

# **Yuan Muzhi y la comedia modernista de Shanghai**

Ricard Planas Penadés

---

**TESIS DOCTORAL UPF / Año 2019**

**Director de tesis**

**Dr. Manel Ollé Rodríguez**

**Departamento de Humanidades**





Als meus pares, en Francesc i la Fina. A la meva companya, Zhang Yajing.

Per la seva ajuda i comprensió.



## **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera dar mis agradecimientos al Dr. Manel Ollé. Su apoyo en todo momento ha sido crucial para llevar a cabo esta tesis doctoral.

Del mismo modo, a mis padres, Francesc y Fina y a mi esposa, Zhang Yajing, por su comprensión y logística. Ellos han hecho que los días tuvieran más de veinticuatro horas. Igualmente, a mi hermano Roger, que ha solventado más de una duda técnica en clave informática. Y como no, a mi hijo, Eric, que ha sido un gran obstáculo a la hora de redactar este trabajo, pero también la mayor motivación.

Un especial reconocimiento a Zheng Liuyi, mi contacto en Beijing. Fue mi ángel de la guarda cuando viví en aquella ciudad y siempre que charlamos me ofrece una versión interesante sobre la actualidad académica china.

Por otro lado, agradecer al grupo de los “Aspasians” aquellos descansos entra página y página, aquellos menús que hicieron más llevadero el trabajo solitario de investigación y redacción: Xavier Ortells, Roberto Figliulo, Manuel Pavón, Rafa Caro y Sergio Sánchez.

## RESUMEN

En esta tesis se analizará la obra de Yuan Muzhi, especialmente los filmes que dirigió, su debut, *Scenes of City Life* (都市風光, 1935) y su segunda y última obra *Street Angel* (马路天使, 1937). Para ello se propone el concepto *comedia modernista de Shanghai*, como una perspectiva alternativa a las que se han mantenido tanto en la academia china como en la anglosajona. En este trabajo expondremos las razones por las que Yuan Muzhi puede ser considerado un cineasta modernista, justificaremos el término comedia como el más adecuado para describir su obra y la situaremos en el contexto shanghainés de los años 30, donde juega un papel peculiar.

## ABSTRACT

This thesis will discuss Yuan Muzhi's work, especially the films he directed, his debut, *Scenes of City Life* (都市風光, 1935) and his second and last work *Street Angel* (马路天使, 1937). For this purpose, the concept of *Shanghai modernist comedy* is proposed, as an alternative perspective to those that have been maintained in both Chinese and Anglo-Saxon academies. In this work we will explain the reasons why Yuan Muzhi can be considered a modernist filmmaker, justify the term comedy as the most suitable to describe his work and place it in the Shanghai context of the 30s, where he plays a peculiar role.



## PREFACIO: YUAN MUZHI, EL HOMBRE DE LAS MIL CARAS

En 1957, una delegación de cineastas italianos, entre los que se encontraba el crítico Ugo Casiraghi, visitan la aún joven República Popular China. Allí aprovechan para ponerse el día sobre la producción local, que ya estaba presentando filmes en festivales como el de Karlovy Vary (Checoslovaquia) y Edimburgo<sup>1</sup>. Ugo Casiraghi tiene entonces el honor de ser uno de los primeros críticos extranjeros en tener acceso al cine de la edad dorada de Shanghai, que comprende un periodo que va de 1931 a 1937. De aquella experiencia nacerá una breve historia del cine chino que escribe a su vuelta a Italia, *Il cinema cinese, questo sconosciuto*<sup>2</sup>, que aparece por primera vez en la revista *Centrofilm. Quaderni mensili di documentazione cinematografica*, en 1960. Se trata de un breve recorrido, apasionado por la perspectiva del momento y las convergencias ideológicas, que abarca desde los orígenes del cine en la China republicana hasta la producción de la República Popular de los años 50. En el capítulo titulado *Neorrealismo sotto il Kuomintang*, Casiraghi le explica al lector italiano el argumento de algunos filmes que difícilmente se podían ver fuera del país, y se pregunta cómo fue posible, en el contexto político del Kuomintang, desarrollar un tipo de cine que tratara los problemas sociales de

---

<sup>1</sup> Shi Lianxing gana el premio a la mejor actriz por *Zhao Yiman* (赵一曼, 1950), de Sha Meng en la quinta edición del Festival de Karlovy Vary en una fecha tan temprana para la industria socialista china como 1950; otro hito lo logrará *Leather with Feather* (鸡毛信, 1955) de Shi Hui, que gana el premio al mejor filme en el Festival internacional de cine de Edimburgo. Hasta la fecha en que Casiraghi viaja a la República Popular, el film con más recorrido internacional había sido *Liang Shanbo and Zhu Yingtai* (1954), de Sang Hu que gana premios en ambos festivales: “The first socialist opera movie, *Liang Shanbo and Zhu Yingtai* (dir. Sang Hu, Huang Sha, 1954), was screened at several European film festivals in 1954 and 1955 to the delight of audiences and critics. The sight of a long line outside a Paris theater moved Georges Sadoul, and Chaplin reportedly praised this extraordinary film as the *Chinese Romeo and Juliet*”. (Zhang, 204: 209).

<sup>2</sup> Este texto se puede encontrar en Müller, Marco y Pollachi, Elena. *Ombre Elettriche: Cento anni di cinema cinese 1905-2005*. Mondadori. 2005. Se trata de un catálogo de la Biennale de Venezia que contiene una buena recopilación de textos chinos e italianos sobre cine chino del continente.



la nueva china y que se avanzara, en unos años, a muchos de los elementos que caracterizarían el neorrealismo italiano. En dicho capítulo, Casiraghi cuenta la gran impresión que le causa un actor que interpreta a un licenciado sin trabajo en el filme *La disgrazia di essere laureato*<sup>3</sup> y el sabor popular de una cinta dirigida por aquél, *Angeli della strada*<sup>4</sup>, llena de personajes memorables en “cui si alternano e coesistono commedia e tragedia, intermezzi gioiosi e atmosfere fosche e sinistre”. (Müller y Pollachi, 2005: 262). Casiraghi narra cómo después de la sesión de *La disgrazia di essere laureato*, en una pequeña sala de Beijing, un individuo de aspecto corriente y, prematuramente, envejecido, se mostraba aún más emocionado que los críticos y cineastas italianos que se encontraban presentes. Aquel hombre no era otro que Yuan Muzhi, el intérprete del viejo filme que acababan de ver, la estrella más precoz y fulgurante de las salas de teatro y cine de aquel Shanghai de los años 30, ya desaparecido para siempre después de la fundación de la República Popular en 1949. Aquel hombre, vestido humildemente con el mono y el gorro Mao, tal como aparece en las últimas fotos que se le hicieron, había sido conocido, en sus años de juventud, como “el hombre de las mil caras” 千面人生, debido a su versatilidad como actor y a las espectaculares transformaciones faciales a las que se sometía en cada una de las obras de teatro y filmes en los que actuó. Un apodo que describe, también a uno de los personajes más polifacéticos de aquel momento, siendo hombre de teatro, donde destaca como actor y director de escena, y más tarde, cineasta. Nacido en Ningbo el 3 de marzo de 1909. Se traslada pronto a Shanghai con su familia<sup>5</sup>. Allí empieza como actor de teatro precoz, a los 13 años y entra a formar parte del *Dramatic Association* 戏剧协社 de Shanghai, liderada por figuras tan importantes como Hong Shen 洪深 y Ouyang Yuqian

---

<sup>3</sup> Se refiere a *Plunder of Peach and Plum* (桃李劫, 1934), de Ying Yunwei.

<sup>4</sup> Se refiere a *Street Angel* (马路天使, 1937), de Yuan Muzhi.

<sup>5</sup> Existe una biografía de Yuan Muzhi, Guo Xueqin. *Vida de Yuan Muzhi: El hombre de las mil caras* (千面人生——袁牧之传). Zhejiang People's Publishing House. 1998.

欧阳予倩. (Banham, 1988: 205). Cuando se encuentra estudiando en la Universidad de Suzhou, entra en la compañía teatral *Xinyou*, donde hace papeles en obras extranjeras como *Tío Vania* de Chéjov<sup>6</sup>. (Gamsa, 2008: 262-263). En 1934, con gente de la misma compañía, como su compañera sentimental y actriz Chen Bo'er 陈波儿, entran a trabajar en la productora cinematográfica de izquierdas Diantong 電通影片公司, que solo llega a producir cuatro filmes antes de su cierre el año siguiente. En la Diantong, Yuan Muzhi protagoniza y escribe el guion de *Plunder of Peach and Plum*<sup>7</sup> (桃李劫, 1934), de Ying Yunwei 应云卫 y protagoniza *Children of Troubled Times* (風雲兒女, 1935), de Xu Xingzhi 许幸之. Posteriormente dirige su opera prima, *Scenes of City Lights* (都市风光, 1935). Un filme, por cierto, en el cual actúa en un papel secundario una joven, Li Shumeng 李淑蒙, con nombre artístico Lan Ping 藍蘋, futura cuarta esposa de Mao Zedong, que se cambiará entonces el nombre por Jiang Qing 江青<sup>8</sup>. Cuando la Diantong quiebra, Yuan Muzhi, como el resto de la compañía, entran en la productora Mingxing 明星影片公司. Allí dirigirá su segundo y último filme, *Street Angel* (马路天使, 1937), tragicomedia sobre los bajos fondos que supondrá la popularidad inmediata de sus dos intérpretes principales, Zhao Dan 赵丹 y

---

<sup>6</sup> Durante los años 20, se crea la tendencia de adaptar obras del teatro realista europeo. Especialmente memorable sería esta función de Tío Vania, dirigida por Zhu Rangcheng, con la que Yuan Muzhi obtiene el primer triunfo sonado de su carrera, y la adaptación efectuada por Hong Shen de *Lady Windermere's Fan* de Oscar Wilde. Estas obras se reformulaban, situando su acción en el Shanghai contemporáneo y sinizando a los personajes. Para más información véase Qi Shouhua. *Adapting Western Classics for the Chinese Stage*. Routledge. 2019.

<sup>7</sup> En este trabajo citaremos el título de los films chinos en inglés y en chino, tal como aparecen en el archivo del China Film Archive. Para mantener una coherencia, también lo haremos así cuando se trate de nombres de asociaciones, instituciones o del título de obras literarias, salvo cuando se pueda encontrar la traducción en castellano. Cuando se dé el caso, la nombraremos con el título de la traducción al castellano.

<sup>8</sup> Se encuentra información interesante sobre el paso de Lan Ping por la Diantong, su relación sentimental con Tang Na, protagonista de *Scenes of City Life* y sus encuentros y desencuentros con Yuan Muzhi en Terrill, Ross. *Madame Mao: The White-Boned Demon (Revised Edition)*. Stanford University Press. 1999 y Terrill, Ross. *The Life of Madame Mao*. New York City. 2012.

Zhou Xuan 苏璞. En el momento que Yuan Muzhi llega a la culminación de su arte, las tropas japonesas invaden Shanghai y decide, junto a Chen Bo'er, trasladarse a Yan'an, que en aquel entonces era la base del Partido Comunista, cuyas riendas ya había tomado Mao Zedong después de la Larga Marcha. (Short, 2000: 318-353; Spence, 1999: 79-94). Allí participa en los intentos de crear una productora, la *Yan'an Film Group* 延安电影制片厂, y empieza a rodar *Yan'an and the Eighth Route Army*, un documental épico realizado con pocos medios, que nunca llegaría a ver la luz. Después de afiliarse al partido en 1940, es enviado a Moscú, para que aprenda nuevas técnicas de producción de cine de la industria soviética y adaptarlas a la realidad china<sup>9</sup>. Allí, perderá todo el material de su documental, cuando huya de la ocupación nazi. No volverá a China hasta 1945 y el año siguiente es enviado a Changchun, donde las tropas comunistas habían requisado la antigua productora japonesa Man'ei<sup>10</sup> 滿映. Allí, junto a Chen Bo'er, ayuda a establecer la primera productora estatal comunista, que tendrá una importancia clave en la producción del cine de la nueva República Popular, el Northeast Film Studio

---

<sup>9</sup>En páginas web chinas he encontrado referencias a un documental que Yuan Muzhi rueda en la Unión Soviética, en los estudios de Almaty en Kazajistán, especializados, en noticiarios. No he encontrado, hasta ahora, ningún film de la productora rodado por Yuan Muzhi por lo que no puedo dar por validos estos rumores. En la biografía de Guo Xueqin, la estancia en la Unión Soviética solo consta de tres cortos capítulos y se concentra en la amistad que tuvo con Eisenstein. Los cinco años que Yuan Muzhi pasó en la Unión Soviética aún son un misterio.

