

# El reposicionamiento de “Taiwán” y “China”\*

Un análisis de las canciones patrióticas de Taiwán

*Hui-Ching Chang\*\**

*Rich Holt\*\*\**

Este estudio explora la evolución de la conciencia china y la taiwanesa, de acuerdo con la evidencia de este proceso en las letras de algunas canciones patrióticas de Taiwán desde 1950. Desde la toma de la isla en 1949, el gobierno nacionalista vio a Taiwán como una base desde donde lanzar una ofensiva para reclamar la China continental. De esta manera, el pueblo de Taiwán se constituyó como “chino”, lo cual subsumió al “taiwanés”. Pero la situación sufrió un cambio significativo luego de que la ley marcial fuera suprimida en 1987. Desde ese momento, la conciencia taiwanesa no ha dejado de crecer rápidamente. Especialmente después de la elección nacional de 2000, en la que el Partido Democrático Progresista (DPP) tomó el control que antes tenía el Partido Nacionalista (KMT [Kuomintang]), el gobierno trató vigorosamente de poner a “Taiwán” en el centro de la escena y relegar gradualmente a “China” fuera del discurso político. Esta lucha y transformación de la identidad política se revela claramente en las letras de las canciones patrióticas. Algunas canciones más antiguas ayudan a reforzar la imagen de la gran China, mientras que otras hablan de la importancia de una perspectiva centrada en Taiwán. Este estudio explora los símbolos clave usados en estas canciones patrióticas y el significado que representan, revelando la historicidad única de cada canción. También se analizan los puntos de referencia que cada canción escoge para situarse, y cómo cada una articula una visión específica de la ideología política, e incita emociones peculiares. De forma más contundente, el estudio examina cómo el desarrollo de estas canciones refleja y facilita la transformación desde una conciencia China a una taiwanesa. El artículo concluye con una discusión sobre cómo estas canciones se siguen reconfigurando a medida que la identidad política incierta de Taiwán sigue desarrollándose.

\* Traducción: Mario Rufer.

\*\* Department of Communication, University of Illinois at Chicago (MC 132), 1007 W. Harrison St., Chicago, IL 60607 (huiching@uic.edu).

\*\*\* Department of Communication, Northern Illinois University, 302 Watson Hall, DeKalb, IL 60115 (richholt@niu.edu).

This study explores how Chinese consciousness and Taiwanese consciousness have evolved, as evidenced in the lyrics of selected Taiwanese patriotic songs since the 1950s. Beginning with their seizure of the island in 1949, the Nationalist government viewed Taiwan as a base from which to launch an offensive to reclaim Mainland China. Thus people in Taiwan were construed as “Chinese”, which subsumed “Taiwanese”. The situation underwent significant change after martial law was lifted in 1987. Since then, Taiwanese consciousness has continued to grow rapidly. Especially following the 2000 national election, which saw the Democratic Progressive Party (DPP) take control from the Nationalist Party (KMT [Kuomintang]), the government has vigorously tried to move “Taiwan” to the center stage and gradually push “China” out of Taiwan’s political discourse. This struggle and transformation of political identity is clearly revealed in the lyrics of patriotic songs. Some earlier songs help reinforce the image of a grand China, while others speak to the importance of the Taiwan-centered perspective. This study explores the key symbols used in these patriotic songs and the meanings they represent, given the unique historicity of each song. Also analyzed are the reference points to which each song chooses to anchor itself, and how each articulates a specific vision of political ideology and incites specific emotions. Most importantly, the study examines how the development of these songs reflects and facilitates the transformation from Chinese-consciousness to Taiwanese-consciousness. The study concludes with discussion of how these songs may continue to reconfigure themselves as Taiwan’s uncertain political identity continues to evolve.

LAS DISPUTAS SOBRE a qué llamarle Taiwán y sobre cómo sus nombres reflejan una controversia, revelan las fuerzas subyacentes del cambio social y la lucha política. ¿Debería Taiwán llamarse “Taiwán” o debería ser considerado como una parte de “China”? A pesar del reclamo que hace este último país sobre la propiedad de Taiwán, la relación entre los dos términos —*taiwan* (Taiwán) y *zhongguo* (China)— evolucionó a través de una historia compleja. Desde los tiempos en que Japón arrebató la isla de las manos de la Dinastía Qing (1895-1945), pasando por la instalación del gobierno nacionalista (1949-2000), hasta el cambio de poder producido en el 2000 por el Partido Democrático Progresista (DPP, un partido local de Taiwán), la elección sobre cómo llamar a Taiwán siempre ha planteado desafíos inextricablemente conectados a la política y a la historia.

Los nombres para una entidad política no son sólo rótulos. En realidad, encierran historias complejas y multifacéticas, sirviendo a la vez como símbolos

que conllevan en sí mismos universos plenos de discursos alternativos. Como tales, se transforman en símbolos que capturan la identidad nacional; tanto que a través del uso de los nombres, las instituciones refuerzan la ideología dominante y la distribución de poder (Bourdieu, 1990). Los elementos fundamentales sobre cómo el concepto *taiwan* puede estar relacionado con el de *zhongguo*, y cómo la conciencia china y la taiwanesa han evolucionado a lo largo de la historia, pueden verse en las letras de las canciones patrióticas populares de Taiwán aproximadamente desde los años cincuenta.

Como género musical, las canciones patrióticas tienen una significación histórica única en la isla. Cada una escoge diferentes puntos de referencia en los cuales fijar su mensaje y articular ideologías políticas específicas. Algunas ayudan a reforzar la imagen de la gran China, mientras que otras hablan de la importancia de una perspectiva centrada en Taiwán. Acorde con esta distinción, el hecho de que una canción se cante en chino mandarín o en uno de los muchos dialectos de Taiwán, conlleva implicaciones políticas profundas. Este estudio explora los temas clave usados en esas canciones patrióticas y los significados que representan, con una atención particular a la historicidad única de cada una.

### **Las letras de las canciones como vehículos retóricos**

La importancia de la música como medio de comunicación está bien documentada. Con su fuerza retórica, la música tiene el poder de influir, moldear o simplemente reflejar realidades sociales. Diferentes tipos, empleando distintos estilos y letras, han sido usados para reforzar movimientos políticos, religiosos y sociales; persuadir actitudes y cultivar identidades; y articular visiones y voces únicas (Sellnow y Sellnow, 2001). Como formas retóricas, las canciones responden a fines instrumentales y consumistas que persuaden a las audiencias mientras a su vez las entretienen, conduciéndolas a adscribir determinados significados para mediar posibles tensiones, o para alcanzar un consenso (González y Makay, 1983). Se ha hecho ya mucha investigación en esta área usando diversa metodología que incluyen estudios sobre el arte de las letras musicales (Booth, 1976); sobre letras de canciones acerca del mundo del trabajo (Conrad, 1988); sobre las canciones *gospel* de Bob Dylan (Gonzalez y Makay, 1983); sobre los cantos de los equipos de fútbol en

Inglaterra (Hoy, 1994); o sobre la música de la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos (Mohrmann y Scott, 1973); y así podríamos continuar.

Algunos autores arguyen que para analizar la fuerza retórica de la música y capturar su completo significado, debemos considerar la relación dinámica entre el mensaje discursivo de la letra y el no-discursivo; esto es, las partituras estéticas que también deben ser vistas como un mensaje didáctico (Sellnow y Sellnow, 2001; véase también Gonzalez y Makay, 1983). Así, las letras estarían sujetas a presiones por parte del acompañamiento musical en diferentes modos (Booth, 1976) y la relación entre letra y música puede ser complementaria o congruente (Sellnow y Sellnow, 2001).

Sin negar el impacto significativo de los estilos específicos de música,<sup>1</sup> ni el rico potencial retórico que surge de la interrelación entre música y letra, en este artículo nos focalizaremos en el análisis metafórico de las letras de canciones sobre las concepciones de “China” y “Taiwán”. Consideraremos también los aspectos que tienen que ver con elementos retóricos o con los modelos de uso de palabras que crean efectos específicos<sup>2</sup> ayudando a solventar los significados de las dos metáforas, partiendo de que las letras de las canciones se constituyen en un campo rico para explorar el cambio social (Zeng, 1998) y la construcción de la identidad política. Sin embargo, el análisis que puede lograrse de esta forma, difiere del que se obtendría al considerar de manera conjunta letra y música.

Las canciones que examinaremos se denominan de forma apropiada canciones patrióticas, porque apelan a la identificación de la audiencia con la nación, ya sea ésta una entidad política existente, o como una imagen a ser construida en el futuro. En las canciones patrióticas pueden consolidarse los sentimientos nacionales, elevarse las pasiones, ensalzarse el espíritu, haciendo de la experiencia de cantarlas o escucharlas ya no un asunto de individuos luchando por su propio destino personal, sino por un destino relacionado íntimamente con el de sus compatriotas. Estas canciones pueden estar específicamente pensadas para motivar a soldados u otra gente a defender

<sup>1</sup> El impacto de la música como una forma de persuasión ha sido ya trabajada por varios autores. Gonzalez y Makay (1988:9), por ejemplo, analizan la música en términos de cuatro variables principales: melodía, ritmo, progresión de los acordes e instrumento. Recientemente, Sellnow y Sellnow (2001:402) exploran la intensidad musical desde cinco aspectos: estructura rítmica, estructura armónica, estructura melodía, fraseo e instrumentación.

<sup>2</sup> Para el análisis de los diferentes elementos retóricos usados en las letras de canciones, véase Booth (1976).

el país, o pueden ser usadas estratégicamente como herramientas en las campañas políticas. Pueden emerger también como canciones folklóricas y entrar en el dominio de los medios masivos, y así ser escuchadas por el público general inspirando un espíritu patriótico, particularmente en tiempos de crisis como en la guerra.

En este trabajo no se presenta un análisis general de todas las canciones patrióticas a lo largo de la historia de Taiwán. Nuestro propósito es el de analizar la transición desde una perspectiva identitaria centrada en China, a una centrada en Taiwán, a partir del análisis preciso de canciones representativas. Las expresiones usadas en estas canciones hacen las veces de metáforas, cada una de ellas con implicaciones particulares en la conformación de la percepción identitaria. Además de explorar esas, integraremos también reflexiones gestadas a la luz de análisis textuales relacionados. Dada la historia única de Taiwán, debemos aclarar que las canciones patrióticas que promueven lo que podríamos llamar un sentido de "lo chino"<sup>3</sup> tienden a proceder de fuentes militares. Pero las canciones que apoyan un sentido de "lo taiwanés"<sup>4</sup> tienden a emerger de espacios civiles.

### **Un sueño que aún espera realizarse: evocando canciones patrióticas sobre la Gran China y "lo chino" (*Chinese-ness*)**

Desde que los nacionalistas tomaron el control de Taiwán en 1949 y continuaron en él hasta los años ochenta, siempre se puso el énfasis en la isla como la base para retomar la China continental. En sintonía con esa ideología, trataba de construirse la identidad de la gente como "china" en una concepción que trató de minimizar el significado de ser "Taiwanés". Mientras la isla se convertía en la "base de reclamo" (*fluxing jidi*) de la República de China (ROC, el nombre oficial que se daba el gobierno nacionalista) para recuperar el continente que estaba en manos comunistas, Taiwán no era

<sup>3</sup> La palabra original en inglés que el autor utiliza es "Chinese-ness", un vocablo sustantivado de difícil traducción al español. Su sentido más aproximado sería la "chinesidad" o "lo chino". En el texto, optamos por esta última acepción [N del T].

<sup>4</sup> De la misma manera con este vocablo, cuyo original en inglés es "Taiwanese-ness".

visto como un *locus* con su propio destino. Esto se revela claramente en una canción militar ampliamente conocida: “Contra atacar el continente”:<sup>5</sup>

Contra ataquemos, contra ataquemos,  
 contra ataquemos el continente.  
 Contra ataquemos, contra ataquemos,  
 contra ataquemos el continente.  
 El continente es nuestro territorio.  
 El continente es nuestro hogar...

Antes de 1980, las letras de canciones militares oponían constantemente al “buen” gobierno de la ROC el de los “malos” comunistas, legitimando así la lucha de chinos contra chinos (Chen, 2002). El llamado a reclamar la China continental tiene en muchos sentidos una mirada al futuro, con una visión irreal. Al mismo tiempo, sin embargo, la ilusión descansa en una mirada poética, proyectada al pasado, que lamenta la pérdida del continente en manos comunistas. Los temas trágicos se alternan con los cómicos, entre la visión de un espíritu vigorizante para preservar el KMT (*Kuomintang*, Partido Nacionalista), y una percepción inevitable sobre el fracaso del KMT cuando perdió el continente, dejando a su pueblo en el sufrimiento en manos de los comunistas (cf. Sellnow y Sellnow, 2001).

Otra canción compuesta en 1937 con motivo de la guerra chino-japonesa, intenta fortalecer la confianza del pueblo. Dado que la “República de China” se concebía como la única China “legítima”, la gente debía ser persuadida de que el continente sería eventualmente gobernado por el ROC. “China será fuerte” (*zhongguo yiding qiang*) vino a servir a esa agenda política:<sup>6</sup>

China será fuerte,  
 China será fuerte,  
 sólo miremos a nuestro heroico líder Xie.  
 China será fuerte,  
 China será fuerte,

<sup>5</sup> Esta canción fue compuesta en 1956 por Zhong-he Li, y las letras por Qing Ye (Chen, 2002).

<sup>6</sup> Esta canción fue compuesta por Zhi-qiu Xia, y la letra por Tao-Sheng Gui en 1937, según información del sitio web Hong Kong Art Chorus ([http://www.hkartchorus.net/lyric\\_09.htm](http://www.hkartchorus.net/lyric_09.htm)).

miremos a los 800 soldados que resistieron  
solos en el campo de batalla oriental.<sup>7</sup>

Un tercer ejemplo de la década de 1970 es “Yo amo a China” (*wo ai zhonghua*):<sup>8</sup>

Amo a China, Amo a China.  
Su cultura es fuerte y perdurable,  
y tiene ricos recursos y un vasto territorio.  
Han pasado cinco mil años desde su establecimiento;  
los cinco grupos étnicos pertenecen a la misma familia.  
Los dones de los chinos son los más grandes.  
Por la nación y por su etnia,  
no temen sacrificarse ellos mismos.  
Extinguiremos a los bandidos comunistas;  
recuperaremos China.

Aquí la autenticidad de “lo chino” es representada por la palabra *zhonghua* (Chino). Tanto *zhonghua* como *zhongguo* refieren a “lo chino”. Comparten la palabra *zhong*, centro, y se completa la frase con un carácter diferente: *zhongguo* es *zhong* (centro), con *guo* (nación), mientras que *zhonghua* es *zhong* (centro) y con *hua* (China, o el pueblo Han). Estas frases alternativas crean un mundo simbólico en el cual el pueblo de Taiwán reafirma su carácter chino como un punto clave para su sentido de identidad. Taiwán había dejado de ser una tierra a la cual los inmigrantes escapaban de la dura vida que se vivía fuera sin verla como el destino final, para pasar a ser una colonia de Japón en la cual la indentidad taiwanesa fue eclipsada, como lo muestra la metáfora popular de Taiwán como el “huérfano de Asia” (Chang y Holt, 2001). Sin embargo, bajo la influencia del Gobierno Nacionalista, el pueblo

<sup>7</sup> La batalla que refiere esta canción ocurrió durante la guerra chino-japonesa de 1937. El líder Jin-yuan Xie, con ochocientos soldados y poco apoyo, luchó vigorosamente contra los japoneses hasta que todos fueron asesinados. Es interesante remarcar que esta historia fue usada como ejemplo patriótico tanto por el gobierno nacionalista (en el caso de la canción) como por la China comunista (para un ejemplo de las actividades que se realizaban en China para ensalzar el hecho véase <http://www.china918.net/91802/sh813/800/>).

<sup>8</sup> Según M.-z. Chen (2002), esta canción fue compuesta en 1970 por J.-z. Chen, y la letra por J.-z. Lin.

de Taiwán debió forjar una nueva identidad “China” y responder el llamado del destino para ayudar a “los otros” chinos.

A partir de escuchar, ensayar y pronunciar repetidamente esas palabras, el pueblo se unió al programa del gobierno, renovando y reconfirmando constantemente ese sentido de la identidad china.<sup>9</sup> Esas prácticas priorizaban el sentido de “lo chino” y lo elevaban al lugar de lo sagrado, mientras al mismo tiempo denigraban el sentido de “lo taiwanés” como mundano, inculto, y menos deseable. Estos sistemas de prácticas (Gramsci, 1971) son muy penetrantes en la sociedad; y además de las letras que apuntaban directamente a la necesidad de construir una identidad china, la promoción del lenguaje mandarín se basaba en un sistema de significados oficialmente sancionado, centrado en China, que simultáneamente prohibía el uso de dialectos locales taiwaneses. Otras melodías patrióticas familiares, tales como “La canción de la sangre caliente” y “La canción de la gran muralla” (*changcheng yao*) expresan el mismo sentimiento.

Cuando el Gobierno Nacionalista se mudó a Taiwán en 1949, continuó con la tradición de utilizar las canciones militares (véase “China será fuerte”, arriba) para motivar el espíritu de los soldados en la guerra chino-japonesa. Éstas se promovieron para inspirar patriotismo, particularmente desde que el fin principal del gobierno nacionalista era luchar contra la China comunista. A su vez, mientras esas canciones pueden clasificarse como militares, también eran muy conocidas para los civiles, puesto que el Gobierno Nacionalista impuso la educación militar en todas las escuelas secundarias en las que se enseñaban canciones militares selectas y se organizaban competiciones de canto (Chen, 2002). Esta práctica continúa hoy en día, aun cuando el KMT ya no es el partido que gobierna Taiwán. Incluso algunos autores (véase por ejemplo, Chen, 2002) consideran a las clasificaciones de canciones militares y patrióticas (*junge*) como denominaciones intercambiables —militares cuando las cantan los soldados; y patrióticas cuando las cantan los civiles.

De hecho, aun cuando su estatus como herramienta de propaganda e ideología parecería obvio, esas canciones propagaron mensajes importantes en

<sup>9</sup> La retórica de los chinos anticomunistas y las imágenes que proyectaban las letras de las canciones militares sobre la Guerra, la crueldad y la lucha con los comunistas, cambió en los años ochenta hacia letras que enfatizaban la unidad del cuerpo militar (Chen, 2002).



manos de un gobierno autoritario vía el sistema educacional —las instituciones del aparato ideológico del Estado, usando el concepto de Althusser (Yang, 2000)— informando sobre cómo debía pensar el pueblo su identidad, y cómo definirla.<sup>10</sup> Tales mensajes han sido tan penetrantes que podemos fácilmente detectar una ideología anticomunista en las letras de otras canciones populares en mandarín chino, desde los cincuenta hasta los setenta (Zeng, 1998). Y su poder no puede ser subestimado dado que la gente

[...] posee un fuerte impulso a escuchar las palabras cantadas como si fueran palabras dichas, en particular hacia nosotros [...] Penetrando hasta la conciencia del escucha, esto promueve cierto grado de identificación entre el cantante y la audiencia [...] somos conducidos a adoptar el estado, la pose, la actitud, y la identificación ofrecida por la canción [Booth, 1976:246-247].

Mediante estas canciones se contaban las historias sobre el KMT y sobre los chinos comunistas; se imponía una versión de la historia desde “el lugar de la visión” (Bakhtin, 1986) del KMT; y más importante aún, el pueblo taiwanés —que tenía escasa experiencia directa sobre la interacción entre los dos partidos políticos chinos— era invitado, persuadido o incluso forzado a convertirse en parte de la aspiración de lograr un gran Estado chino (véase Ye, 2000). Esta poderosa fuerza de identificación (Booth, 1976) buscaba conectar a los pueblos de Taiwán con los del continente, a través de lazos tanto emocionales como de sangre. La frase común “hermanos del mismo útero”, provee incluso un soporte más fuerte a este vínculo. Es mediante esos significados simbólicos que la identidad nacional de la ROC es imaginada y construida (Anderson, 1991).