<sup>10</sup> La Man'ei era el nombre abreviado de la *Manchukuo Film Association* 株式會社滿洲映畫協會 (1937-1945), donde los japoneses habían producido un cine “manchú para manchúes” con el propósito de propagar la idea del soldado japonés como “hermano mayor” que liberaría Asia de los extranjeros. Los estudios fueron dirigidos por Masahiko Amakasu y su máxima estrella era Li Xianglan, que después de la guerra participa en films como *Scandal* (醜聞, 1950), de Akira Kurosawa y *House of Bamboo* (1955), de Sam Fuller. En la Man'ei, eran desterrados, paradójicamente, cineastas japoneses de izquierdas. Para más información sobre la Man'ei, véase Poshek Fu. *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*. Stanford University Press. 2003; Baskett, Michael. *Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawaii Press. 2008; Jie Li. *A National Cinema for a Puppet State: The Manchurian Motion Picture Association*. En Rojas, Carlos y Chow, Eileen. *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*. Oxford University Press. 2013.

东北电影制片厂<sup>11</sup>. Una vez proclamada la República Popular, a Yuan Muzhi se le encarga la dirección del Film Bureau<sup>12</sup>, un organismo encargado de centralizar toda la actividad cinematográfica del país, con sede en Beijing y a Chen Bo'er se le encarga la sección artística. En aquel primer momento, aquellas figuras que habían debutado en el Shanghai de los años 30, a pesar de ser sospechosos por su contacto con las empresas de producción capitalistas de entonces, como se expresa en las palabras de Mao en el Foro de Yan'an<sup>13</sup>, mantienen las riendas de la primera producción del cine de la República Popular (Clark, 1988: 25-93). Todo empezará a cambiar cuando el 20 de mayo de 1951 aparezca una crítica en el *Diario del Pueblo* 人民日报 firmado con seudónimo por Mao Zedong, contra la cinta *The Life of Wu Xun* (武训传, 1950)<sup>14</sup>, rodado por otro ilustre realizador de la edad dorada de Shanghai, Sun Yu 孙瑜 y que trata la historia de un vagabundo que pide dinero para poder construir una escuela para niños pobres durante los últimos años de la dinastía

---

<sup>11</sup> Sobre la creación del Northeast Film Studio, a partir del material japonés requisado, y su importancia dentro de la posterior producción en la República Popular, ver Li Zhen. *An Oral History of Film Culture in China* 银海浮槎: 学人卷. National Publishing House. 2011 y sobre todo el monográfico Zhang Jun. *Stories of Changchun's Filmmaking* (长春影事: 东北卷). National Publishing House. 2011. Sobre Li Xianglan véase Buruma, Ian. *The China Lover*. Atlantic Books. 2008.

<sup>12</sup> Para estudiar las funciones del Film Bureau ver Chen Mo. *Film Administrative Activities in China* 影业春秋: 事业卷. National Publishing House. 2011.

<sup>13</sup> Según estudiosos como Paul Clark, se puede establecer una diferenciación entre los círculos de Yan'an y los de Shanghai, en continuo conflicto durante los primeros años de la República Popular. Una tesis que puede ser desmontada con el ejemplo mismo de la figura de Yuan Muzhi como representante de ambos mundos. Esto no quita que cuadros del Partido, incluido Mao, siempre sospecharan de la pureza ideológica de los artistas e intelectuales que se habían formado en la gran urbe: "Numerosos camaradas llegaron aquí desde los cuchitriles de Shanghai; al llegar de esos cuchitriles a las bases de apoyo revolucionarias, no sólo se han trasladado de un lugar a otro sino también de una época histórica a otra. Una corresponde a una sociedad semifeudal y semicolonial bajo el dominio de los grandes terratenientes y la gran burguesía, y la otra, a una sociedad revolucionaria de nueva democracia bajo la dirección del proletariado". (Mao, 1972: 67-98).

<sup>14</sup> Para comprender las dimensiones del incidente ver Pang, Laikwan. *Between Will and Negotiation: Film Policy in the First Three Years of the People's Republic of China*. En Rojas, Carlos y Chow, Eileen. *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*. Oxford University Press. 2013. pp.472-489.

Qing. Las acusaciones de Mao de *liberalismo* y menosprecio a la fuerza revolucionaria campesina (Mao, 1973) serán suficiente para que las productoras privadas que aún quedaban no se atrevieran a producir, hasta su nacionalización dos años más tarde, y para que todos los compañeros de generación de Yuan Muzhi, tuvieran mucho cuidado con el mensaje de sus filmes. Esta situación se agrava durante el Movimiento Antiderechista 反右派运动 empezada en 1957. Sun Yu, que durante los años 30 estrenaba dos o tres filmes por año, solo realizará tres filmes desde 1951 hasta la fecha de su muerte, en 1990. Nombres tan importantes como Wu Yonggang, rodarán, desde entonces, filmes históricos y adaptaciones de ópera china, lejos de cualquier debate que se pudiera dar; otros, como Yuan Muzhi, que no volverá a rodar ningún filme, y Cai Chusheng, encargado del *China Film Association*, que solo estrenará *Waves on the Southern Shore* (南海潮) en 1962, se concentrarán en tareas administrativas cayendo en desgracia a medida que pasan los años. Muchos otros fueron acusados públicamente de derechistas y condenados al ostracismo, con capítulos tan trágicos como el suicidio de Shi Dongshan 史东山, en 1955, y de Shi Hui 石挥, en 1957.

Cuando el crítico italiano Ugo Casiraghi conoce a Yuan Muzhi en 1957, éste ya hacía dos años que se había retirado de la vida pública, según informaciones oficiales, debido a problemas de salud. Conoce a un hombre devastado por la muerte prematura de Chen Bo'er en 1951, y muy debilitado por la tuberculosis. El hombre de las mil caras había tenido dos vidas, las dos igualmente agitadas. El joven actor y cineasta de aquel mítico Shanghai de los años 30, un personaje que encarnaba el fervor revolucionario de muchos jóvenes del momento se había reconvertido, con la llegada de la República Popular, en funcionario de una maquinaria que poco a poco eliminaría los rastros de aquel pasado al que había pertenecido. Aún le faltaría por vivir la Revolución Cultural. Aquella actriz secundaria que aparecía en su opera prima de 1934 con el nombre de Lan Ping, es ahora uno de los artífices de un movimiento que acabaría con la vida de amigos y colaboradores en sus

tiempos de cineasta como Tian Han<sup>15</sup> 田漢 y Ying Yunwei, y con colegas como Cai Chusheng 蔡楚生, y Zheng Junli 郑君里, aparte de perseguir a otros protagonistas de la edad de oro como Xia Yan 夏衍, Jin Yan 金焰, o Sun Yu. Eliminados o condenados al ostracismo muchos de sus protagonistas y prohibida la distribución y exhibición de su cine, parecía que, con la Revolución Cultural 无产阶级文化大革命, aquellos filmes de antaño quedarían enterrados para siempre. Yuan Muzhi murió en 1978, a los 69 años, pensando, seguramente, que aquellas dos cintas que había dirigido siendo un joven rebelde no verían nunca más la luz. No pudo vivir, como Sun Yu o Wu Yonggang, la rehabilitación y reivindicación que a lo largo de los años 80 se haría del canon del cine de izquierdas de Shanghai, a través de homenajes, ciclos donde *Street Angel* volvería a tener un lugar predominante, y publicaciones que tendrían muy en cuenta su legendaria figura. Éste pasaría a ser recordado como un digno representante de los cineastas de izquierdas de Shanghai y como uno de los padres de la estructura del nuevo cine de la República Popular.

¿Por qué era necesario plantear una tesis sobre la obra de Yuan Muzhi, si aún faltan nombres y filmes de la edad dorada que aún no han sido reivindicados como merecen? ¿Era necesario investigar la obra de uno de los realizadores que ha acaparado ya la mayor atención en este periodo?

Podemos responder afirmativamente a estas dos preguntas. Porque sobre la obra de Yuan Muzhi no se ha escrito mucho. Su enorme popularidad entre los estudiantes de cine y cineastas jóvenes y su presencia en volúmenes que estudian el cine del periodo, no se ha traducido, hasta hoy, en ninguna monografía seria sobre su obra.

---

<sup>15</sup> Una obra sobre Tian Han, en consonancia con esta tesis, que analiza los elementos vanguardistas de su obra y la negociación con lo popular es Liang Luo. *The Avant-Garde and the Popular in Modern China: Tian Han and the Intersection of Performance and Politics*. University of Michigan Press. 2014.

En este sentido, la novedad de esta tesis se encuentra en tres puntos. Por un lado, se trata de ofrecer la primera monografía sobre la obra del director chino. Si el nombre de Yuan Muzhi aparece hoy en todas las historias del cine chino que se precie, y *Street Angel* es una pieza continuamente programada en ciclos de cine chino que se hacen alrededor del planeta, es verdad que, hasta hoy, su obra, no ha pasado de llenar unas cinco o seis páginas en volúmenes sobre cine chino, tanto en el ámbito de la difusión como en el académico. No existe, ni en el mundo chino ni fuera de él, ninguna obra que analice, concretamente, su obra. El sorprendente debut del cineasta, *Scenes of City Life*, es, incluso hoy, una obra olvidada. Algo incomprensible si nos fijamos en la originalidad de sus hallazgos. Por lo tanto, se cree, aquí, que sobre la obra de Yuan Muzhi se han hecho innumerables comentarios, pero en realidad se ha escrito poco, sobre todo teniendo en cuenta la dimensión histórica y estética que se le atribuye.

El segundo punto novedoso que se quiere ofrecer en esta tesis es la superación del marco analítico basado en el cliché del Movimiento de los cineastas de izquierdas, a la hora de analizar la obra de este cineasta y la propuesta del concepto *comedia modernista de Shanghai* para comprenderla mejor. En este sentido, como se verá en el capítulo 5, estudiaremos la obra de Yuan Muzhi desde una perspectiva modernista, teniendo en cuenta su condición de comediógrafo y enmarcándola en el contexto de una cierta idiosincrasia shanghainesa. Si bien Yuan Muzhi se definía como cineasta de izquierdas, simpatizante de la causa comunista, como veremos, existen ciertos malentendidos debido a una reduccionista lectura ideológica del periodo. No se puede hablar, como veremos, de un movimiento homogéneo, de una ideología única, incluso dentro del Partido Comunista, en el contexto del Shanghai de los años 30. Y esto tiene una lógica traducción en la inexistencia de un estilo *revolucionario*, como sí podemos ver en el *mainstream* soviético, que en aquellos años estaba pasando por el Realismo Socialista. Que la mayor parte de cintas de izquierdas del periodo usen formas melodramáticas no es

suficiente para afirmar que estamos ante unos esquemas predeterminados. La intención, aquí, es vaciar la lectura de la obra de Yuan Muzhi de presuposiciones políticas e ideológicas e interpretarla sin restricciones, ofreciendo un marco comparativo en el campo literario y cinematográfico. Un ejercicio de referencias cruzadas y multidireccionales que, sin duda, nos deparará una nueva perspectiva sobre el autor y el periodo en el que se encuadra su obra. De este modo estableceremos la *comedia modernista de Shanghai*, que nace con la generalización del sonoro y muere cuando Yuan Muzhi deja de hacer cine.

El tercer punto novedoso, que se presupone del anterior, es situar la obra de Yuan Muzhi y otros filmes del contexto de Shanghai, dentro de una red de filmes rodados en otras metrópolis del mundo con los que estas cintas guardan numerosos parecidos temáticos y estilísticos. Pocas veces se ha establecido esta relación. Cuando se han dado tentativas, se ha efectuado de manera vertical, asumiendo la omnipresente influencia de Hollywood y obviando los lazos que los filmes chinos pueden mantener con cintas coetáneas de otras latitudes. En este trabajo se hablará más de *dialogo* que de *influencia*. Nos interesa situar la obra de Yuan Muzhi en un contexto complejo donde la influencia se reformulaba y donde las tendencias temáticas y formales podían depender más de un entorno social y estético específico, o de la personalidad vibrante del autor estudiado, que de una unidireccionalidad acrítica. Con ello se trata de desbordar los límites nacionales y culturales que tantas veces han limitado la comprensión de unos fenómenos que, por la misma internacionalidad del medio cinematográfico, pueden ser estudiados sin más limitaciones.