También queda claro que esta visión margina a Taiwán. De las 256 canciones militares compiladas por la Voz de la Red Emisora Han,<sup>11</sup> sólo una contiene la palabra “Taiwán” en el título. Pero en ella, “Lo bueno de

<sup>10</sup> La manera como es usada la música para facilitar acciones militares depende de la voluntad oficial, así como de una variedad de factores culturales. El análisis de Mohrmann y Scott (1973) sobre cómo las tendencias, la industria y las tradiciones musicales desligaron de un militarismo vigoroso a la música popular que se usaba en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, provee un buen ejemplo de contraste.

<sup>11</sup> Este sitio de internet especializado en canciones militares apareció en la red en octubre de 2000, dirigido a la gente que servía en ese momento en la milicia y a aquellos que se habían retirado. De hecho, tuvo mucho éxito (Chen, 2002).

Taiwán”, más que reclamar por la propia legitimidad de la isla se remarca su importancia focalizándose en el rol que ésta jugó en el reclamo al continente:

Taiwán es bueno, Taiwán es bueno,  
 Taiwán realmente es una isla desde donde reclamar [el continente].  
 Héroe patriótico y camarada valiente salen de su seno.  
 Somos bendecidos con plácidos vientos,  
 y escuchamos las magníficas marejadas del océano.  
 Nuestra pasión por la nación es más grande que la montaña de Ali;  
 más grande que la montaña de Ali.  
 No podemos olvidar a los compatriotas del continente, del mismo útero.  
 Luchando con la muerte, sufriendo en el campo de concentración.  
 Ellos están pidiendo ayuda, están llorando.  
 Pronto lucharemos para recuperar el continente.  
 Volveremos, pronto volveremos.<sup>12</sup>

Seguramente existen otras canciones militares relacionadas con Taiwán que no están presentes en este sitio web. Por ejemplo, de las 258 canciones militares recolectadas por Chen (2002), diez son sobre Taiwán. Sin embargo es consistente —y no excepcional— el hecho de que las letras que conciernen a Taiwán reflejen que la prosperidad es posible si se practican los Tres Principios del Pueblo<sup>13</sup> (Chen, 2002). Estas canciones enfatizan cómo la isla fue construida como un modelo para la República de China, cuyo fin eventual era reclamar la restitución del continente. Además de canciones militares, hay canciones populares en chino mandarín que se oyen en Taiwán, y que promueven un fin similar. Canciones como “Taiwán es bueno” y “Pequeña melodía de Taiwán”, aun cuando alaban al país, lo visualizan claramente como una residencia temporaria. Incluso en canciones populares de finales

<sup>12</sup> Esta canción fue compuesta por Zhi Pei, las letras por Jia-lun Luo (Instituto Nacional de Música, 1959).

<sup>13</sup> Estos principios son el nacionalismo (*minzu zhuyi*, la autodeterminación del pueblo chino), la democracia (*minquan zhuyi*, los derechos del pueblo) y el socialismo (*minsheng zhuyi*, el sustento del pueblo). Los mismos fueron desarrollados por el líder nacional chino Sun Yet-shen (*Britannica Online*). Chiang Kai-shek argüía haber seguido esos principios haciendo de Taiwán un “modelo provincial” que se preparaba para reclamar la restitución del continente chino.

de la década de los setenta, aunque hay referencias a Taiwán, se subsumen bajo la idea de China (Zeng, 1998).

Estos símbolos siguen conformando, organizando e interpretando la experiencia taiwanesa como inextricablemente ligada al destino del pueblo continental. Es notorio que aunque más del setenta por ciento de los taiwaneses arribaron desde el continente (y sólo el quince por ciento llegó con Chiang Kai-shek en 1949, porque el resto estuvo emigrando a partir del siglo XVII), el sentimiento fuerte de ser "hermanos del mismo útero" se estableció recién después de la instalación del Gobierno Nacionalista. Sin embargo, el poder unificador de estos símbolos borra efectivamente la distinción entre emigrantes chinos tempranos y recientes (sólo los inmigrantes tardíos que llegaron en 1949 tenían conexiones de sangre directas con aquellos que vivían en el continente), creando un retrato de historia, destino y, como corolario, identidad comunes.

Estas canciones militares promovidas por el gobierno se fundieron luego con canciones civiles compuestas en la década de los ochenta. El sentido de la identidad perdida y la necesidad de reasegurarla, se intensificó con el estatus internacional en declive que Taiwán experimentaba, sumado a los fuertes lazos que el ROC tenía con Japón en 1970, lo cual provocó su expulsión de las Naciones Unidas en 1972, y la ruptura de relaciones diplomáticas con Estados Unidos en 1978 (Ye, 2000).

Estos y otros hechos provocaron estados de conmoción que quebraron la seguridad y el confort de Taiwán, y el pueblo quedó devastado. En aquellos tiempos de depresión surgió la necesidad de fortalecer el espíritu patriótico, y la idea de una identidad nacional china inculcada desde los años cincuenta era perfecta para capitalizar el descontento general. Para contrarrestar el sentimiento de haber sido abandonados y traicionados por la comunidad internacional mediante las acciones de la China comunista, la gente se volcó hacia la idea de Taiwán como el verdadero representante de la única cultura y el único país chino "real". En conjunción con el énfasis decreciente de las canciones militares en recuperar el continente perdido (una imposibilidad cada vez más obvia) (Chen, 2002), las nuevas canciones populares enfatizaban el orgullo étnico y ensalzaban una identidad nacional centrada en China (Zeng, 1998). La canción "Flor del ciruelo", refiriéndose a la flor nacional de la ROC, fue compuesta en 1973 después de la expulsión de Taiwán de las Naciones Unidas, siendo su autor Jiachang Lu, un prolífico autor lírico y productor de cine:

Flor del ciruelo, flor del ciruelo,  
 más frío hace, más se abren tus flores.  
 La fortaleza de la flor del ciruelo nos simboliza a nosotros,  
 ¡a los grandes chinos!  
 La flor del ciruelo está en todos lados;  
 donde sea que haya tierra, está la flor.  
 No le teme al hielo, a la nieve,  
 al viento o a la lluvia: ¡esa es mi flor nacional!

Las cualidades de la flor —persistencia y fortaleza— se transformaron y conformaron como las virtudes del patriotismo, la lealtad y el nacionalismo. En los tiempos de la depresión y de la confusión sobre la identidad nacional de Taiwán, la canción ayudó a la gente a enfrentarse con la inseguridad política, dándoles confianza y reasegurando su sentido de “lo chino”. De hecho, se volvió muy popular en la década de los setenta e inspiró una película con el mismo título, *La flor del ciruelo*.<sup>14</sup> A diferencia de las canciones impulsadas por los militares de la ROC que tenían objetivos claros de promover una agenda política específica, el espíritu patriótico presente en estas canciones populares era más persuasivo y sutil para inculcar un fin implícito. Particularmente a través de melodías simples y lentas, y ayudada por una circulación expandida a través de la copia y la reproducción, “La flor del ciruelo” penetró en los corazones de mucha gente en Taiwán, e incluso adquirió el mote de “himno nacional especial” o “himno nacional popular” (Ye, 2000). La canción fue enmendada más tarde por el general Wei-guo Chiang, hijo de Chiang Ching-kuo, como “El desfile de la flor del ciruelo” (*meihua jinxing qu*), con un estilo más militarizado en el ritmo y en la melodía. Esta canción nueva y revisada que tenía fines oficiales, devino en la melodía clave en varias celebraciones nacionales; en estas ocasiones, aclara Ye (2000:75), los participantes debían cantarla después de que se terminara de tocar el himno nacional de la ROC.

Otro símbolo que vino a elevarse como “lo chino” fue el del dragón, ese animal imaginario que representaba la esencia de China, o del “ser chino”. Su imagen fue vívidamente llevada a la imaginación popular en las letras de

<sup>14</sup> *La flor del ciruelo*, producida por el autor de la canción, retrata (y de hecho fabrica) la guerra de Taiwán contra los japoneses. El film fue muy popular en los años setenta, no sólo habiendo ganado muchos premios sino también contribuyendo a fines oficiales. Para un análisis más profundo, véase Ye (2000).

la canción extraordinariamente exitosa "Los descendientes del dragón" (*long de chuanren*), una canción folklórica nacionalista<sup>15</sup> (*xiaoyuan ming*) muy común en la década de los ochenta:

El antiguo Oriente tiene un río,  
 su nombre es el Río Largo.  
 El antiguo Oriente tiene un río,  
 su nombre es el Río Amarillo.  
 Aunque no haya visto la belleza del Río Yangtz,  
 siempre he soñado que viajo en él.  
 Aunque nunca haya oído el torrente del Río Amarillo,  
 sus fuertes corrientes están en mis sueños.  
 El antiguo Oriente tiene un dragon,  
 su nombre es *zhongguo*.  
 El antiguo Oriente tiene un grupo de gente,  
 todos son descendientes del dragón.  
 Habiendo crecido bajo el pie del dragón gigante,  
 me he convertido en su descendiente.  
 Ojos negros, cabello negro y piel amarilla,  
 seré por siempre el descendiente del dragón.  
 Hubo una noche tranquila cien años atrás,  
 la noche oscura antes del gran cambio,  
 los disparos quebraron esa tranquila noche,  
 y por doquier había enemigos, pero no había apoyo.  
 Tantos años han pasado, y los disparos aún se oyen estruendosos.  
 Tantos años, tantos años.  
 Dragón gigante, dragón gigante, enjuga bien tus ojos,  
 para siempre, enjuga bien tus ojos.