# ÍNDICE

	Pág.
AGRADECIMIENTOS .....	v
RESUMEN .....	vi
PREFACIO: YUAN MUZHI, EL HOMBRE DE LAS MIL CARAS .....	viii
1. METODOLOGÍA .....	1
1.1. Consideraciones metodológicas.....	1
1.2.1. Definiciones de <i>comedia</i> .....	8
1.2.2. Definiciones de <i>modernismo</i> 现代主义 .....	14
1.2.3. La idiosincrasia shanghainesa .....	20
1.3. Hipótesis .....	22
1.4. Plan de la obra.....	25
2. HISTORIOGRAFÍA SOBRE EL CINE DE SHANGHAI DE LOS AÑOS 30 .....	28
2.1. Historiografía china del cine.....	28
2.1.1. La perspectiva didáctica .....	28
2.1.2. La perspectiva del cine nacional .....	37
2.2. Historiografía europea y estadounidense .....	44
2.2.1. Relato de la modernidad y la influencia de Hollywood .....	44
2.2.2. Aplicación de teorías extracinematográficas .....	50
2.3. El paradigma del Movimiento de los cineastas de izquierdas 左翼电影 运动.....	54
2.4. El debate entre <i>cine suave</i> y <i>cine duro</i> 硬性影片与软性影片 .....	67
3. YUAN MUZHI EN EL CONTEXTO DEL SHANGHAI DE LOS AÑOS 30.....	72
3.1. Contexto Cultural .....	72
3.1.1. Movimiento del 4 de mayo .....	72
3.1.2. Literatura de Mariposas y patos mandarines 鸳鸯蝴蝶派.....	79

3.1.3. Modernidad y Shanghai: Mu Shiyong, Liu Na'ou y los críticos de la izquierda.....	83
3.2. Contexto Cinematográfico .....	88
3.2.1. Orígenes del cine en China .....	88
3.2.2. La llegada del sonoro .....	95
3.2.3. La figura del del <i>xiao shimin</i> 小市民 .....	97
3.2.4. Las productoras de los años 30 .....	100
a) Mingxing 明星影片公司 .....	100
b) Lianhua 联华影业公司 .....	106
c) Diantong 電通影片公司 .....	112
d) La obra de Yuan Muzhi y su lugar en la historia del cine chino ...	114
<b>4. ANÁLISIS FORMAL DE LOS FILMS DE YUAN MUZHI .....</b>	<b>118</b>
4.1. Análisis de <i>Scenes of City Life</i> (都市風光, 1935).....	119
4.1.1. Sinopsis.....	119
4.1.2. Escaletas de secuencias.....	122
a) Cuadro de análisis de la secuencia 1 .....	122
b) Cuadro de análisis de la secuencia 2.....	123
4.1.3. Análisis de secuencias .....	127
4.1.4. Comentario del análisis .....	130
4.2. Análisis de <i>Street Angel</i> (马路天使, 1937).....	133
4.2.1. Sinopsis.....	133
4.2.2. Escaleta de secuencias .....	136
a) Cuadro de análisis de la secuencia 1 .....	137
b) Cuadro de análisis de la secuencia 2.....	139
4.2.3. Análisis de secuencias .....	140
4.2.4. Comentario del análisis .....	144
<b>5. <i>SCENES OF CITY LIFE</i> (都市風光, 1935) Y <i>STREET ANGEL</i> (马路天使, 1937), COMEDIAS MODERNISTAS DE SHANGHAI.....</b>	<b>147</b>

a) Protagonismo de Shanghai .....	149
b) Perspectivismo .....	150
c) Importancia del sonido.....	152
d) Sincretismo cultural .....	152
e) Uso del distanciamiento cómico .....	153
f) Experimentación formal .....	155
5.1. Yuan Muzhi, cineasta modernista .....	155
5.1.1. El cine-opérette y la experimentación con el sonido.....	156
a) El uso de la canción popular.....	167
b) Definiciones de la <i>Música amarilla</i> 黄色音乐 .....	170
c) Las escenas musicales de Zhou Xuan .....	178
5.1.2. La secuencia inicial y las sinfonías urbanas .....	186
a) El cine-ojo de Dziga Vertov, la teoría del montaje de Pudovkin y su influencia en el modernismo shanghainés.....	188
b) El acto de ver.....	196
5.2. Yuan Muzhi, director de comedias.....	203
5.2.1. El uso del gag.....	204
5.2.2. El uso de los objetos.....	212
a) Dinero.....	213
b) Relojes.....	213
c) Maniqués y muñecas.....	214
d) Animales.....	215
e) Teléfonos.....	215
f) Periódicos.....	216
g) Objetos mágicos.....	217
h) Regalos .....	218
5.2.3. La parodia del melodrama en <i>Scenes of City Life</i> .....	218
a) Definiciones de melodrama .....	219
b) Definiciones de parodia .....	227
c) <i>Scenes of City Life</i> como parodia .....	230

5.3. Yuan Muzhi, cineasta de Shanghai.....	233
5.3.1. Una parodia de la <i>chica moderna</i> 摩登小姐.....	234
a) El contraste entre Zhang Yun y Xiao Yun: la figura de la prostituta en el cine shanghainés de los años 30. ....	243
b) El triángulo amoroso como tema transnacional.....	250
5.3.2. Juventud y ciudad en el cine de Yuan Muzhi .....	255
a) La dialéctica campo/ciudad.....	256
b) La juventud en <i>Scenes of City Life</i> y <i>Street Angel</i> .....	260
c) Espacio domestico en el cine de la industria de Shanghai de los años 30 .....	272
6. CONCLUSIONES .....	277
BIBLIOGRAFÍA.....	282
PÁGINAS WEB.....	305
FILMOGRAFÍA.....	306

# 1. METODOLOGÍA

## 1.1. Consideraciones metodológicas

El primer paso para llevar a cabo este trabajo fue la recopilación y análisis de 41 filmes producidos en Shanghai durante el periodo 1927-1938. Se ha estudiado la obra de Yuan Muzhi, compuesta por los dos filmes que realizó, *Scenes of City Life* (都市风光, 1935) y *Street Angel* (马路天使, 1935) y el que escribió e interpretó, *Plunder of Peach and Plum* (桃李劫, 1934), de Ying Yunwei. Se ha analizado la producción existente de las dos principales productoras del periodo, la Mingxing y la Lianhua 联华影业公司, especialmente la obra de Sun Yu y Shen Xiling 沈西苓, que guardan no pocos puntos en común con la obra de Yuan Muzhi. También se ha estudiado un corpus extenso de filmes franceses, estadounidenses, alemanes, soviéticos y japoneses de los años 30 que tienen puntos en común con la obra de Yuan Muzhi. Films como *L'Atalante* (1934), de Jean Vigo; *Sous les toits de Paris* (1930), de René Clair; *People on Sunday* (Menschen am Sonntag, 1930), de Robert Siodmak y Edgar G. Ulmer; *Our Neighbour Miss. Yae* (隣の八重ちゃん, 1934), de Yasuhiro Shimazu; *The House of Trubnaya* (Дом на Трубной, 1928) y *The Girl with a Hatbox* (Девушка с коробкой, 1927), ambos de Boris Barnet; *Bed and Sofa* (Третья Мещанская, 1927), de Abram Room; *Design for Living* (1933), de Ernst Lubitsch; *Street Scene* (1931), de King Vidor; *Little Man, What Now?* (1934) y *After Tomorrow* (1932), de Frank Borzage; *Days of Youth* (学生ロマンス 若き日, 1929), de Yasujiro Ozu o *Lonesome* (1928) y *Ray of Sunshine* (Sonnenstrahl, 1933), ambos de Paul Fejos.

El segundo paso ha sido estudiar una amplia bibliografía sobre el periodo que comprende obras canónicas de la historiografía maoísta como *The History of the Development of Chinese Cinema* 中國電影發展史 (1963) de Cheng

Jihua 程季華, Li Shaobai 李少白 y Xing Zhuwen 邢祖文, y revisiones del periodo más reciente que siguen una línea parecida a la del eminente historiador, como *Chinese Left Wing Cinema* 中国左翼电影运动<sup>16</sup>, (1993), de Chen Bo 陈播 o la más actual *Film Group: The Left Wing Cinema Movement* “电影小组”与左翼电影运动 (2014), de Wu Haiyong 吴海勇. Se han leído recopilaciones de artículos de la crítica de la época como *Selected Works of Chinese Film Critics in the 1930s* 三十年代中国电影评论文选, recopilados por Chen Bo. También se han estudiado un gran número de volúmenes de la escuela anglosajona, muchos publicados en el seno de departamentos de Literatura, Teoría Crítica y Estudios culturales. Son obras ya conocidas sobre el periodo *An Amorous History of Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937* (2006), de Zhang Zhen o *Building a New China in Cinema* (2002), de Laikwan Pang. Se han revisado obras novedosas y recientes, publicadas por universidades europeas, que están iniciando una curiosa línea de Historia industrial del cine chino, en volúmenes como *Shanghai Filmmaking: Crossing Borders, Connecting to the Globe, 1922-1938* (2014), de Huang Xuelei, publicado por la Universidad de Leiden, sobre la productora Mingxing y *Hollywood à Shanghai: L'épopée des studios Lianhua 1930-1948* (2016), de Anne Kerlan, publicado en la Universidad de Rennes, que trata sobre la productora Lianhua. Otras dos fuentes inestimables son el primer volumen, de los tres, que conforman *Le cinéma Chinois*, de Régis Bergeron, publicados entre 1977 y 1997 y *Dianying/Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China (1973)*, de Jay Leyda. Dos obras pioneras y un tanto denostadas por la academia actual, sobre todo anglosajona. Si bien ni Leyda ni Bergeron no son sinólogos, y escriben desde la inseguridad metodológica de los pioneros, aportan un gran volumen de información y, sorprendentemente, toman una perspectiva más honesta y menos eurocéntrica que la de muchos estudios actuales.

---

<sup>16</sup> Un libro que amplía la lista de films de izquierdas, que no aporta mucho a lo que ya había escrito Cheng Jihua, y que ha sido útil, sobre todo, por la gran cantidad de datos que ofrece.

Buena parte de este trabajo consistirá en un estudio comparativo multidisciplinar, que tenga en cuenta el resto de la producción de cine de Shanghai durante el mismo periodo. También se relacionará esta producción, a través, principalmente, de los filmes de Yuan Muzhi, con formas literarias como la narrativa de Mu Shiying 穆時英 y Liu Na'ou 刘呐鸥, sus teorías literaria y cinematográfica, y filmes extranjeros que mantienen características parecidas. Films con los que comparte la pionera experimentación con el sonido, el retrato de la juventud en tiempos de crisis o la relación amor-odio con la gran metrópolis. Tres pilares que son una constante transnacional.

Eligiendo la obra de un realizador como objeto de estudio puede parecer que se recupera aquella añeja política de los autores<sup>17</sup> y una historiografía basada en las obras maestras de una cinematografía específica. Una política, no olvidemos, defendida por aquellos críticos franceses que reivindicaban la figura del director como artista. Una estrategia que se contrapone a una cierta tendencia, por parte de la industria gala, dominada por la adaptación literaria y la labor de los guionistas. La elección de la obra de Yuan Muzhi responde a varias razones que justificaremos a continuación. Por un lado, y aunque no se trate aquí de defender o usar como método la *politique des auteurs*, debemos señalar que Yuan Muzhi sí entraría dentro de la categoría de los autores. Si leemos críticas del momento, autobiografías y entrevistas vemos que existía, en el Shanghai de los años 30, una fuerte conciencia de autor, la búsqueda de un estilo personal reconocible. Lo que se criticaba en la prensa era, ante todo, el trabajo del director y el guionista. Algunos directores eran conocidos por sus apodos. Sun Yu, por ejemplo, era conocido como el *poeta del cine* y Yuan Muzhi como *el hombre de las mil caras*, algo que reflejaba la popularidad de estos cineastas de cara a su público y determinaba la recepción de su obra. A

---

<sup>17</sup> Nos referimos a la política de los autores, que surge en la *Cahiers du Cinema* de la mano de nombres como François Truffaut o Jean- Luc Godard a principios de los años 50. Véase De Baecque, Antoine. *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*. Ediciones Paidós. 2003 y De Baecque, Antoine. *Les Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue, tome 1: A l'assaut du cinéma, 1951-1959*. Cahiers du Cinema. 1991.

diferencia del Hollywood de los pioneros, los realizadores chinos se acercaban al cine a través de una temprana cinefilia y, algunos, llevados también por motivaciones ideológicas. El cineasta que aquí trataremos combina ambas. Yuan Muzhi era famoso, en el momento más febril de su carrera, por ser un cineasta comprometido, de izquierdas, y se lo alinea, y lo hacía él mismo, con otros directores con una ideología afín.