Dada la aspereza de las relaciones diplomáticas de Taiwán con Estados Unidos, la canción provocó una fuerte emoción étnica china, convirtiéndose, como define Zeng (1998:164), en un indicativo de la "histeria colectiva de Taiwán". Su letra produjo un efecto de resonancia para muchos taiwaneses,

<sup>15</sup> Esta canción fue compuesta y escrita por D.-j. Hou. Irónicamente, después de escribir la canción, Hou quiso emigrar a la República Popular China en 1983, acción que generó un gran conflicto (Ye, 2000).

poniéndola en el rango de la canción más popular en el periódico *Minsheng* durante quince semanas. Esta pasión fue particularmente intensiva, dada la doble lucha por identificarse con China como la tierra madre cultural, pero al mismo tiempo rechazando a su gobierno representativo, el de los chinos comunistas (Zeng, 1998).

El discurso contenido en la canción comprende tres secciones, cada una de ellas yuxtaponiéndose a la otra para construir una imagen completa de China. La primera sección podría denominarse la del discurso geográfico, con referencias a la tierra y a la localización de “China”. Ésta es seguida por el discurso étnico, ya que cualquiera que hubiera crecido en esa tierra era naturalmente chino. Finalmente, la letra retrata la historia de los últimos cien años subrayando la conexión inseparable de una visión idealizada de China con la República de China (la ROC se había establecido en 1912). Este último puede ser denominado como el discurso nacionalista, construido a partir de la conexión entre la tierra, el pueblo y la historia. Así, China ya no era simplemente un símbolo de etnicidad y cultura, sino una identidad política completamente acabada (Zeng, 1998).

La imagen del dragón evoca la esencia del ser chino, y su realización es en cambio situada en los elementos geográficos como el Río Largo y el Río Amarillo. En los momentos en que la canción fue popular y a pesar de que la mayor parte de la gente de Taiwán nunca había visitado el continente, esos sitios estaban firmemente grabados en la memoria colectiva. Como apunta Zeng (1998), no importa donde estén localizados los descendientes del dragón, porque es a partir de la conexión de la historia y de la sangre que se han convertido en los mismos chinos del pasado. Irónicamente, uno podía retener esas imágenes en los sueños, sin prestar atención al aquí-y-ahora de Taiwán, que era el lugar donde, por cierto, la canción se había popularizado. Así, ser chino, se concibe como algo distante de ser taiwanés —o al menos “lo chino” subsume automáticamente a “lo taiwanés”— dado que no hay mención de sitios o hitos geográficos de Taiwán.

La selección de esos sitios geográficos también cumple la función importante de rechazar la legitimidad de los comunistas, reduciendo el espacio evocativo del gobierno a algunos pasajes selectos. La imagen construida de China se fusiona entonces con el discurso de lo antiguo, la historia, la geografía y la cultura; mientras que la cultura taiwanesa se muestra perdiendo sus raíces; y

en términos geográficos como un *locus* anfitrión, un lugar en el que se puede pensar en la madre tierra desde la distancia (Zeng, 1996).

Aunque esta canción fue compuesta en Taiwán y allí se cantaba, localizando a la tierra continental de China como el centro, dejando a Taiwán fuera de la escena, no es sorprendente que una retórica tal inspirara a gente del continente que no compartía la experiencia con la que vivía en Taiwán.<sup>16</sup> Este llamado persistente al orgullo de ser chinos y a las cualidades especiales de la madre tierra (*zuguó*) (Liu y Lin, 1999) conectó a la gente de ambos lados del estrecho en el mismo espíritu y emoción. El espíritu del dragón como un símbolo para los chinos se nota claramente en las palabras pronunciadas en el sitio web de la Radio Internacional de China, después de que el autor junto con algunos amigos cantara la canción:

Los chinos, más allá de dónde estén o de dónde se encuentren, siempre estarán orgullosos de su historia y de su cultura milenaria. Todos estarán orgullosos de ser "los descendientes del dragón". Los grandes ríos antiguos, aún vibrantes, son los símbolos del dragón. Ellos nacen en las montañas magníficas de la tierra madre, y surcan los ricos campos de la tierra. Ellos nutren a las generaciones de chinos, y todos somos los descendientes del dragón [Radio Internacional de China, 2003].

También merece puntualizarse que esta canción no se impuso por el gobierno *per se*, sino que fue creada por un civil. Sin enfocarse en las diferentes historias vividas por la gente que creció en Taiwán y la que creció en el continente, el sentido hegemónico de "lo chino" mantenía su firme dominio a través de la fuerza unificadora representada por el dragón.

La canción folklórica, un género musical popular en Taiwán en los años ochenta, se desarrolló en parte como respuesta al estatus internacional en decadencia del país. En realidad, las canciones folklóricas se ven como medios de rechazo a la determinación que por largo tiempo ejerció la música popular occidental sobre la de Taiwán (Wang, 1986). Cuando éste comenzó a ver la necesidad de ser políticamente más independiente, entonces se incrementó también su anhelo por alcanzar la independencia cultural. Esta situación se

<sup>16</sup> Esta canción, junto con otras canciones taiwanesas, fue seleccionada como una de las "Melodías de Oro" del PRC en 1988 (Zeng, 1998). Dado que el PRC consideraba a Taiwán como su territorio, la selección de los Premios a las Melodías de Oro incluía canciones compuestas en Taiwán.

exacerbó aún más por el hecho de que en ese tiempo, las canciones populares en mandarín, cuyas letras a menudo trataban sólo de romances, fueron consideradas como *mimizhiyin* (canciones sin sentido que destruían las aspiraciones espirituales más altas del pueblo) (Zhou, 1996). Así, en un momento en el cual los medios de comunicación se concebían como vehículos para lograr el fin de la unidad y la seguridad nacional, no es sorprendente encontrar disconformidades acerca de qué canciones populares no jugarán una “función educacional y de guía” (*jiaohua gongneng*) para elevar la sociedad. Zhuang (1979:17), por ejemplo, abogaba por “hacer patrióticas a las canciones populares” (*liuxing gequ aiguo hua*), arguyendo que debían centrarse sobre los tópicos de unificar y redefinir el país:

Esperamos que los artistas con conciencia expandan su patriotismo y trabajen juntos, para hacer de las canciones populares el instrumento del cambio social positivo, y así estar armados para enfrentar la misión de batallar en nuestro tiempo presente.

Otro canción exitosa, “Alabanzas a la República de China” (*zhonghuaminguo song*), sigue en el mismo espíritu y promueve a la audiencia pidiéndole directamente que se identifique con una entidad política específica, la República de China. Esta canción nacionalista y sus letras fueron compuestas también por Jia-chang Liu (autor de “La flor del ciruelo”) después de que Estados Unidos endureciera su relación con Taiwán:

En la pradera de Qinghai, no se puede ver su final.  
 En el monte Himalaya,  
 todos los picos montañosos se conectan unos con otros,  
 y extienden una senda sobre el cielo.  
 Antiguos santos y gente sabia ha venido aquí a construir sus hogares.  
 Bajo el viento o bajo la lluvia, han persistido cinco mil años.  
 La República de China,  
 la República de China puede superar la prueba del tiempo,  
 tanto como el agua en el Río Amarillo y en el Río Largo no se interrumpe.  
 República de China, República de China,  
 por millones de años, para siempre.



La melodía suave de esta canción caló en el corazón de mucha gente en Taiwán. Su focalización en formar parte de la República de China presenta una unidad total que apela a muchas audiencias; incluso cuando pareciera no haber mucha lógica en su estructura (véase Booth, 1976) —por ejemplo, la ROC nunca gobernó el territorio que rodea al Monte Himalaya—, la canción todavía tiene impacto. Tanto como “La flor del ciruelo”, “Alabanzas a la República de China” todavía hoy se canta entre aquellos que apoyan al sector azul<sup>17</sup> en diferentes reuniones políticas.

La canción sigue el mismo modelo de las tres fases discursivas —geografía, pueblo y etnicidad—, como la de los “Descendientes del Dragón”. De todas formas, la letra da un paso más allá: mientras “Descendientes del Dragón” sólo enfatiza la conexión entre una China ideal y la República de China, en esta letra el discurso de la etnicidad se identifica claramente con el que pertenece a la República de China. Así, el discurso nacionalista se transformó entonces en el discurso de la ROC, y los cinco mil años de la historia de China son reemplazados por la historia de la ROC, de cien años. La China histórica, cultural, es realizada en su forma completa por la entidad política, la República de China (Zeng, 1998).

Una vez más, con un foco exclusivo en lugares de la China continental, tales como la pradera de Qinghai, el monte Himalaya o los ríos Largo y Amarillo, no hay en ningún momento una palabra o un indicio sobre Taiwán. Esto es particularmente irónico ya que la canción refiere a una República de China concreta localizada en Taiwán, más que a una China futura e idealizada. Así, la imagen de la ROC se presenta en estado de conflicto y confusión. Al mismo tiempo que existe en Taiwán, aún no está completamente realizada.

En todas estas canciones, se entremezclan las imágenes de una China ideal (*zhongguo*) con las de la República de China (*zhonghuaminguo*), junto con la imagen de los chinos y la del dragón. El posicionamiento de estos símbolos nos habla de una realidad política enmarañada entre Taiwán y China, y consecuentemente conlleva a la formulación de una identidad china

<sup>17</sup> “Sector azul” refiere a los que apoyan al KMT y al PFP (Primer Partido del Pueblo), ambos opuestos a la independencia política de Taiwán y más inclinados a la unificación con China. Al sector opuesto se lo denomina “sector verde”, que comprende miembros del DPP y el TSU (Unión Solidaria de Taiwán), ambos esgrimiendo la identidad independiente de Taiwán como separada, o al menos diferente de la PRC (República Popular China). Mientras el sector azul tiende a elevar el sentido de “lo chino”, el sector verde ensalza el aspecto de “lo taiwanés”.

extraordinariamente compleja. La China de la PRC (República Popular de China) es separada de la China imaginada por Taiwán, y así reducida a diferentes marcadores geográficos tales como el continente y sus mejores ríos, planicies, montañas, etcétera. Por otro lado, la ROC no puede asumir francamente el haber representado una China ideal, sino que plantea su estado como en un proceso de eterno devenir. Finalmente, Taiwán queda como un lugar desconocido y sin importancia, o a lo sumo, como una etapa para lograr un objetivo mayor. Más allá de cómo estos símbolos se posicionan, *zhongguo* (China) —y no la China de la República Popular— es *imaginada*, y la realidad de *Taiwán* ha sido puesta a un lado y considerada irrelevante. La gente en Taiwán está conectada con aquello que está en el continente (*dalu*) y que justamente los distancia de Taiwán.