Sin embargo, lo que se quiere hacer aquí no es una simple historia de las obras de arte ni la reivindicación de Yuan Muzhi como un artista del cine, responsable principal de la puesta en escena de sus obras. Aunque uno de los dos filmes realizados por el director, *Street Angel*, está considerada por muchos historiadores, no ya como un pilar del cine de la edad dorada sino como una obra cumbre de la historia del cine chino, lo que nos interesa es abrir nuevas líneas de comprensión, puntos de fuga que nos lleven a una mirada más compleja de su obra. No se trata de estudiar las razones por las que *Scenes of City Life* y *Street Angel* son obras de arte imperecederas, sino de tejer una red de confluencias con otros objetos cinematográficos y otros extracinematográficos, que pertenecen o no al mundo del Shanghai de la época, y que las sitúen dentro de la historia del cine mundial. Robert C. Allen y Douglas Gomery (1995), dan algunas pistas de lo que aquí se pretende:

“El cambio de enfoque crítico de la semiótica del filme como objeto estático al filme como una serie de relaciones, tanto internamente (una película individual como un sistema de relaciones entre códigos) como externamente (las relaciones entre películas) indica una redefinición correspondiente de la historia estética del cine como la historia de la producción de significado en el cine o, en terminología semiótica, de la historia de los usos del significado. En lugar de preguntar ¿qué películas son arte? Podemos preguntar ¿cómo y por qué han sido utilizados elementos cinematográficos formales (iluminación, montaje, movimientos de cámara) en filmes particulares en momentos concretos de la historia del cine? ¿Cómo y por qué algunos estilos han sido normativos durante largos periodos de la historia del cine (el estilo de



Hollywood, por ejemplo), mientras que otros han florecido sólo durante breves periodos de tiempo (el expresionismo alemán, el impresionismo francés) o han sido idiosincrásicos (el estilo personal de Méliès o Dreyer)? ¿Qué han significado ciertos recursos cinematográficos para el público en diferentes momentos de la historia del cine (iluminación de alto contraste o el salto de imagen) y cómo se creó el significado? Tal redefinición de la historia estética del cine deja de lado aspectos de gusto y evaluación. En lugar de otorgar un valor artístico atemporal a obras escogidas, la historia del cine como uso del significado intenta comprender cualquier utilización de la forma cinematográfica en su especificidad y complejidad histórica”. (Allen y Gomery, 1995: 111-112).

No se trata de apreciar obras maestras, consideradas así por la historiografía ya publicada, sino de ponerlas en un contexto diferente al que hasta ahora han estado relegadas. Se quiere, con ello, arrojar una nueva perspectiva que las problematice. Ponerlas en relación con obras y teorías ajenas, oficialmente, a su entorno, nos puede ayudar a ampliar el marco de comprensión. Abriendo estas puertas en el análisis de una obra catalogada como paradigmática de una corriente concreta, la del cine de izquierdas, no hacemos otra cosa que discutir los parámetros generales entre los que se ha estudiado, hasta hoy, el periodo.

Para ello se hace indispensable un trabajo comparativo que abarque obras literarias de autores como Liu Na’ou o Mu Shiyong, escritores recuperados en los años 80, pertenecientes al entorno de los modernistas de Shanghai, que tienen a la gran urbe y la modernidad como tema; de escritores decadentes como Yu Dafu 郁达夫, que introduce el tema de la impotencia y el masoquismo en cuentos metafóricos sobre la patria, y que no entran, en un primer momento, en lo que se esperaría de un joven escritor revolucionario; de la teoría cinematográfica y literaria de Liu Na’ou, Shi Zhecun 施蛰存 o Zhou Zhuoren 周作人, que en un primer momento se muestra estetizante, promotora de un arte por el arte; de cineastas extranjeros como René Clair, Boris Barnet, o Ernst Lubitsch con los que hasta hoy nunca se les ha

relacionado, estando la academia más obsesionada en averiguar la esencia específica del cine chino o la influencia directa unidireccional de Hollywood, que en leer las obras de una en una, con una perspectiva global. Esta nueva concepción de la historia estética planteada por Allen y Gomery, se aparta de la especificidad de ciertas obras maestras para establecer conexiones que lleven a nuevos sentidos. Por todo ello, aparte de estudiar la obra en sí, debemos relacionarla con otros sistemas textuales que Allen y Gomery (1995: 119) dividen en tres categorías: filmicos, no filmicos y extrafilmicos. El intertexto filmico es “el uso que se hace en una película de elementos de otras películas”. (Allen y Gomery, 1995: 119). Eso quiere decir elementos como las convenciones de un género concreto o el sistema de influencias, tendencias o diálogo existentes en varios filmes. El intertexto no filmico “implicaría el uso de convenciones o códigos de otras manifestaciones artísticas o sistemas de representación”. (Allen y Gomery, 1995: 119). Es decir, las relaciones existentes entre elementos filmicos y otros que pertenecen a otros sistemas de representación como la pintura, el teatro o la literatura. La categoría extra filmica, “incluiría el uso que hace la película de prácticas de significado que son claramente de una naturaleza no estética”. (Allen y Gomery, 1995: 119). Aquí entrarían elementos procedentes del derecho, la política o la ciencia. Las dos primeras categorías entran dentro de la historia estética del cine y la tercera tiene que ver con la historia social del medio. La propuesta que se quiere hacer en esta tesis no se desviará de los límites de la historia estética.

Como se verá en el marco teórico, pocas veces se ha intentado escribir una historia estética del cine chino. La academia china continental se concentra, durante los años del maoísmo, en formular un relato oficial que divida los filmes y a los cineastas según su ideología y desde los años 80 se incide en la especificidad del cine chino justificando sus tesis con elementos cinematográficos no contrastados. La academia occidental, sobre todo la anglosajona, se concentra en aspectos *extrafilmicos*, en la terminología facilitada por Allen y Gomery, centrando sus estudios en aspectos de género,

cuestiones postcoloniales y nacionales<sup>18</sup> y se aplican ciertas teorías de la tradición intelectual europea que resultan problemáticas cuando se generalizan al resto del contexto.

La fuente primera de la investigación que nos proponemos debe partir del análisis formal del filme. En el capítulo 4 se efectuará una breve sinopsis y se hará una descripción de las secuencias más significativas, que serán tomadas como muestra para poder responder a las conclusiones. De este análisis de muestras de secuencias representativas deben salir los elementos que conformarán una red de relaciones intertextuales con categorías filmicas, dentro del mismo contexto shanghainés y el internacional y no filmicas, dentro del contexto de la literatura shanghainesa.

Aplicando el giro en la historia estética del cine propuesto por Allen y Gomery no hacemos otra cosa que partir de la obra en sí para encontrar correspondencias. No estamos aplicando un sistema cerrado a una filmografía entera, como tantas veces sucede en las historiografías extranjeras, sino una metodología que pueda ser llevada a cabo a través de cualquier filme producido en cualquier parte del mundo. En este sentido, al tratarse de una propuesta que parte del material ofrecido por la obra en sí, lo que es válido cuando se analiza de este modo un filme francés o español, lo es igualmente para profundizar en un filme japonés o chino. No se da la ingenuidad eurocéntrica y tampoco el esencialismo de la escuela china.

## **1.2. Propuesta teórica: La comedia modernista de Shanghai**

Para comprender el concepto *comedia modernista de Shanghai*, primero habrá que desmenuzar el término y definir cada parte según las teorías existentes hasta la fecha. En este capítulo veremos antes las definiciones de comedia y

---

<sup>18</sup> Véase Zhang, Yingjin. *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*. U of M Center for Chinese Studies. 2002.

modernismo, que relacionaremos, en el caso del debut de Yuan Muzhi, con la cultura modernista de Shanghai. Posteriormente señalaremos las razones por las que podemos situar la obra del cineasta dentro de una idiosincrasia shanghainesa. Estas tres definiciones serán aplicadas a la filmografía de Yuan Muzhi en el capítulo 5, una vez hayamos desarrollado el análisis formal de sus escenas más significativas.

### 1.2.1. Definiciones de *comedia*

El concepto de *comedia* se ha estudiado ampliamente desde el periodo clásico, pero ha sido en la academia anglosajona donde se han desarrollado muchos de los estudios sobre la comedia y el cine dentro de las facultades de *Film Studies*. Steve Neale y Frank Krutnik (1990) no acaban de facilitar una definición satisfactoria de *comedia*, pero sí señalan lo escurridizo de su naturaleza y la amplitud de características con las que juega. Para demostrar lo anterior, desmenuzan y rebaten la definición ofrecida por el *The Concise Oxford Dictionary* en el que se define comedia como “Stage-play of light, amusing and often satirical character, chiefly representing everyday life, & with happy ending”. (Neale y Krutnik, 1990: 11). Los estudiosos señalan que en la definición no se encuentran conceptos como *risa* sino *diversión*. Critican que en la definición se ponga el acento en la representación de la vida diaria como contraposición histórica a la tragedia, que se desarrollaba en las cortes. Según la definición, la comedia es la expresión de lo popular, de la vida de la calle más allá de lo que ofrecía el arte respetable. Los protagonistas de las comedias, pues, son hombres y mujeres del pueblo, cuyas motivaciones distan mucho de los códigos de honor y preocupaciones palaciegas de los héroes de las tragedias. Neale y Krutnik contraponen las comedias de Shakespeare, a menudo situadas igualmente en el ambiente aristocrático y sus interioridades. También contrastan el tópico del *happy end*, quizás el concepto con el que tradicionalmente más se ha identificado la comedia, debido a la influencia del teatro burgués que empieza en el s. XVIII con las formas propias de la

*comédie larmoyante* o *comedia sentimental*, y que tienen su base teórica en la poética aristotélica y las teorías neoclásicas del renacimiento. (Neale y Krutnik, 1990: 11). La comedia del s. XX puede no adoptar el *happy end* y no todo *happy end* corresponde a una comedia. Todo depende de si la narrativa previa está diseñada para hacer reír a la audiencia. Partiendo de la definición aristotélica y su separación entre alta comedia (comedia narrativa con *happy end*) y baja comedia (comedia no narrativa), Neale y Krutnik concluyen que debe situarse la comedia entre unos límites amplios que reflejen la riqueza del término y todas las variables. La primera vía comprende del *happy end* a la voluntad de hacer reír y la segunda es aquella que parte del criterio de la estructura narrativa y termina en la estructura no-narrativa:

“This is a key point, not because of what it tells us about the limitations of neoclassical theory, but because of what it tells us about the heterogeneity of forms and conventions comedy can involve. It is indicative, in particular, of two sets of divisions which traverse the field of comedy as a whole – and which require very careful separation. One is the division between the criterion of a happy ending and the criterion of laughter. The other is the division between narrative and non-narrative forms. Although there tends, within neoclassical theory to be a coincidence between them, the two kinds of division are logically distinct. Moreover, they do not always, in practice, correspond with or accompany one another. For while the criterion of laughter can apply only to narrative forms, and while non-narrative forms only qualify as comedy because of the criterion of laughter, the symmetry between the different forms and the different criteria is incomplete: the criterion of laughter is not, like the criterion of a happy ending, restricted to one type of form; it can apply to narratives, as well as to non-narrative forms like double-acts and stand-up routines”. (Neale y Krutnik, 1990: 15).

Andrew Horton y Joanna E. Rapf (2012), también insisten en la complejidad del término y en la imposibilidad de limitarlo a una definición determinada. Para ello proponen una serie de puntos que caracterizan y definen a la

comedia. Más que un género literario, teatral o cinematográfico, la comedia es una manera de ver el mundo caracterizada por una idea que tiene que ver con la *festividad* y lo *carnavalesco*, con el juego y la risa. Una manera de ver el mundo que cuando se traslada al medio artístico no se aparta tanto de la tragedia como podríamos esperar, ya que la comicidad nace, en muchos casos, de la situación más trágica. En la comedia, señalan los autores “nada es sagrado y nada humano es inadecuado”. (Horton y Rapf, 2012: 4).

Como se verá en el capítulo 5, no cuesta situar el cine de Yuan Muzhi dentro de los límites marcados por estos estudios. Si bien no incurre en el *happy end*, la voluntad del cineasta chino en las dos cintas es la de hacer reír. Se busca un posicionamiento paródico (en *Scenes of City Life*) y festivo (en *Street Angel*), dirigido a criticar el capitalismo de Shanghai. En *Scenes of City Life* se parodia, como veremos, muchos de los lugares comunes de la representación cinematográfica del momento y se cuestiona el consumismo rampante y el dinero como único valor por el que vale la pena luchar. La caricaturización de los personajes propone un juego de espejos que pone en cuestión los estereotipos sociales de aquel Shanghai. *Street Angel*, que se puede ver como una comedia sentimental no tan alejada de aquellas *comédies larmoiantes*, está estructurada, hasta su desenlace melodramático, a partir de escenas que proponen, en todo momento, un juego cómico, pequeños climas que llevan a la risa o a la sonrisa. Un filme festivo por la juventud retratada y por el amor juguetón y lúdico de los protagonistas.

Charles Beaud señala la referencialidad de la comedia y su importancia para comprender la sociedad en la que se lleva a cabo. Las comedias son “portadoras de una identidad sociológica fuertemente marcada” (Beaud, 2016: 7) y “la vida social es el lugar natural de estas producciones” (Beaud, 2016: 7). La comedia conlleva dos líneas marcadas, una mimética, que reproduce las costumbres sociales y otra generadora de discurso. La comedia “reemplaza” la realidad para interpretarla. (Beaud., 2016: 7). La sociedad y sus costumbres son el objeto de la crítica de los cómicos. Para realizar esta crítica se lleva a

cabo un ejercicio de “exageración” cuyo ejemplo más reconocible es la “caricatura”. Con sus dos comedias, Yuan Muzhi pretende efectuar esta interpretación de la realidad desde una perspectiva izquierdista. *Street Angel* y, en mayor medida, *Scenes of City Life*, son críticas nada sutiles al capitalismo y sus injusticias en la sociedad shanghonesa de los años 30.

Otros estudiosos han definido la comedia a través de sus variantes, como Gerald Mast (1973), que identifica 8 tipos de comedia (Mast, 1973: 4-8) que se distinguen por criterios que tienen que ver con su argumento o tema. Aquí podemos hacer una síntesis que divide la comedia en seis categorías:

1-Lo que Mast llama *Nueva Comedia*, cuya trama gira en torno a la lucha de los amantes contra un sinfín de obstáculos, que generalmente concluye con el matrimonio. Se trata de una versión argumental modernizada y reactualizada del romance medieval.

2-La comedia antigua, ejemplificada en las comedias de Aristófanes, cuya estructura es paródica y burlesca. Esta comedia antigua toma otras obras como objeto de esta burla y parodia.

3-La comedia que basa su trama en la reducción al absurdo. El detonante parte de la sobredimensión de un error, concluyendo la trama en caos y desorden. Son buenos ejemplos de ello los filmes de los hermanos Marx

4-La *Comedia Analítica*, siendo Jean Renoir uno de sus máximos exponentes, mira de analizar la reacción de varios individuos hacia un estímulo concreto. Las comedias analíticas buscan encontrar un contraste entre clases sociales e individuos antagónicos. Se trata de frescos sociales, ejecutados con un ritmo más pausado que el de las comedias pertenecientes a la categoría anterior.

5- Comedia cuya trama gira en torno a un personaje principal, su interacción con el entorno y sus reacciones. Las aventuras y desventuras de un antihéroe que tanto pueden tener un cariz épico como cotidiano. Aquí podemos

clasificar personajes que van desde el Quijote hasta los héroes del *slapstick*, con Charles Chaplin y Buster Keaton como figuras principales.

6-Las comedias con estructura de *riffing*, típicas de las producciones de la Keystone. Se trata de presentar la situación (localización, evento, objetos, animales) y después desarrollar una serie de gags que tengan que ver con los elementos ofrecidos. Se trata de filmes cuya estructura es una sucesión de gags o situaciones cómicas que a veces guardan una unidad de sentido independientemente del conjunto de la obra.

Se verá que *Scenes of City Life* se puede identificar con las concepciones 2 y 4. Por un lado, Yuan Muzhi parodia muchos lugares comunes del melodrama de la época, ya fuera extranjero como autóctono. Algunos de sus personajes parecen clichés de la narrativa progresista de la época, la literatura popular y el melodrama de los años 30, usando siempre un distanciamiento irónico muy difícil de encontrar en otras producciones locales. *Scenes of City Life* es un raro ejemplo de parodia. Por otro lado, el debut de Yuan Muzhi también busca ofrecer un fresco social, la descripción de varios personajes que pertenecen a clases sociales diferentes y que reaccionan de manera distinta ante las mismas situaciones y estímulos.

*Street Angel* responde a la primera concepción. Se trata de una comedia sentimental con una innegable conclusión melodramática cuando llegamos al clímax. Aquí se da una relación amorosa desde el principio, que debe sortear varios obstáculos como el régimen de semiesclavitud de la protagonista y la pretensión de su familia de venderla como concubina.

Ambos filmes, que constituyen la obra completa de Yuan Muzhi como realizador, se pueden leer como comedias. *Scenes of City Life* como comedia pura y *Street Angel* como comedia sentimental que poco a poco vira hacia resoluciones melodramáticas, como tantas veces haría Chaplin en sus largometrajes.



En el mundo chino encontramos dos conceptos, normalmente usados en el contexto literario y teatral, que ofrecen definiciones pertinentes del humor o lo cómico: *huaji* 滑稽 y *youmo* 幽默.

El concepto *huaji* aparece en una época temprana, en un capítulo del libro de Sima Qian 司马迁, *Memorias Históricas* (史记, 109-91 a. C.) dedicado a los bufones de la corte. Unos humoristas que se caracterizaban por transgredir la máxima confuciana de la *rectificación de los nombres* 正名, y que basaban su técnica en la confusión entre objetos y nombres que los denotaban. (Rea, 2008: 46). El sentido moderno del término se empieza a construir a finales de la dinastía Qing. Además de ir asociado a ciertas artes escénicas que iban dirigidas a provocar la risa en el espectador, denota todo aquello que tiene que ver con lo *gracioso*. Entre 1910 y 1920 se empieza a concebir como un género diferenciado de la ficción literaria y el teatro modernos gracias a la industria cultural floreciente que cristaliza en las gacetas literarias periódicas. Era importante establecer una división entre géneros, para llegar al público adecuado. En el contexto shanghainés del momento, vemos como el término identifica rápidamente una nueva forma teatral cómica que toma prestamos como la técnica de monólogos típica del norte, el *slapstick* y el *drama civilizado* 文明戏, importado del *shinpa* 新派 japonés. Unas formas, las del *huaji*, parecidas a las del vodevil europeo y estadounidense. (Rea, 2008: 47).

El máximo representante del *huaji* shanghainés fue Xu Zhuodai 徐卓呆, escritor, dramaturgo y cineasta, cuya comicidad se basaba en establecer una doble relación con el espectador/lector. Por un lado, se da un engaño, se le presta una información que lo llevará, al final, a unas conclusiones que no esperaba. Por otro lado, lo convierte en observador del engaño, incluyendo una tercera persona en la estructura narrativa. Se trata de una broma que se presenta como un espejo del hombre moderno. (Rea, 2008: 67). Desafortunadamente no nos queda material cinematográfico del showman shanghainés. Ello presenta dificultades a la hora de poder relacionar su obra

con la de Yuan Muzhi. Lo que sí parece obvio, cuando vemos *Scenes of City Life*, es que el joven cineasta también recurre al engaño del espectador como recurso cómico recurrente a través de gags visuales y sonoros, como se podrá ver a lo largo del capítulo 5.

Cuando el *huaji* hacía las delicias de un público popular y urbano, Lin Yutang 林語堂 acuña el concepto *youmo*, traducción directa del inglés, *humor*<sup>19</sup>. Una forma de humor contrapuesta a aquella, que prescinde de su “vulgaridad” y “malicia” y se acerca a una sensibilidad más humanista. (Rea, 2008: 48). Para el académico, lo cómico presenta una anomalía dentro de la tradición literaria china. Si bien los chinos tienen sentido del humor, los escritores humorísticos nunca han sabido ser graciosos con naturalidad, y sin las cadenas de un didactismo que le era propio al *huaji*. (Rea, 2015: 133). El concepto acuñado por Lin Yutang y defendido por nombres tan ilustres como Lao She, considerado, en sus inicios, escritor humorista, se asocia fácilmente al occidentalismo transmitido por la Nueva Cultura. Se trata de contraponer unas formas cómicas nuevas que se consideran más sofisticadas, a otras que, debido a su popularidad y por el peso de la tradición, ya han quedado gastadas.

No se han encontrado monografías o artículos que intenten extrapolar estos dos conceptos al mundo del cine chino.

### 1.2.2. Definiciones de *modernismo* 现代主义

El término *modernismo* es, si cabe, tan o más amplio que el de *comedia*. Es preciso señalar que, cuando se habla de dicho concepto en el contexto chino, nos referimos a su definición anglosajona y francesa, no a la hispánica. Cuando los intelectuales chinos tienen en cuenta tal concepto, lo hacen pensando en corrientes como las vanguardias practicadas en París, Nueva

---

<sup>19</sup> El término empieza a aparecer de manera periódica en la publicación humorística, *Analects Fornightly* el 16 de setiembre de 1932, editada por el mismo Lin Yutang. Ya había escrito un breve ensayo sobre el tema en *Beijing's Morning Post*, en 1924, a su vuelta de Estados Unidos y Alemania. (Rea, 2015: 133-134).

York o Londres, en figuras como Ezra Pound, James Joyce o John Dos Passos. En este trabajo se restringe su uso al que se refiere al modernismo empleado por los modernistas de Shanghai propiamente dichos, aquellos escritores e intelectuales que toman el término como propio, con la conciencia clara de pertenecer a un movimiento cultural global como dice Shi Zhecun en este fragmento de entrevista concedida en 1990:

“I think modernism in the 1930s was not local or national but international. It was a general tendency in literature. In each country there was a small minority of writers (who wrote in the modernist style) . . . and all of these writers from different countries together formed a trend. Modernism was not merely a Euro-American phenomenon . . . it was a simultaneously shared literary trend. Modernism in the West was influenced by Eastern culture. Obvious examples include Amy Lowell and Ezra Pound, but the influence was felt in different writers... I always suspected that Emily Dickinson was also influenced by Chinese poetry, because there was no American predecessor to the kind of poetry she wrote...To say that I Easternized modernism is wrong. It is Western modernism that is Easternized, and my modernism Westernized”. (Citado en Shih, 2001: 231).

Para comprender la relación del término con el ambiente cultural chino de los años 30 cabe repasar las tesis de Leo Ou-fan Lee y Shu-mei Shih recogidas en sus volúmenes *Shanghai Modern: the Flowering of a New Urban Culture in China 1930-1945* (1999) y *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China 1917-1937* (2001), trabajos fundacionales a la hora de tratar el modernismo chino.

Leo-ou Fan Lee (1999) se centra, principalmente, en el ambiente cultural de la gran metrópolis. En la primera parte de su libro repasa aquellos aspectos de la modernidad shanghainesa como la industria editorial y la cinematográfica, la nueva arquitectura y las tiendas modernas. En la segunda se ocupa de una serie de escritores que van desde los neosensacionistas 新感觉派 (Shi Zhecun

施蛰存, Liu Na'ou 劉呐鷗 y Mu Shiying 穆时英), hasta la literatura tardía de Zhang Ailing 张爱玲. Este trabajo, pionero en su campo, viene motivado por la nula presencia que el ambiente intelectual de aquel Shanghai modernista tenía, hasta finales de los años 80, en la academia china y occidental. Si se da una escuela pequinesa y otra shanghainesa, la primera será la que goza de todo el protagonismo hasta bien entrados los años 90, por tratarse de una línea más acorde con el Movimiento del 4 de mayo 五四运动. El modernismo de Shanghai era visto, ya en su momento, y para la posterior historiografía, como un movimiento decadente, impregnado de rasgos coloniales inevitables, por darse en un entorno semicolonial como el de Shanghai. Leo Ou-fan Lee pone en consonancia a estos escritores con la idea de modernismo, establecida anteriormente en entornos eurocéntricos, para traspasarlo a un ambiente moderno con el que interactúan. Una modernidad que proviene de dos factores claros, la industrialización y el capitalismo. Escritores como Liu Na'ou o Mu Shiying sitúan esta *modernidad* en el centro, y no tan solo como telón de fondo. Su literatura urbana es, por fuerza, fragmentaria, veloz, onomatopéyica y bastarda. Como dice Shi Zhecun en la cita señalada más arriba, se crea una literatura híbrida, que intenta absorber todas las novedades del momento y que está muy lejos de pretender llegar a la perfección clásica o a la armonía.

Si Leo-ou Fan Lee identifica la cultura modernista china con los intelectuales de Shanghai, Shu- Mei Shih amplía el foco e incluye también a muchos de los representantes del Movimiento de la Nueva Cultura 新文化运动. El volumen de Shu-Mei Shih aprovecha, en parte, un revisionismo dado por la academia anglosajona y europea que intenta complejizar autores como Yu Dafu 郁达夫 o Lu Xun 鲁迅 y no ver la literatura del movimiento, como un todo monolítico. La Nueva Cultura es modernista por su iconoclastia, el valor dado a la subjetividad, y a su abrazo a corrientes intelectuales que llegan a China con la industrialización, como pueden ser las ideas socialistas que muchos intelectuales abrazarán. Shu-Mei Shih identifica las primeras obras de Yu

Dafu, por ejemplo, con una clara estética decadentista<sup>20</sup> donde el nacionalismo moderno, el erotismo y el psicoanálisis se combinan para producir una obra tildada de inmoral por muchos de sus detractores. Igual insistencia en un “subjetivismo” radical mostrarán las primeras obras de Guo Moruo 郭沫若, su poesía de tintes románticos y su pensamiento cosmopolita tan del momento, que identifica modernidad con algunas ideas foráneas y su inclusión dentro de la tradición china. Una asimilación o apropiación que nos conduce a algo nuevo<sup>21</sup>. Poetas como Xu Zhimo 徐志摩, y los integrantes de la *Sociedad de la Luna Creciente* 新月社 practican un neorromanticismo que en un primer momento contemplaba el “arte por el arte”. El mismo Lu Xun, como agitador cultural e intelectual influyente, ve necesaria la creación de un

---

<sup>20</sup> Shu-mei Shih se refiere a otros escritores como Zhang Kebiao y Teng Gu como creadores que toman el decadentismo de manera más consciente que Yu Dafu, como se puede ver en el fragmento de Zhang Kebiao: “We were all a bit crazy, indulging in aestheticism, which was one of the most fashionable literary and artistic movements at the time. It emphasized the strange, the grotesque, the self-contradictory, and transcendence from social and human conventions. Such socially disruptive style was what was encouraged and advocated by the Western European writers Baudelaire, Verlaine, Wilde, and Maeterlinck. Out of curiosity and fashion-pursuit, we pretended to talk about transforming the rotten and the moribund into the new and the strange, about flowers of ugliness, flowers of evil, the beauty and happiness of death, etc. We drew extremities together and synthesized contradictory languages . . . admiring the new and the strange, loving the grotesque, advocating ugliness, evil, rottenness, and darkness, while denigrating brightness, glory, and wealth, opposing gaudy splendor, and denouncing masters of high position and handsome salary”. (Citado en Shih, 2001: 126).