Cuando estas canciones patrióticas centradas en China comenzaron a ser cada vez menos populares en el Taiwán contemporáneo del nuevo milenio, en un proceso alentado por la conciencia local y la erosión de los principios censors y anticomunistas (véase Chang, 2004), las implicaciones simbólicas de la música también tuvieron que ser revisadas. Esas canciones se transformaron en formas ocasionales de protesta de los que apoyan un sector pan-azul y pro-unificacionista, especialmente al posicionarse en contra de los pro-independen-tistas durante las campañas electorales. Particularmente con respecto al punto sobre si el nombre oficial de Taiwán, “República de China”, debía ser cambiado por el de “República de Taiwán”, la canción “Alabanzas a la República de China” puede aún escucharse en reuniones de sectores azules. Estas canciones patrióticas siguen representando la autenticidad de una nación china, excepto que sus oponentes ya no son los comunistas del continente, sino más bien los que apoyan la independencia de Taiwán.

### **Un llamado a la identificación con la tierra, aquí y ahora: melodías sentimentales para Taiwán**

La situación política de Taiwán sufrió un cambio importante después de que la ley marcial fuera derogada en 1987. Una vez que a la gente le fue permitido visitar la China continental, las imágenes taiwanesas de China se derrumbaron gradualmente. Por un lado, la posibilidad de la visita automáticamente ponía al “otro lado” en términos amistosos; y así la imagen de un país dominado por

los “malos” chinos comunistas era más difícil de sostener. Por otro lado, la belleza fantaseada del continente era contrastada con los hechos reales.

La conciencia taiwanesa continuó expandiéndose rápidamente y las canciones populares que se lamentaban de la pérdida de la tierra continental casi han desaparecido por completo (Zeng, 1998). Para algunos, la política sagrada de “una China” impulsada por el gobierno del KMT no es nada más que una ideología y un mito político cuidadosamente elaborado, ofreciendo una justificación para no convertirse en parte de Taiwán. Particularmente después de la victoria del DPP en 2000, el gobierno trató claramente de mover a Taiwán al centro de la escena, un acto que inevitablemente deja fuera al símbolo de China (o al menos reduce su significado), conduciendo a procesos de de-significación (*quzhongguohua*), según algunos críticos del discurso político de Taiwán (Chang, 2004; Chuang, 2001). *Taiwán* y *zhongguo*, revirtieron sus posiciones centro-periferia, y el símbolo *taiwan* fue gradualmente elevado al estatus de símbolo nacional (Chang, 2005).

Los significados connotativos del nombre “Taiwán” se desarrollaron fuera de las múltiples complejidades de la política China. Como puede observarse en las letras de canciones patrióticas, el mundo chino auténtico, sagrado, representado por el continente, ya no es válido y sus fábulas son ahora desmanteladas (cfr. Chuang, 2001). Este desmantelamiento, sin embargo, requiere de un nuevo símbolo como el de “Taiwán” para llenar el vacío y sustentar el nuevo sistema. A pesar del poder retórico ejercido a través de estas canciones patrióticas ensalzando un sentido de “lo chino” —ya sea manipulado intencionalmente por el gobierno o emergiendo espontáneamente entre la ciudadanía—, no pueden evitarse voces disidentes, aunque hayan sido débiles al comienzo. Aquí, vemos un cambio gradual en las letras de canciones, desde *zhongguo* a *taiwan*, en una transición de símbolos que efectivamente redefine realidades políticas alternas y elabora significados nuevos para la identidad taiwanesa.

La pérdida de control de las prácticas discursivas centradas en China, ha tenido sin embargo una historia zigzagueante. En tiempos pasados, particularmente durante los primeros tiempos de gobierno del KMT, el término *taiwan* no podía ser pronunciado libremente en la esfera pública como la marca de una identidad nacional propia sin que hubiera severas sanciones políticas. El gobierno propagaba eslóganes tales como “La independencia de Taiwán es su veneno”, negando efectivamente cualquier posibilidad para que la independencia pudiera

ser seriamente considerada (Chang, 2005). Los significados de Taiwán tenían que restringirse para estar en línea con la ideología política entonces dominante.

Adicionalmente, más allá de la focalización del gobierno nacionalista sobre China a expensas de despreciar a las culturas taiwanesas, en el escenario internacional el símbolo *taiwan* también ocupaba una posición menor. “Taiwán” vino a significar la localización de una isla y de un estado cuyo nombre no era oficialmente reconocido (Cho, 2002). En una estación de radio alternativa llamada Greenpeace, se escuchaba la canción titulada “Nuestra madre se llama Taiwán”, que dice lo siguiente en dialecto taiwanés:

Madre es la montaña, madre es el océano, madre es el río,  
 el nombre de la madre es Taiwán.  
 La madre es la conciencia, la madre es corrección.  
 Madre es la primavera para ti y para mí.  
 Dos millones de niños de camote dulce<sup>18</sup>  
 se atreven a no pronunciar el nombre de su madre.  
 Es un nombre tan horrible el de Taiwán,  
 eso cala tan frío en mi corazón.  
 Dos millones de niños de camote dulce  
 no pueden decir el nombre de su madre.  
 Como un mudo que es presionado hasta morir.  
 Esto rompe mi corazón.  
 Que los dos millones de niños de camote dulce,  
 por favor, ya no permanezcan en silencio.  
 Digan valientes el nombre de su Madre.  
 ¡Taiwán! ¡Taiwán! Tú eres el nombre de la Madre.<sup>19</sup>

La canción fue compuesta y escrita por Wen-de Wang, un conductor de camiones.<sup>20</sup> De acuerdo con Nian-Zhen Wu, el dueño de la estación de radio,

<sup>18</sup> Los inmigrantes tempranos de China le pusieron a Taiwán el sobrenombre de “camote dulce” (*sweet potato*) por la forma de la isla. Esta imagen contrasta con la de los Chinos que llegaron después de 1949 —a quienes se les llama “taro”. Cuando Chen Shui-bien fue electo presidente por primera vez, no solamente se le llamó “el hijo de Taiwán” (*taiwan zhi zi*), sino también “el hijo del Camote Dulce”.

<sup>19</sup> Estas letras se tradujeron del sitio web: <http://icool.myweb.hinet.net/loveTaiwan.htm> (último acceso: 17/01/2005).

<sup>20</sup> Extraído de [http://www.taiwan-info.de/html/chinese/Mu\\_chien.htm](http://www.taiwan-info.de/html/chinese/Mu_chien.htm) (último acceso: 17/01/2005). Podemos inferir que esta canción fue compuesta antes del final de 1994.

un hombre anciano llamó y dijo que él había escrito una canción para Taiwán y la cantó al aire. Entonces, mucha gente comenzó a llamar pidiendo a Greenpeace que pusiera al aire una y otra vez la canción. El dueño le pidió al anciano que le enviara la melodía, pero el señor replicó que él no sabía cómo escribirla. Entonces cantó y grabó la canción, y envió la cinta a la estación de radio que encargó a un músico profesional que la compusiera y la produjera.<sup>21</sup>

La cadencia lenta de la canción, como susurrando al contar una historia trágica, evoca una emoción a los escuchas y sustenta efectivamente el mensaje comunicado por la letra. La pregunta acerca de por qué la gente no puede llamar a Taiwán como Taiwán, es todo el tiempo evocada, y la referencia y la relación constante entre "Taiwán" y "madre", incluso usando el sobrenombre de la isla, "camote dulce", recurrentemente se centra en reforzar la localización de Taiwán y desde allí su legitimidad.

El lamento por no poder decir el nombre de Taiwán alude no sólo a las prohibiciones políticas impuestas sobre una identidad orgullosa de sí, sino también se debe a la proscripción de las canciones populares taiwanesas en el periodo que corre entre 1950 y 1980. Aquí, junto con la promoción del chino mandarín como la lengua oficial de Taiwán, el Gobierno Nacionalista prohibió el canto de algunas canciones taiwanesas, supuestamente por la actitud pesimista y deprimente que expresaban sus letras. Un buen ejemplo es la conocida canción "Reparen la red rota" (letras de Li y música de Wang) (Zhou, 1996):

Veo la red, y mis ojos se tornan rojos;  
se hizo un gran hoyo en ella.  
La he querido reparar, pero no tengo nada para hacerlo.  
¿Quién sabrá de mi sufrimiento?  
Si uso hoy la red así, no habrá jamás esperanza.  
Para el futuro, buscaré las herramientas para repararla.

Compuesta en 1948 después de que los japoneses abandonaran Taiwán, dejándola para que sea tomada por Chiang Kai-shek, esta canción fue prohibida en los años cincuenta. Originalmente fue pensada como una canción

<sup>21</sup> Esta bella historia fue relatada por Nian-Zhen Wu, quien oficiara de anfitrión para la *Lunar New Year Celebration Party* 2005, organizada por la Asociación Taiwanesa de Vancouver, el 12 de enero de 2005 (Chang, comunicación personal, 24 de enero de 2005). También Zhen-nan Cai cantó la canción.

de amor, usando la metáfora de una “red amorosa”. Como la palabra “red” en dialecto taiwanés suena muy similar a la palabra usada para significar “esperanza” o “sueño”, se tornó entonces una expresión para evocar el sufrimiento de Taiwán y la búsqueda de la esperanza nacional. En un momento en el que la sociedad estaba en serias dificultades —la escasez de bienes era común y los precios subían— el pueblo de Taiwán sólo podía tener esperanza, aunque vaga, por un futuro mejor (Zhuang, 1995).<sup>22</sup> Quizá esta es la razón de peso por la cual la canción fue prohibida —porque retrata el fracaso del gobierno después de tomar Taiwán. Bajo orden oficial, el autor Li le agregó una tercera sección a la canción para darle un final feliz y hacerla más optimista. Finalmente se levantó la censura cuando fue clasificada como “canción de amor” (Yilan County Local Educational Materials, n.d.).

Pero la rebelión continuó. Y el entonces ilegal DPP, ayudado por las canciones populares, adoptó rápidamente la música como un medio para promover su agenda política fortaleciendo la “identidad taiwanesa” para protestar en contra de la dominación del “régimen del KMT desde China” (Zeng, 1998). Después del “acontecimiento Formosa” de 1973,<sup>23</sup> irónicamente las canciones que habían estado prohibidas, tales como “Reparar la red rota”, “Buscando el viento de primavera” (letra de Li, música de Deng, en 1933), “Esperando que vuelvas pronto” (letra de Na, música de Yang, en 1946), y muchas otras, fueron utilizadas de manera recurrente como canciones de protesta para expresar el

<sup>22</sup> Además de la canción “Reparar la red”, Zhuang también incluye otras tres canciones taiwanesas como representativas de la sociedad de Taiwán entre 1945 (el fin de la Segunda Guerra Mundial) y 1949 (cuando el gobierno nacionalista regresó a Taiwán). Estas canciones son “Esperando que vuelvas pronto”, “Vendiendo pasteles de arroz”, y “No habrá peces de colores” (1995).

<sup>23</sup> En los años setenta, Taiwán aún estaba bajo la ley marcial y era ilegal que la gente formara partidos políticos. En 1979, gente nucleada en torno a una revista alternativa, *Formosa (meilidao)*, se reunió para protestar contra el gobierno autoritario del KMT el 10 de diciembre, Día Internacional de los Derechos Humanos. La policía fue comandada para arrestar a los manifestantes y esto produjo severos conflictos. Tiempo después, los arrestados fueron juzgados por un tribunal militar, y muchos de ellos fueron acusados de traición. En realidad, este hecho produjo más simpatía de la gente hacia los implicados y creó mayor fuerza para enfrentar al gobierno del KMT. La ley marcial se abolió finalmente en 1987 y a esa gente que ya había formado el Partido Democrático Progresista (DPP) le fue reconocida finalmente la legitimidad en 1986.

sufrimiento del pueblo taiwanés y su deseo de autogobernarse (Zeng, 1998; Zhou, 1996; Zhuang, 1995).

La mencionada tristeza de la identidad taiwanesa se tornó entonces más optimista. Taiwán ya no será lamentada, sino celebrada. Más que llorar por no poder referirse al símbolo *taiwan* de manera directa, la gente estaba urgida por cuidar la tierra y su pueblo, haciéndolo fuerte y orgulloso de sí. Tal es el mensaje de la campaña musical promovida en los primeros años de la década de 1990 por el Partido Democrático Progresista (DPP), en ese momento ya legitimado: un partido de masas que comenzó como un grupo rebelde contra el autoritarismo del KMT, y que terminó ganando la elección presidencial de 2004.

En contraste con la canción anteriormente referida, "Alabanzas a la República de China", la letra de "Alabando a Formosa", de Zhi-ren Zheng, cantada en dialecto taiwanés, capturó el corazón de muchos en Taiwán:

Formosa, nuestro sueño, nuestro amor.  
 Como si mi madre dijera mi nombre.  
 Cuida y acúnanos, mantén por siempre el precioso sueño.  
 Formosa, nuestro sueño, nuestro amor.  
 Allí está el sudor de nuestros ancestros.  
 Cuida y acúnanos, mantén por siempre el precioso sueño.  
 Formosa, nuestro sueño, nuestro amor.  
 Siempre habrá esperanza sin lamentos,  
 cuida y acúnanos, mantén por siempre nuestro precioso sueño.

Esta canción se reproducía frecuentemente en la que en aquel momento era la radio alternativa de Taiwán, la Voz del Sur de Taiwán, (*nan taiwan zhi sheng*) y se le dio una amplia difusión cuando Dijuan Lin la usó para el Consejo Ciudadano de Kaohsiang en 1993. La canción se considera hoy en día un clásico de la modernidad taiwanesa y ha sido incluida en los libros de texto de la escuela primaria, secundaria y universitaria (Lin, 2002).

En estas letras la imagen de Taiwán como madre es claramente expuesta. Sin embargo, más que el sentido de lamentación por no poder pronunciar su nombre, el foco está puesto en el cuidado y en la preocupación. Dado que Taiwán es "la madre", ya no hay necesidad de mirar a otro lado, sino simplemente apreciar que uno nació y creció allí. Los ancestros son los de Taiwán, *y ya no* aquellos que estaban en la China continental. Taiwán, como la isla de Formosa, tiene ahora su propia historia, destino y fin.

Para consolidar la idea de Taiwán centrada sobre sí misma, el DPP ha usado más recientemente el término *Formosa* (*meilidao*) de manera recurrente en las canciones de sus campañas. En las que se crearon para la elección presidencial de 2004, cuatro de nueve contenían la palabra Formosa en sus letras, incluyendo una titulada “Cree en ti mismo, cree en Formosa”.<sup>24</sup> El KMT, sin embargo, expresó reservas respecto de este término, ya que el mismo se apoya en el relato de una historia e identidad únicas de Taiwán, lo cual discrepa con su visión de una gran “China” (Lee, 2005). Pero a pesar de la disputa sobre el término Formosa, nadie duda de que es la idea de Taiwán centrada sobre sí misma, la ideología dominante ahora.

Entre las canciones populares más recientes, se encuentra “Ella es nuestra niña”. Esta canción fue compuesta por Ming-zhang Chen y cantada para el evento espectacularmente exitoso del *228 Rally Hand-in-Hand* celebrado el 28 de febrero de 2004.

Una flor crece desde el suelo,  
y es bien cuidada por su padre y su madre.  
Si el viento sopla, asegúrate de cubrirla con una manta  
y nunca la dejes caer en la oscuridad.  
Antes de que despunten sus flores,  
necesitará de tu cuidado y del mío.  
Dale una tierra buena donde crecer.  
Levantemos nuestras manos  
y mantengamos unidos nuestros corazones —estamos juntos.  
Ella es nuestra niña.

Aunque la canción no hace referencia a la palabra *taiwan*, el “ella” personificado evoca la identidad taiwanesa, dado que el rally se tituló *ererba shouhu taiwan* (*ererba*, 2, 2, 8; *shou*, manos; *hu*, protegen; *taiwan*: Taiwán). Mediante un corte tajante con la tan mentada “conciencia china” reclamada por el KMT, esta canción re-focaliza la atención de la audiencia en el aquí-y-ahora de Taiwán. A pesar de las voces internas disidentes en lo que concierne

<sup>24</sup> Esto contrasta con las nueve canciones escritas en 1996 y las cuatro escritas en el 2000 para las respectivas elecciones presidenciales, las cuales no contenían el término *Formosa*. Todas estas canciones de campañas aparecen en la página oficial de internet del DPP ([www.dpp.org.tw](http://www.dpp.org.tw)), revisada el 28 de mayo de 2005.



a si Taiwán debería reclamar la independencia oficial o no, la mayoría concuerda en que la isla debe priorizar su identidad en vez de mirar siempre hacia el continente, sobre todo teniendo en cuenta la amenaza militar continua que China ejerce sobre ella.

Otra canción escrita específicamente para la elección presidencial de 2004 (con letra de Hanxiu Lu y melodía de Hong-ta Zhan), "Cree en Taiwán" (*xiangxin taiwan*), se focaliza directamente en la isla:

La montaña es la costa del océano,  
y el océano canta para la montaña.  
Todos somos taiwaneses, dándonos afecto unos a otros.  
Nosotros mismos atendemos nuestros asuntos,  
y no necesitamos que los foráneos se preocupen por ellos.  
Creamos en nuestro Taiwán, creamos en nuestro Taiwán,  
y no habrá límites a nuestro progreso.  
Si la marea se levanta, el agua continuará fluyendo.  
La brisa de la primavera nos despierta;  
nuestro compatriota es el campo verde en todas partes.  
Nuestra voluntad es tan firme  
como una montaña que mira hacia el futuro.  
Taiwán es nuestro nombre, Taiwán es nuestro nombre.  
Nos esforzaremos duramente por ella.<sup>25</sup>

El cambio de ideología se revela claramente en las letras de las canciones patrióticas, las cuales fueron inspiradas por medidas políticas activas. De hecho algunos conciben a las campañas musicales como un fenómeno único de Taiwán, siendo que su uso exitoso por parte del DPP preparó el terreno para el triunfo del presidente Chen en las primeras elecciones directas de 1994,<sup>26</sup> y el DPP aún sigue produciendo campañas musicales. Y aquí debemos notar que los discos de la música de campaña del DPP incluyen una variedad de lenguas de Taiwán

<sup>25</sup> La letra de esta canción fue tomada del sitio de Internet del Partido Democrático Progresista (DPP): <http://www.dpp.org.tw/>, el 28 de mayo de 2005.

<sup>26</sup> Hanxiu Lu, un poeta que escribe en lengua taiwanesa, y el músico Hungda Zhan, fueron invitados por Shui-bian Chen a componer las canciones de su campaña tales como "Flor de primavera" (*cuntian de huarue*) y "Nuevo hogar feliz" (*kuaile xin guxiang*). "Flor de primavera" se hizo muy popular y todavía se canta (E. Lin, 2002).

como taiwanés, hakka y lenguas aborígenes, lo cual fue un medio efectivo para demostrar que el partido respeta la diversidad cultural del país (Lee, 2005).