<sup>21</sup> “In Guo Moruo’s supranational scheme, where what the modern West has to offer was already embedded in the best of Chinese culture, to become *Westernized* was equivalent to becoming more authentically Chinese. Guo acknowledged no distinction between the ancient and the modern, the Chinese and the foreign. Within his pantheistic supranationalism, contradictions and differences could be reconciled and integrated, and everyone could be humanized. In terms of literature, his chosen metaphors are understandably those of cosmic mingling and union: the new literature *should take in the rain and dew from the sky, absorb the spring water from the earth, dissolve all that is from the outside within one’s self to make it become one’s own blood that gushes forth to express one’s complete self*. All that belongs to the outside (rain, dew, spring water) is imbibed and becomes an organic part of one’s self (blood). The liquid nature of water and blood make possible a complete fusion between self and Other, dissolving all distinctions. In celebrating the borderless self and the limitless world (albeit an implicitly hierarchized one) in a constant state of mutual permeation and flux, Guo’s nature metaphors promise a utopian identity politics beyond the confines of the nation-state or national culture”. (Shih, 2001: 101).

nuevo lenguaje con aires renovados que provengan de fuera, una experimentación con las nuevas formas que cure las enfermedades de una sociedad china enferma<sup>22</sup>. Lo que distingue, principalmente, a los modernistas de Shanghai de aquellos que actúan dentro de los límites de la Nueva Cultura, es el foco puesto en el mismo Shanghai y en la fascinación que ésta transmite. Ésta, lejos de ser un mero escenario, también determina el lenguaje su narrativa y credo teórico. La experimentación de los shanghaineses pasa por intentar crear un lenguaje nuevo que pueda reflejar la vida urbana, que pueda plasmar la fragmentación del día a día en la gran metrópolis. Si comparamos la narrativa de Yu Dafu y Mu Shiyong, veremos que la de este último se asemeja más al montaje cinematográfico, el protagonismo es coral y la lengua queda contaminada por neologismos y préstamos del inglés y el francés, elementos que no vemos en una obra de Yu Dafu que, formalmente, se revela más clásica.

Estas dos escuelas modernistas descritas en el libro de Shu-mei Shih tienen su origen en la distinción entre la escuela *Jingpai* 京派, identificada con el mundo cultural de Beijing y la escuela *Haipai* 海派, situada en el contexto shanghainés. Se entiende *Jingpai* como un grupo heterogéneo de escritores y poetas que van desde Shen Congwen 沈从文 hasta Zhou Zuoren 周作人, de Lu Xun a Xu Zhimo. Escritores, todos ellos, relacionados con el Movimiento de la Nueva Cultura. El concepto *Haipai* recoge la literatura que se escribe en

---

<sup>22</sup> “In 1923, upon reading Lu Xun’s *Call to Arms* (Nahan), Mao Dun wrote that *In China’s new literary arena, Lu Xun is often at the vanguard of creating ‘new forms’; almost every one of the ten or so short stories in Call to Arms has a new form. These new forms are bound to be greatly influential among young writers who will surely follow Lu Xun in experimentation.* The key words here, *new forms* and *experimentation*, appropriately describe the nature and spirit of the May Fourth literary revolution in general, of which Lu Xun was a leading voice even though he was of an older generation. Lu Xun’s *The Diary of a Madman* (1918) is considered the first *modern* Chinese short story ever published. As was also characteristic in his essays discussed above, his literary practice here is premised on an Occidentalist universalism, which in literary practice is crystallized in his notion of *grabbism*, defined as borrowing from other countries with confidence, like a master who chooses freely according to his needs and not like a neurotic who fears the loss of indigenous tradition or enslavement by what is borrowed”. (Shih, 2001: 85-86).

Shanghai, desde la literatura popular hasta los neosensacionistas 新感覺派. (Wu, 2000: 227-244). Una división simplista que puede provocar equívocos, pero que aparecen explícitamente en una serie de artículos, publicados en el suplemento cultural *Arts and Letters* del año 1933, en los que Shen Congwen y Lu Xun critican a los escritores de Shanghai por venderse rápidamente al capitalismo y por escribir una literatura frívola, exenta de la profundidad que preconizan desde sus círculos. (Fuhui et al., 2000: 230). Críticas que contesta, sobre todo, Du Heng 杜衡, poniendo en cuestión la naturaleza misma de los conceptos *Jingpai* y *Haipai*, que para él tienen un significado meramente geográfico.

Al final, el uso de los dos conceptos haría fortuna. Aún hoy se identifica la *Jingpai* con aquellos escritores residentes en Beijing, progresistas en lo político, con una visión de la estética donde la modernidad debe integrarse en la tradición, sin una ruptura propiamente dicha y los escenarios de cuya narrativa se centran en el mundo rural. La escuela *Haipai* es la que representa a unos escritores residentes en Shanghai, tan brillantes como frívolos, pasivos en lo político y revolucionarios en lo estético y cuya narrativa se centra, principalmente, en Shanghai. Una visión sesgada que el volumen de Shu-mei Shih ayuda a complejizar.

Lo que se puede extraer de la perspectiva modernista propiamente shanghainesa es el gusto por lo nuevo y la clara voluntad por experimentar con todos los recursos del medio, puntos que la teoría cinematográfica y praxis literaria de los neosensacionistas de Shanghai tienen muy en cuenta y que se ven reflejados en la praxis de Yuan Muzhi. Ya veremos como el debut del cineasta se revela como el primer filme chino que experimenta directamente con un recurso novedoso como el sonido y como la cultura cosmopolita tan querida por Liu Na'ou y Mu Shiyong se hacen presentes ya sea situando escenas en salas de cine o salones de fiestas, ya sea usando recursos musicales novedosos que provienen de la cultura popular del momento.

En los próximos capítulos se demostrarán los vasos comunicantes que existen entre la obra de Yuan Muzhi y el modernismo de Shanghai. Si el cineasta de Ning Bo tiene una biografía y unos comienzos, como actor, dignos de un héroe juvenil de la Nueva Cultura, será también el director más shanghainés de la edad dorada. Pone la ciudad en primer plano y tiene la voluntad clara de crear un nuevo lenguaje con el que plasmar, dejarse fascinar y criticar la vida shanghainesa.

### 1.2.3. La idiosincrasia shanghainesa

Como se verá, el cine de Yuan Muzhi es la obra de un modernista, ya sea porque busca un lenguaje con el que reflejar la vida urbana a través de la referencia directa a distintos iconos de aquel Shanghai, ya sea por la experimentación con recursos novedosos como el sonido o sus puntos de contacto con las teorías ontológicas de Liu Na'ou. A parte de su condición de modernista, también podemos encontrar la idiosincrasia shanghainesa en otros aspectos.

Por un lado, la obra de Yuan Muzhi se sitúa en un contexto muy concreto, el de la producción cinematográfica de la industria de Shanghai. Laikwan Pang (2002) se cuestiona, cuando se refiere a la producción china de los años 30, si se trata de un cine shanghainés o un cine chino. Para los intelectuales de los años 20, la palabra *ciudad* era sinónima de Shanghai. (Pang, 2002: 166). Los jóvenes cineastas de la segunda generación provienen del mundo de Shanghai y allí producirán la mayoría de las películas del periodo. En la lista ofrecida por Chen Bo, que consta de 74 títulos de cine de izquierdas, solo uno está producido fuera de aquella ciudad. (Pang, 2002: 167). Algo parecido sucede si analizamos el origen de las audiencias. En 1930, de las 233 salas que había en el territorio, 53 salas, que suponían 37.000 asientos, estaban localizadas en Shanghai, una ciudad que por aquellas fechas contaba con 3,14 millones de habitantes. (Pang, 2002: 167). Por otro lado, apenas vemos filmes ambientados en otras ciudades como Nanjing, Beijing, Guangdong o



Chongqing. (Pang, 2002: 167). El cine chino de los años 30, pues, no puede ser estudiado sin tener en cuenta aquella ciudad y su peculiar condición de puerto pseudocolonial, donde encontramos concesiones extranjeras y donde el control del Kuomintang no era tan férreo como en otras áreas. (Pang, 2002:167).

Pero el cine de Yuan Muzhi no participa de la idiosincrasia shanghainesa únicamente por el contexto geográfico donde se realizó y estrenó. Los dos filmes estudiados en este trabajo participan, de manera peculiar y personal, de un sistema de tendencias temáticas e iconográficas que encontramos en el cine del momento. El cine de Yuan Muzhi es profundamente shanghainés porque los temas que trata tenían cabida, principalmente, en aquella gran ciudad. Eran temas urbanos en un momento en el que la mayoría de la población china vivía en el campo y no tenía acceso al medio cinematográfico.

Como veremos más adelante, un tema candente que trata la cinematografía shanghainesa de aquellos años es justamente la llegada de jóvenes que llegan para hacerse un lugar en la gran ciudad. Veremos, en *Scenes of City Life*, como la familia Zhang y especialmente Zhang Yun y Lee Menghua, no encuentran lo que habían soñado antes de llegar a la estación del tren que los llevaría a la gran ciudad. Las dos hermanas que conocemos en *Street Angel*, se han visto forzadas a dejar su casa de Manchuria debido a la invasión japonesa, para irse a malvivir con sus tíos en la gran ciudad.

La tendencia principal de la cinematografía shanghainesa del momento será la dialéctica entre campo y ciudad. En la mayoría de los casos, se identifica “campo” con China y “ciudad” con Shanghai. El campo es, en el inicio de muchos filmes o a través de flashbacks, una suerte de arcadia donde prevalecen los valores confucianos o donde aún es posible conservar la ingenuidad. La ciudad, es decir, Shanghai, es un territorio hostil, donde los jóvenes que provienen del campo se corrompen, frecuentan sus encantos nocturnos y, finalmente, ven sus sueños truncados.

En este sentido, será interesante señalar la aparición de dos nuevas tipologías femeninas propias de la imaginación shanghainesa del periodo. Por un lado será recurrente la presencia de la *chica moderna* 摩登小姐 tanto en filmes como en obras literarias. Un modelo de mujer liberada, que vive para la seducción y encarna, para intelectuales y cineastas, la frivolidad de la gran ciudad. (Weinbaum et al., 2008: 195). Por otro lado, veremos la presencia de la *mujer caída*, sujeto que no solamente ve sus sueños truncados, sino que además se ve despojado de su honor y, en el peor de los casos, debe recurrir a la prostitución para poder sobrevivir en la gran ciudad. (Hansen, 2000).

Yuan Muzhi participa de esta dialéctica y ofrece una perspectiva insólita de las dos tipologías de mujer antes señaladas. En *Scenes of City Life*, se da un enfoque paródico de la *chica moderna* y de los anhelos del shanghainés medio. En *Street Angel*, la dialéctica campo ciudad subsiste, pero de un modo más complejo. Mientras en el filme vemos un Shanghai de postales turísticas, donde prevalece la uniformidad de los rascacielos y la rigidez burocrática, el barrio popular donde se desarrolla la acción es un espacio profundamente humano, donde la pareja protagonista da rienda suelta a su imaginación y donde también hay cabida para la redención de la *mujer caída*.

En el capítulo 5 se desarrollarán los puntos aquí tratados, los cuales demostrarán la óptica insólita que Yuan Muzhi nos ofrece sobre rasgos tan idiosincráticos de la cultura shanghainesa.

### **1.3. Hipótesis**

La principal hipótesis de este trabajo es que se puede abrir una nueva perspectiva amplia a la hora de comprender la obra de Yuan Muzhi a través del concepto *comedia modernista de Shanghai*. Éste se puede concebir como una herramienta hermenéutica válida que sitúe la obra de Yuan Muzhi en un lugar híbrido y sumamente rico en cuanto a referencias y posibilidad de interconexiones dentro de la historia estética del cine.

Partiendo del análisis textual de la obra podemos ver que existen elementos suficientes como para crear un corpus de características que definan el concepto. Un concepto que también se perfila si analizamos una correspondencia intertextual entre el estilo de Yuan Muzhi y el de otros realizadores y escritores con los cuales nunca se le había relacionado hasta la fecha. Existen suficientes evidencias textuales como para poder hacerlo.