Estas canciones siguieron cantándose en diferentes ocasiones políticas. Por ejemplo, para protestar en contra de la reciente ley anti-secesionista de China dirigida a Taiwán, el DPP organizó una manifestación masiva, la “326º Marcha por la Democracia, la Paz y la Defensa de Taiwán”. En esa ocasión todos los participantes cantaron “Nuestra madre se llama Taiwán” y “Ella es nuestra niña” junto con otras canciones, como medio de unir su espíritu (Million’s Chorus, 2005).

A su vez, el KMT fue obligado a utilizar estrategias similares y, en enero de 2005, tanto el DPP como el KMT-PPF produjeron discos de música de campaña. Lo que es particularmente notorio es que el primer álbum de campaña del KMT se titula “Uniendo a Taiwán”, con un enfoque centrado en Taiwán, diferente a la posición anterior del partido que sostenía el sentimiento unido de “lo chino”. El álbum del KMT también usa letras en lengua taiwanesa en las seis composiciones originales que contiene, y ya no recicla simplemente las viejas canciones patrióticas como “Alabanzas a la República de China”.<sup>27</sup> Ahora, la centralización en Taiwán es lo que está en boga y muestra de ello es que el álbum del KMT contiene canciones como “Los anhelos de los taiwaneses” (*taiwanren de yuanwang*); mientras que un ejemplo de la música utilizada por el DPP es “Cree en Taiwán” (*xiangxin taiwan*) (Lee, 2005; véase también Lin, 2002).

De hecho, la división entre el chino mandarín y el idioma taiwanés, imprime en las canciones cantadas en ambas lenguas diferentes contenidos, diferentes audiencias, distintas locaciones y diferente mercado (Jiang, 1996). Las que se centran en Taiwán a menudo se cantan en taiwanés, una lengua que durante mucho tiempo fue considerada como un mero dialecto inapropiado para usarse en eventos oficiales. Asociado con la campaña política estaba el estigma del taiwanés como una lengua que, junto con otros dialectos, se decía que era hablada por gente menos educada e inculta. Cantar esas canciones en taiwanés implicó un acto de protesta que buscaba priorizar y elevar la imagen de Taiwán.

<sup>27</sup> Además, el álbum del KMT contiene una variedad de estilos musicales (ya sean de Oriente u Occidente, de Taiwán o de fuera) y melodías de diferentes grupos étnicos de Taiwán para enfatizar la importancia de la armonía y la solidaridad étnicas (Lee, 2005). Ya que este artículo se focaliza en las letras de las canciones, no entraremos en detalles sobre estas otras facetas de la música de campañas electorales en Taiwán.

Ya hemos analizado la canción militar "China será fuerte". Mientras que cuando esa canción se cantaba, "China" se refería a un país auténtico e idealizado, ahora parece servir de autorreferencia para la PRC. T. Cai, legislador del DPP, pidió a los militares del ROC "rectificar su música" (*zhengyin*) cambiando todas las canciones que tuvieran la palabra *zhongguo* y reemplazándolas con *taiwan*.<sup>28</sup> De hecho, cuando China anunció su ley anti-secesionista para reclamar su autoridad ante Taiwán, Cai preguntaba cómo podía ser que los soldados en Taiwán aún cantaran la canción "Amo a China". (Chen, 2005). El estudio de Booth's (1976:248) describe esa situación: "el mecanismo de identificación fracasa si el Estado que nos presenta no es aceptado: la canción parece repugnante, o simplemente sin interés".

Tal vez es por la misma razón que la Voz Emisora de la Red Han (*hansheng diantai*), una radio aliada al KMT, tiene dos sitios de internet dedicados a las canciones militares. Uno de ellos, el sitio aparentemente más informal y cuya actualización más reciente data del 3 de diciembre de 2004, contiene 256 canciones patrióticas del ROC;<sup>29</sup> mientras el otro, como sitio más formal, oficial,<sup>30</sup> contiene sólo 248 canciones similares. La diferencia se debe a que hay ocho canciones militares que contienen la palabra *zhongguo* en el título. Es posible que esas ocho canciones hayan sido quitadas para evitar la presión por una demanda de de-significación, aunque no estamos en condiciones de explicar cómo fue que esos portales cambiaron desde la implementación del sitio oficial en el 2000 (Chen, 2002).

La emergencia de las canciones de campaña que reclaman una identidad taiwanesa no puede comprenderse sin intentar esbozar el desarrollo general de las canciones populares de la isla. El canto de canciones taiwanesas fue severamente deteriorado a partir de la política colonial de Japón que promovió el habla del japonés desde 1939 e impulsó que las canciones taiwanesas se cantaran en japonés, todo lo cual culminó con un periodo corto de siete años de prolífica creación de canciones populares entre 1932 y 1939 (Zhuang,

<sup>28</sup> Hay otros aspectos inapropiados de estas canciones, generalmente tomadas como "militares", incluyendo letras que promueven la lucha contra los japoneses, o el culto idólatra al ex presidente Chiang Kai-shek, y letras inapropiadas que tratan asuntos privados de las relaciones femeninas/masculinas (véase://www.atchinese.com/2005/03/0330s3.htm).

<sup>29</sup> <http://freeman2.net/listfnet.htm>.

<sup>30</sup> <http://www.voh.com.tw/page01all.htm>, no se han identificado las fechas de acceso y actualización.

1995). En 1949 el gobierno del KMT implementó a su vez el chino mandarín como la lengua oficial y restringió a las emisoras el uso de los dialectos locales, acto que fue acompañado por la prohibición de varias canciones taiwanesas. No fue sino hasta la década de los setenta que hubo pedidos abiertos de revivir esas canciones (Zhou, 1996).

Los tópicos de las canciones taiwanesas que habían comenzado con el sentimentalismo, la amargura y el sufrimiento (*beiku*), lo cual hizo que la música ocupara sólo una posición marginal, fueron cambiando gradualmente hasta ocupar el centro político. Incluso luchando en contra de la desaprobación, el auge de la música taiwanesa en los años ochenta fue paralelo a la apertura de la sociedad, al surgimiento de una ola de nativismo, y a los reclamos por la democracia (Lin, 2002).<sup>31</sup> Aunque hacia el final de la década de los setenta la idea de una conciencia taiwanesa ya se había infiltrado en la literatura y la política, las canciones folklóricas siguieron clasificándose como “música étnica China” y no se unieron a la ola del nativismo sino hasta un poco después (Zeng, 1998; Zhou, 1996; Zhuang, 1995). En cualquier caso, el activismo social que comenzó en la década de los ochenta culminó en el álbum seminal *Canciones para hacerse salvaje*, producido por Blacklist Workshop en 1989. En la carátula del disco se plantea una serie de preguntas provocativas:

Usted sabe mucho de historia y geografía china, pero ¿se había preguntado alguna vez cuánto sabe de la historia de Taiwán? Usted se jacta de saber canciones extranjeras en mandarín como si fueran tesoros familiares; ¿por qué no mostrar un poco más de interés en canciones de su lengua madre? Cuando Taiwán estuvo en crisis, ¿alguna vez se preguntó qué rol jugó usted? ¿Sabe usted dónde encontrar la historia de Taiwán y su música? [Lin, 2002].

Los productores del álbum escogieron grabar las canciones en el dialecto de Taiwán para protestar contra el fuerte control y el elevado estatus del que gozaba el chino mandarín, y su música se identifica claramente con la etnicidad taiwanesa. Esto también aleja a las canciones taiwanesas de los

<sup>31</sup> A partir de la promoción de la conciencia taiwanesa, del valor que adquirió el multiculturalismo y del estatus elevado que se le dio a los dialectos de Taiwán, la industria musical del país se convirtió en un híbrido de diferentes lenguajes y diversos estilos musicales que se integran y con los cuales se experimenta libremente (véase E. Lin, 2002; F. Yang, 2000).

tópicos anteriores de la amargura y el sufrimiento, y desestabiliza el estatus diferencial entre las canciones cantadas en chino mandarín y las canciones populares de la isla. Ese es el primer álbum de este tipo producido en Taiwán, y su éxito estableció un hito para las canciones del país (Jiang, 1996).<sup>32</sup>

Entre los factores que indudablemente contribuyeron al éxito del álbum se incluye la incorporación de factores políticos en sus letras, la adopción del *rap* en el estilo musical, y el uso de la lengua taiwanesa. Ese mismo año los Premios a la Melodía de Oro, organizados por el Departamento Gubernamental de Informaciones, establecieron una nueva categoría para las canciones en esa lengua, lo cual marcó su ingreso en el dominio público del discurso cultural. Desde entonces, las canciones taiwanesas continuaron experimentando con estilos musicales y elementos diversos —ya sean óperas tradicionales taiwanesas u occidentales, clásicas o locales— con instrumentos diferentes, con diversas presentaciones paródicas y satíricas, creando así un espíritu dinámico que se mueve en varias direcciones (Lin, 2002). Como música nacida de los sectores obreros y con fuertes elementos de crítica social, las canciones taiwanesas han sido capaces de llegar al escenario de la reforma política, y de moldear incluso las campañas electorales.

## Conclusión

La interacción entre estas canciones refleja y facilita la transformación desde una conciencia “china” hacia una “taiwanesa”. Así, las agencias principalmente involucradas en la circulación de estas canciones revelan trayectorias distintas del desarrollo de la política en Taiwán. La tarea de cultivar un sentido de “lo chino” fue dirigida principalmente por las agencias gubernamentales, particularmente la milicia de la ROC; sin embargo, el establecimiento de una conciencia de “lo taiwanés” emergió primero en canciones creadas por los sectores populares, para luego ser promovidas como música de campaña.

<sup>32</sup> Jiang (1996) presenta un análisis más detallado sobre el desarrollo de las canciones populares de Taiwán a partir de éste y otros discos. Normalmente estos álbumes han ido más allá de usar el taiwanés para protestar contra la dominación del mandarín chino, y han entrado en una etapa de coexistencia y combinación de lenguajes múltiples. Ya no hay una relación estricta entre un lenguaje dado y una etnia correspondiente, sino que más bien el carácter plurilingüe se ha convertido en la norma de uso corriente.