Algunas de las escenas de *Scenes of City Life* y *Street Angel* tienen correspondencias claras con productos de la modernidad shanghonesa como el jazz, la literatura popular o los espectáculos de variedades. Se dan unas preguntas y unas resoluciones estéticas que encontramos en las vanguardias presentes en la ciudad y en filmes de otras latitudes. Estos aspectos nos pueden situar en un espacio más amplio, el del joven cine sonoro que entonces se está produciendo en otras grandes urbes del planeta y que siente, igualmente, una compleja fascinación por lo nuevo. El cine de Yuan Muzhi, como el de Sun Yu y Shen Xiling puede pertenecer, pues, a un grupo de filmes producidos en distintos puntos del planeta, con los que guardan semejanzas temáticas y estilísticas. Las tres preguntas que esta tesis busca responder son las siguientes:

- ¿En qué elementos nos basamos para decir que *Scenes of City Life* y *Street Angel* son comedias?
- ¿Se puede considerar a Yuan Muzhi como un artista modernista, según la definición shanghonesa del término?
- ¿Cómo aparece Shanghai en la obra de Yuan Muzhi?

Las respuestas a estas preguntas se desarrollarán a lo largo de este trabajo, explícitamente en el capítulo 5, y se expondrán directamente en el apartado de conclusiones.

Acuñar el término *comedia modernista de Shanghai* nos puede ayudar a repensar la tradición cinematográfica china en otros términos diferentes a los

que se han usado hasta la fecha, teniendo en cuenta el filme como piedra angular de todo análisis, suspendiendo prejuicios ideológicos, esencialistas o eurocéntricos.

## 1.4. Plan de la obra

En este apartado se detalla el plan de la obra, resumiendo el contenido de cada capítulo.

En el segundo capítulo expondremos las dos líneas de interpretación del periodo de la edad dorada del cine chino, el que se da en la ciudad entre 1931 y 1937, cuando Yuan Muzhi estrena su obra cinematográfica. Por un lado, se trazarán las dos líneas maestras que resumen el corpus historiográfico chino hasta nuestros días y por el otro, las tendencias de interpretación más habituales de los estudiosos fuera de la escuela china, centrándonos, sobre todo, en el mundo académico anglosajón. Hemos dividido la escuela china en dos grandes perspectivas. La perspectiva de interpretación didáctica, presente en la crítica y la teoría del medio, que nace en los años 20, y de la que bebe la historiografía socialista a partir de los años 60 y la perspectiva del cine nacional, presente desde los 80. La producción de la escuela anglosajona también se puede dividir en dos grandes perspectivas. La primera tiene que ver con el concepto de *modernidad* relacionado con la influencia directa de Hollywood. La segunda perspectiva es la que se centra en el análisis de aspectos extrafilmicos que se han llevado a cabo en facultades de estudios culturales. Este segundo capítulo concluye con una breve historia del paradigma del *Movimiento de los cineastas de izquierdas* 左翼电影运动 y la sobredimensión histórica que a partir de los años 60 se da del debate que tiene lugar en 1934, entre partidarios del *cine suave* 软性影 y del *cine duro* 硬性影.

En el tercer capítulo se quiere contextualizar la obra de Yuan Muzhi. Se trazarán las grandes corrientes culturales y literarias. Desde el Movimiento del 4 de mayo, que cristalizará en la Nueva Cultura, hasta los modernistas y la literatura popular. A continuación, se da un repaso de las grandes tendencias culturales y literarias. Una contextualización más que justificable en un contexto crítico y teórico como el chino, en el cual, el cine era considerado como un género literario más. El rol y responsabilidad social que se le atribuía

al guionista y al director era equiparable al de los escritores. En la segunda parte del capítulo, se trazará una breve historia del cine chino, desde los orígenes hasta la fecha de debut de Yuan Muzhi. Se introducirán las dos principales productoras del momento, la Mingxing y la Lianhua, y la productora en la cual debuta Yuan Muzhi, la Diantong. También se definirá al receptor de esta cultura popular y de los filmes de la industria de Shanghai, los *xiao shimin* 小市民. El capítulo concluirá con un breve apartado en el que señalaremos el lugar que ocupa la obra de Yuan Muzhi en la historia del cine chino.

En el cuarto capítulo analizaremos la obra de Yuan Muzhi. A partir de una breve sinopsis de *Scenes of City Life* y *Street Angel*, se trazará un recuadro en el que desmenuzaremos las dos secuencias del primer acto de ambos filmes. A continuación, se ofrecerá un breve resumen que describirá sus características formales.

En el quinto capítulo veremos, a partir del análisis efectuado en el capítulo anterior, las características de las comedias modernistas de Shanghai realizadas por Yuan Muzhi. A partir de aquí, el trabajo se divide en tres apartados.

En el primer apartado se expondrán las razones por las cuales podemos considerar el cine de Yuan Muzhi como la obra de un modernista. Para ello nos basaremos en su voluntad de experimentación y el sistema de referencias de la cultura urbana que teje en sus dos filmes. Se comentará el peculiar uso del sonido, la presencia de la canción popular y la cultura de la *Música amarilla* 黄色音乐. en ambas piezas. Relacionaremos la concepción de musical que se puede apreciar en ellas con el practicado en el *cine-opérette* europeo durante los años 30, en especial con la obra de René Clair. También analizaremos el montaje del arranque de ambos filmes y lo pondremos en común con la teoría del montaje mostrada en los artículos y la praxis de Liu

Na'ou, deudor de los teóricos soviéticos y del concepto *cine-ojo* de Dziga Vertov.

En el segundo apartado estudiaremos aquellos elementos de la comedia que se pueden identificar con la obra de Yuan Muzhi. Señalaremos la omnipresencia del gag como uno de los recursos favoritos y característicos del cineasta y la importancia de los objetos a la hora de diseñar escenas cómicas. Finalmente se verá como el carácter cómico y experimental de *Scenes of City Life* hacen de esta obra una parodia directa al melodrama, forma omnipresente en el cine shanghainés del momento.

En el tercer apartado analizaremos el protagonismo que adopta Shanghai en los filmes del cineasta. La gran urbe es el tema del cine de Yuan Muzhi, como lo es para tantos cineastas de su generación. Aquí centraremos nuestra atención en dos temas omnipresentes en el imaginario shanghainés. El primero es el cliché de los personajes femeninos, que Yuan Muzhi parodia. El segundo, la obsesión por las precarias condiciones de los jóvenes en la gran metrópolis. Empezaremos el capítulo analizando el protagonista femenino de *Scenes of City Life*, Zhang Yun, como parodia de la *chica moderna* tan presente en el cine de la época. Un aspecto paródico de aquella tipología que une la obra de Yuan Muzhi con la literatura de Mu Shiyong. A continuación, contrastaremos este personaje con el de Xiao Yun, personaje secundario en *Street Angel* que representa de manera más realista aquel personaje de la prostituta sacrificada, tan presente en la industria de shanghainesa. Otra constante que trataremos, clave a la hora de relacionar la obra de Yuan Muzhi con el de otras cinematografías del momento, es el tema transnacional del triángulo amoroso. La segunda parte del capítulo analizará la dialéctica entre el campo y la ciudad, el tema recurrente de la juventud, y el espacio de los barrios y pisos populares del Shanghai de los años 30, como escenario favorito de la obra del cineasta.

Finalmente se procederá a las conclusiones, a la bibliografía y a la filmografía.

## **2. HISTORIOGRAFÍA SOBRE EL CINE DE SHANGHAI DE LOS AÑOS 30**

### **2.1. Historiografía china del cine**

En este apartado trataremos dos líneas que ya se encuentran en los primeros tratados de teoría del cine publicados en la China continental y que han sobrevivido hasta hoy. Una tradición que ha rebasado el ámbito académico para crear muchas de las presuposiciones que muchos espectadores chinos tienen sobre su cine. Por un lado, se señalará la omnipresencia de la perspectiva que atribuye al cine unos fines didácticos a los que la forma se debe supeditar. Por el otro, repasaremos el concepto *estilo nacional* 民族风格, que diferencia el cine autóctono de las otras cinematografías ya sea por los temas tratados como por un estilo que se sabe deudor de la tradición artística autóctona

#### **2.1.1. La perspectiva didáctica**

Hasta hoy se ha considerado *Development of Chinese Cinema* (1963), trabajo dirigido por Cheng Jihua, como una obra de referencia para acercarnos a la historia del cine chino producido antes de la instauración de la República Popular. Se trata de la tentativa más ambiciosa hasta su fecha de publicación, de explicar una historia de aquel periodo crucial del cine chino, en dos volúmenes y con proliferación de datos inestimables. En mil páginas cubre el período que va de 1896 al 1949, y estudia una filmografía de dos mil filmes,



la mayoría perdidos. Tal tarea se lleva a cabo construyendo un relato evolutivo teleológico. El equipo de Cheng Jihua concibe una historia que está sometida a una perspectiva ideológica muy identificable. El cine chino hasta el 49, viene determinado por la guerra de liberación contra los japoneses, el camino revolucionario que llevará de manera *inevitable* a la República Popular y a la lucha entre el Partido Comunista Chino y el Kuomintang. Esta lucha se extrapola al contexto de la producción cinematográfica shanghainesa. El historiador encuentra una *evolución*, una progresión hacia un destino marcado por la cosmovisión maoísta. (Cheng, 1963: 10-16). Se juzga el cine con las mismas herramientas que los críticos del realismo socialista habían estado juzgando cada filme desde 1949, y lo seguirían haciendo hasta los años 80. En las páginas de esta monumental obra se habla poco de técnica y estilo. El comentario de los filmes se efectúa en función de su contenido, siempre desde unos parámetros marxistas y/o maoístas. El historiador le da más importancia a un filme y omite otro según criterios de rectitud ideológica. Un filme realista, rodado antes de 1949, es una obra que debe retratar la miseria social durante los años del Kuomintang, una pieza que plasme la lucha de clases y que exhorte al pueblo a la toma de conciencia política y a la revolución. Se considera un buen cineasta realista a aquél que tiene un *nivel cultural* mayor. Un nivel que tiene que ver con el grado de responsabilidad social y no tanto con la complejidad de su mensaje o la riqueza de su propuesta estética. En este sentido, cuando compara a los pioneros Zhang Shichuan o Zheng Zhengqiu, describe al primero, un todo terreno que tocó todos los géneros, como un mero comerciante y al segundo, que cultivó siempre una obra con una clara dirección didáctica, como un realizador de talento. Un talento que nace de su nivel cultural, es decir, del compromiso social que transmiten sus obras. (Cheng, 1963: 57-71).

El precedente de esta corriente utilitarista del medio, que culmina en los volúmenes de Cheng Jihua, tiene su origen en la obra teórica de Hou Yao<sup>23</sup> 侯曜, cuyo *Techniques of Writing Shadowplay Scripts* 影戲劇本作法, (1925)<sup>24</sup>, pasa por ser el primer tratado sobre teoría del cine publicado en el mundo chino. Aquí, Hou Yao descompone el término *yingxi* 影戲, con el que se conocía el medio cinematográfico desde sus inicios. El teórico destaca el monosílabo, *xi* 戲 (obra), sobre *ying* 影 (sombras). Para Hou Yao, *xi* significa teatro, más concretamente, teatro realista. El monosílabo *ying* denota los medios técnicos para llevarlo a cabo. Si *ying* es el modo de representación del cine, su origen, la piedra angular a la que se debe supeditar es el *xi*. De este modo se define el cine como una prolongación del *huaju* 話劇, el teatro hablado de inspiración occidental y de tendencia realista, modalidad en la que el mismo Hou Yao contribuyó con numerosas obras<sup>25</sup>. El elemento más importante es, pues, el guion, como lo expresa al principio de su libro: “I am a person who claims that the script is central. I believe that unless there is a

---

<sup>23</sup> Hou Yao fue, a la vez, teórico y cineasta. Tres de sus films han sobrevivido y son de indudable interés para explorar las formas del primer cine chino. Se pueden encontrar completos un film basado en un guion suyo, *A String of Pearls* (一串珍珠, 1926), de Li Zeyuan, y dos obras que dirigió, *Romance of The West Chamber* (西廂記, 1927), y un fragmento de *A Poet From the Sea* (海角诗人, 1927). Todas ellas perdidas hasta la década de los 90, cuando se encuentran las copias. Zhang Zhen ha estudiado recurrentemente estos tres films y la teoría del cine del cineasta. Podemos encontrar información sobre su obra teórica y *A String of Pearls* en (Zhang, 2006: 161-187). Una visión de conjunto sobre la obra de Hou Yao se puede encontrar en (Zhang, 2012: 25-41).

<sup>24</sup> Publicada en Taidong tushuju en 1925. Se ha reeditado en 2018 en la editorial Renmin. Buena parte de la teoría de Hou Yao se expone en el volumen compilatorio Semsel, George S., Xia Hong y Hou Jianping. *Chinese Film Theory: A Guide to the New Era*. Praeger. 1990.