Moviéndose en direcciones diversas, cada tipo de canción conforma un discurso político único y en su intersección orquestan sentidos conflictivos de la identidad nacional para el pueblo de Taiwán.

Aunque la isla no fuera colonizada por la China continental *per se*, el hecho de que más del setenta por ciento de los taiwaneses residentes migraran desde el continente ha hecho de Taiwán una sociedad de asentamiento (*settler society*). De ahí que deba enfrentar el reto de cómo transferir la cultura de la tierra madre originaria (esto es, China o “lo chino”) hacia el lugar de asentamiento para conformar allí una nueva identidad nacional (ya sea como Taiwán, o “lo taiwanés”, o lo taiwanés-chino) (véase Stratton y Ang, 1998). Este elemento se hace problemático por las historias divergentes de la inmigración, y por cómo los inmigrantes interactúan entre ellos y con los nativos. De ahí que la lucha para mutar desde “lo chino” a “lo taiwanés” —o por comprender a ambos— reinventa y redefine los significados y las fronteras de estos dos símbolos, dentro de un proceso de interrelación compleja entre conexión y separación.

Las emociones inspiradas por estas canciones están condicionadas a las circunstancias históricas y políticas únicas que cada una de ellas transmite. Las mismas continuarán reconfigurándose a medida que la identidad política incierta de Taiwán vaya evolucionando. Aunque sea difícil —si no imposible— medir el impacto de estas canciones, el hecho de que hayan participado de la vida política de la isla durante los pasados cincuenta años, hace de ellas una parte ineludible en la creación de Taiwán. Incluso si algunas de ellas pasan de moda o desaparecen de la conciencia pública, ya nos habrán dicho algo, ya nos habrán informado sobre qué es Taiwán, y sobre qué debería ser.

### Bibliografía en inglés

- Anderson, B. (1991), *Imagined communities: Reflections on the origins and spread of nationalism*, Verso, Londres (N. del T.: hay versión en español: *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993).
- Booth, M. W. (1976), “The art of words in songs”, *Quarterly Journal of Speech*, núm. 62, pp. 242-249.
- Chang, B.-y. (2004), “From Taiwanisation to de-sinification: Cultural construction in Taiwan since the 1990s”, *China Perspectives*, núm. 56, pp. 34-44.

- Chang, H.-c. (2005), *Symbols in conflict: Identity crisis between "Taiwan" and "China"*. Paper to be presented at the Annual Meeting of the National Communication Association, Boston.
- Chen, Y.-c. (2005), "China", how could it be "must be strong"? ("*zhongguo*" *zenme keyi "yiding qiang"*?), extraído el 8 de abril de 2005 del sitio web <http://www.atchinese.com/2005/03/0330s3.htm> (originalmente publicado en *New News Weekly*, núm. 942, 30 de marzo de 2005).
- China Radio International (2003), "The love for the East of *Zhe* (province): A dragon in the ancient Orient" (*Zhedong zhi lian: Yaoyuan de dongfang you yitiao long*), extraído el 8 de abril de 2005, del sitio web <http://www.cnr.cn/travel/lyzj/200408240038.html>.
- Cho, H.-w. (2002), *Taiwan's application to GATT/WTO: Significance of multilateralism for an unrecognized state*, Praeger, Westport, Connecticut.
- Chuang, Y.-c. (2001), "Taiwanese identity in a global/local context: The use and abuse of national consciousness in Taiwan", en C. Aspalter (ed.), *Understanding modern Taiwan: Essays in economics, politics and social policy*, Ashgate, Aldershot, pp. 53-66.
- Conrad, C. (1988), "Work songs, hegemony, and illusions of self", *Critical Studies of Mass Communication*, núm. 5 vol. 3, pp. 179-201.
- Encyclopedia Britannica* (2005), *Online*, Three Principles of People, extraído el 14 de agosto de 2005 del sitio web <http://search.eb.com.proxy.cc.uic.edu/eb/article-9072290?query=three%20principles%20of%20the%20people&ct=eb>.
- Gonzalez, A., y Makay, J. J. (1983), "Rhetorical ascription and the gospel according to Dylan", *Quarterly Journal of Speech*, núm. 69, vol. 1, pp. 1-14.
- Gramsci, A. (1971), *Selections from the prison notebook* (Q. Hoare y G. Nowell-Smith, Trans.), Lawrence and Wishart, Nueva York.
- Hong Kong Art Chorus (n.d.), *Zhongguo yiding qiang* (China will be strong), extraído el 7 de mayo de 2005 del sitio web [www.hkartchorus.net/lyric\\_09.htm](http://www.hkartchorus.net/lyric_09.htm).
- Hoy, M. (1994), "Joyful Mayhem: Bakhtin, football songs, and the Carnivalesque", *Text and Performance Quarterly*, núm. 14, pp. 289-304.
- Lee, V. (2004), "The rallying call of politics", *Taipei Times Online*, extraído el 7 de mayo de 2005 del sitio web [www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2004/03/14/2003102470](http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2004/03/14/2003102470).
- Lin, E. (2002), "From the fringes to the mainstream-New Taiwanese music booming" (*cong bianyuan dao zhuliu-xin taiyu geyaqiangshengv*), *Sinorama Magazine*, (traducción de S. Williams), extraído el 24 de mayo de 2005 del sitio web: [http://www.sinorama.com.tw/en/show\\_issue.php?id=200259105026E.TXT&page=1](http://www.sinorama.com.tw/en/show_issue.php?id=200259105026E.TXT&page=1).

- Liu, D., y Lin, C. (1999), "The pride of *zuguo*: China's perennial appeal to the overseas Chinese and an emergent civic discourse in a global community", en R. Klüber y J. H. Powers (eds.), *Civic discourse, civic society, and Chinese communities*, Ablex Publishing Corporation, Stanford, pp. 209-220.
- Mohrmann, G. P., y Scott, F. E. (1973), "Popular music and World War II: The rhetoric of continuation", *Quarterly Journal of Speech*, núm. 62, pp. 146-156.
- Stratton, J., y Ang, I. (1998), "Multicultural imagined communities: Cultural difference and national identity in the USA and Australia", en D. Bennett (ed.), *Multicultural states: Rethinking difference and identity*, Routledge, Londres, pp. 135-162.
- Sellnow, D., y Sellnow, T. (2001), "The "illusion of life" rhetorical perspective: An integrated approach to the study of music as communication", *Critical Studies in Media Communication*, núm. 18, vol. 4, pp. 395-415.
- Voice of Han Broadcasting Network (2005), *Zhonghuaminguo hansheng guangbo diantai junge wangye-geci* (sitio web de canciones y poesía patriótica de la República de China), extraído el 7 de mayo de 2005 del sitio web freeman2.com/song0004.htm.
- Wang, G. (1986), "Popular music in Taiwan", *Critical Studies of Mass Communication*, núm. 3, vol. 3, pp. 366-368.

### Bibliografía en chino

- Chen, M.-z. (2002), "A study of lyrics of military songs (junge geci zhi yanjiu)", Master's thesis, Graduate Institute of Journalism, College of Politics and Warfare, Taipei, Taiwán.
- Hsu, Y.-m., y Fan, Y. (2001), "Learning to be Taiwanese: Trails of change of political learning and Taiwanese identification, 1986-1996", *Journal of Taiwan Politics*, núm. 5, pp. 3-63.
- Jiang, W.-y. (1996), "From 'Going Wild' to 'Laughing'. A sociolinguistic analysis on popular songs' language choice" (*cong juzhuakuangvdao juxiaokuev-liuxing gequ de yuyan xunze zhi shehui yuyanxue fenxi*), *Zhongwai wenxue*, núm. 25, vol. 2, pp. 60-81.
- Million's Chorus (*beiwán ren da hechang*) (2005), extraído el 22 de julio de 2005 del sitio web <http://www.libertytimes.com.tw/2005/new/mar/26/today-file4.htm>.
- National Music Institute (1959), Selections of Chinese patriotic songs (*zhonghua aiguo gequ jixuan*), National Music Institute.
- Yang, F.-z. (2000), Review of "Observing Taiwanese Society from Popular Songs"



- (*ping ju cong liuxing gequ kan taiwan shehui*), *Xinwenxue Yanjiu*, núm. 64, pp. 195-200, extraído el 24 de mayo de 2005 del sitio web <http://www.jour.nccu.edu.tw/Mcr/issue64.html?IssueID=0064>.
- Yilan County Local Educational Materials (n.d.), extraído el 1 de agosto de 2005 del sitio web <http://media.ilc.edu.tw/MUSIC/MS/all-04.htm>.
- Ye, Y.-y. (2000), "Plum Blossom": Patriotic popular songs and imagined ethnicity (*jimeihua; Aiguo liuxing gequ yu zuqun xiangxiang*), *Zhongwai wenxue*, núm. 28, vol.11, pp. 64-78.
- Zeng, H.-j. (1998), *Taiwan society as observed from changes in the lyrics of popular songs, 1945-1995 (cong liuxin yequ kan taiwan shehui)*, Laurel Publishing Company, Taipei.
- Zhou, Q.-y. (1996), "Sound of domination and protest of Taiwanese popular music in 1990s: Sex politics, identity, and popular culture" (jiushi niandai Taiwan liuxing yinyue de zhipai yu fankang zhi sheng: xingbie zhengzhi, zhutixing, yu shumin wenhua), Master's thesis. Sociology Department, Soochow University.
- Zhuang, N. (1979), "Making popular songs patriotic" (*liuxing gequ aiguo hua*), *Wentan (Literary World Monthly)*, 229, pp. 15-17.
- Zhuang, Y.-m. (1995), *Tracing Taiwanese songs (taiwan geyao zuixiang qu)*, Qianwei Publishing Company, Taipei.