<sup>25</sup> Para más información sobre teatro hablado chino (*huaju*), véase Mackerras, Colin. *Tradition, Change, and Continuity in Chinese Theatre in the Last Hundred Years: In Commemoration of the Spoken Drama Centenary*. Asian Theatre Journal. vol. 25, no. 2. University of Hawai'i Press. 2007. pp. 1-23. Encontrado en: DOI: 10.1353/atj.2008.0012. Para más información sobre los orígenes de este teatro moderno y sus préstamos del teatro realista japonés, véase Liu, Siyuan. *The Impact of Shinpa on Early Chinese Huaju*. Asian Theatre Journal. vol. 23, no. 2. University of Hawai'i Press. 2006. pp.342-355. Encontrado en: <http://d-scholarship.pitt.edu/9876/>

good script, there cannot be a good drama. The shadowplay is a kind of drama; therefore, the filmscript is the soul of film". (Semsel et al., 1990: 194).

De este modo se pone el acento en el estudio del guion. Los esfuerzos no se centran, solamente, en proponer una *praxis* basada en la dramaturgia, sino que ésta ocupará el terreno más importante dentro de cualquier consideración ontológica. El concepto *ying* será estudiado siempre como modo de representación de la obra, nunca como algo que la crítica deba desmenuzar. Si se habla de montaje, por ejemplo, será siempre como un modo de presentar el drama, de crear una continuidad de acción y no tendrá más importancia teórica que la de ofrecer una claridad narrativa. (Semsel et al., 1990: 196).

Debemos tener en cuenta que Hou Yao es uno de los pocos pioneros del cine con una relación estrecha con el Movimiento de la Nueva Cultura. Miembro activo de la *Asociación Literaria* 文學研究會 (Hockx, 1998: 49-81), se nota, en sus escritos, cierto influjo de una concepción realista, incluso naturalista. Se concibe el arte por su función como reformador de la vida y espejo de la realidad. Ideas presentes en la publicación del libro de Hou Yao, eran parecidas a las que estaban promulgando cabezas visibles de la asociación como Ye Shengtao 叶圣陶 o Mao Dun 茅盾. (Chen, 2018). El cine, como nueva forma de teatro, debe ir dirigido a la representación y crítica de la realidad. La calidad del filme dependerá del contenido de su guion, y de su eficacia a la hora de retratar correctamente la realidad. De ahí se concluye que, si cine y drama comparten las mismas propiedades, también compartirán los objetivos. Si leemos con atención las teorías literarias del momento y el libro de Hou Yao, vemos que existe una completa coincidencia en este punto. Como para los pioneros de la Nueva Cultura, como en la concepción literaria de Lu Xun o Hu Shi, el cine tiene una finalidad última educativa, que se expresa de manera mucho más intensa que con el teatro:

“Shadowplay is a kind of drama. It possesses all the values of drama. It possesses not only the four functions of representing, criticizing, mediating, and beautifying life, but also has larger influence than other kind of drama. The reasons are as follows: the shadowplay is (a) more lifelike; (b) more economic; (c) more widespread and permanent; (d) an educational tool”. (Citado en Semsel et al., 1990: 196).

Las únicas diferencias entre cine y teatro son puramente cualitativas y no ontológicas. El cine tiene las mismas propiedades y funciones que el teatro, pero su eficacia es mayor. Se trata de un medio que capta directamente la realidad, y hace que esta realidad plasmada permanezca en el tiempo y pueda ser reproducida, mientras que el teatro solo puede alcanzar a representar la realidad, en una función única, que será presenciada por un limitado número de espectadores. Esto hace que alcance social y educativo del cine sea mayor.

Por esta misma razón, el guionista debe tomar una gran responsabilidad ante el material que elija. Vemos aquí como la “realidad”, que sirve de materia prima para la elaboración del guion, no puede atentar contra un cierto buen gusto que Hou Yao relaciona con la *verdad* 真理. El cineasta tiene la libertad de elegir entre varios materiales que se encuentran en la realidad, pero no debe caer en lo desagradable. A la ética y a la estética, se le añade el decoro:

“In order to make a shadowplay, one should select true, good, and beautiful materials. He should never take anything that is ugly, vulgar, inhuman, stale, or monotonous, or which goes against the spirit of the age. Otherwise, shadowplay would harm society more than bad novels”. (Citado en Semsel et al., 1990: 197).

Como ya se ha visto, la idea de teatro ya se encuentra en el mismo término de *yingxi*, y muchos son los críticos y teóricos que identifican las propiedades del teatro con las del cine. Como señala Chen Xihe, el sistema de Hou Yao fue

adoptado por la crítica y la teoría posterior, influyendo a muchos cineastas que leían como el hecho de dedicarse al cine debía conllevar un posicionamiento político concreto en tiempos de urgencia. (Semsel et al., 1990: 195). Si estudiamos el mundo de la crítica de los años 30, vemos como existe una tendencia a analizar los filmes a través del contenido de su guion. Lo que los críticos alaban o rechazan de un filme es su correcta o incorrecta manera de plasmar la realidad concreta, y con ello, la buena o mala influencia que puede ejercer en el espectador. Lo importante, en la teoría progresivamente institucionalizada desde finales de los 30, era el análisis de la praxis y no la especulación teórica sobre ésta. Y lo importante de este análisis no era la descripción de la praxis per se, sino de su finalidad. La mayoría de los intelectuales que se acercan al medio cinematográfico tienen este horizonte en mente.

Para encontrar una ontología del cine habrá que buscar en obras marginales como la de Liu Na'ou en los años 30, y esperar al corto periodo que va de 1956 al 1961 y, sobre todo, a los años 80. Esta línea didáctica se vuelve hegemónica durante los años 30, coincidiendo con el momento en que las productoras optan por un realismo social más marcado y un posicionamiento político reformista, después de la prohibición del *wuxia* 武俠. El aparato cinematográfico, según este relato progresivamente dominante, más allá de un negocio o un arte, se perfila como una herramienta política y social. Si la literatura debe curar todos los males de la sociedad, el cine también. Teorías alternativas como la de Xu Zhuodai 徐卓呆<sup>26</sup>, tendrán poca continuidad durante el periodo de urgencia de los años 30 y 40, y una nula repercusión a partir del establecimiento de la República Popular.

---

<sup>26</sup> Zhang Zhen expone las diferencias entre la teoría de Hou Yao y la de Xu Zhuodai, la primera centrada en el teatro y la segundana en la fotogenia. Por otro lado, expone la idea del *cine suave* de los modernistas de Shanghai en relación con el papel de las actrices. Véase Zhang Zhen. *An Amorous History of The Silver Screen: Shanghai cinema, 1896-1937*. University of Chicago Press. 2005. pp. 151-198.

En cierto modo, Mao Zedong recoge esta línea con su discurso en el Foro de Yan'an en 1942<sup>27</sup>. En éste, Mao animaba al artista a aprender del pueblo, público al que debe ir dirigida su obra. El artista debe abandonar todo formalismo, estudiar marxismo y aprender del pueblo llano para ofrecer obras que los eduque en la lucha de clases: “Puesto que el público al que están dedicados nuestro arte y nuestra literatura se compone de obreros, campesinos, soldados y sus cuadros, surge el problema de comprenderlos y conocerlos a fondo” (Mao, 1972: 88). Para escribir obras proletarias es importante acercarse al lenguaje de los obreros y los campesinos, conocer sus circunstancias y problemas, y a la vez estudiar marxismo-leninismo, que es la ciencia de lo concreto y de la observación de la realidad. (Mao, 1972: 70).

“El arte y la literatura revolucionarios son producto del reflejo de la vida del pueblo en el cerebro de los artistas y escritores revolucionarios. En la misma vida del pueblo están los yacimientos de materia prima para el arte”. (Mao, 1972: 79).

En dicho foro, Mao se erige como un enemigo del *arte por el arte*, del formalismo que funde sus raíces en lo abstracto. En el contexto cultural proletario que sueña el líder comunista, el criterio político debe ser preponderante. El arte debe nacer de las masas para educarlas en la línea correcta de la revolución, y cualquier criterio crítico debe responder a esta premisa:

“Existiendo un criterio político y un criterio artístico, ¿cuál es la relación entre ellos? La política no equivale al arte, ni una concepción general del mundo equivale a un método de creación y crítica artísticas. No sólo negamos que haya un criterio político abstracto y absolutamente invariable, sino que haya

---

<sup>27</sup> Véase Mackerras, Colin; Wichmann, Elizabeth. *Chinese Theatre. From Its Origins to the Present Day*. University of Hawai'i Press. 1988. Sobre el impacto del Foro en el mundo del cine, ver Zhang, Yingjin. *Chinese National Cinema*. Routledge. 2004. p. 156.

un criterio artístico abstracto y absolutamente invariable; en toda sociedad de clases, cada clase tiene sus propios criterios político y artístico. Pero todas las clases, en todas las sociedades de clases, siempre colocan el criterio político en el primer lugar y el artístico en el segundo. La burguesía rechaza siempre las obras del arte y la literatura proletarias, por muy grandes que sean sus méritos artísticos. El proletariado, a su vez, debe examinar, en primer término, la actitud hacia el pueblo de las obras artísticas y literarias de las épocas pasadas y si tienen una significación progresista”. (Mao, 1972: 87-88).

El Foro de Yan’an, aparte de adoptar la línea didáctica que hemos visto en Hou Yao, ya señala una constante de la historiografía maoísta, que será la sospecha que recae en la rectitud ideológica del artista del Shanghai de los años 30<sup>28</sup>.

El artista de Shanghai, aunque comparta las ideas revolucionarias con el partido, no vive en las condiciones adecuadas para producir un arte verdaderamente proletario. Por un lado, el contexto burgués hace todo lo posible para que el obrero no pueda acceder a estas formas artísticas nuevas. Por el otro, existe un contacto estrecho con elementos pequeñoburgueses, un problema que el artista de este entorno debe purgar en el necesario contacto con las masas si quiere llegar a ser un verdadero artista comunista. Sin duda, Shanghai simboliza todo aquello que el maoísmo quiere dejar atrás con el nuevo orden.

La línea didáctica se mantendrá a lo largo de los años 50, 60 y 70. La crítica se politizará aún más durante los años del maoísmo. Los filmes rechazados

---

<sup>28</sup> “En el Shanghai de aquel tiempo, el público al que se destinaban las obras del arte y la literatura revolucionarios se componía principalmente de un sector de los estudiantes, empleados de oficina y dependientes de comercio. En las regiones dominadas por el Kuomintang, el círculo se ha ampliado un poco desde que empezó la Guerra de Resistencia, pero el público principal sigue siendo fundamentalmente el mismo, porque allí el gobierno ha aislado del arte y la literatura revolucionarios a los obreros, campesinos y soldados”. (Mao, 1972: 69).

por la crítica son tildados de reaccionarios, pequeñoburgueses o derechistas<sup>29</sup>. Será la irresponsabilidad política de los guionistas y realizadores lo que la crítica juzgará, llegando a situaciones tan espectaculares como la purga provocada por la crítica efectuada por Mao Zedong en persona a *The Life of Wu Xun*, de Sun Yu, en 1951. (Clark, 2004: 194-199).

La obra de Cheng Jihua bebe de esta tradición crítica y teórica, y lo reproduce en un relato historiográfico aceptado en la academia más ortodoxa, hasta el día de hoy. Un relato que se basa en una lucha entre los agentes del Kuomintang y los del Partido Comunista Chino, entre los funcionarios (censores) y empresarios (productores) del orden burgués y los cineastas comunistas que se infiltraran en las productoras a partir de los años 30. Una situación que se daba en la vida política y que aquí se extrapola a lo artístico. Lo importante, según Cheng Jihua, era la lucha por la audiencia, sobredimensionando los efectos que en ella podían tener los filmes. El relato inicia una tradición que ha tenido fortuna hasta hoy. Se trata del constructo *Movimiento de los cineastas de izquierdas* 左翼电影运动, y explica la historia del periodo de los años 30 bajo este prisma. Una constante que ha sido ampliamente rebatida durante los últimos años, como mostraremos en el siguiente capítulo. Este conjunto de filmes de izquierdas, que incluye los de Yuan Muzhi, fueron analizados en este volumen seminal siguiendo el criterio ideológico que anunciaba Mao en el año 1942. Se trata, según Cheng Jihua, de buenos filmes realistas, aunque algunos de ellos, comenta el académico, están lastrados por ciertos elementos pequeñoburgueses inevitables en el contexto de su estreno. (Cheng, 1963: 50-71). Unos elementos que no estudia en

---

<sup>29</sup> “In retrospect, a 1930’s film criticism insider cited dogmatism, sectarianism and isolationism as among the leftists chief strategic mistakes, which alienated many liberal critics and readers and which were responsible for losing key forums like *Screen Daily* to reactionary forces through confrontational politics. While judging film criticism to be the most successful part of the leftist film movement, Xia Yan admitted in 1984 that the leftists had been influenced by leftist dogmatism in their critical practice at the time”. (Zhang, 2004: 66).



profundidad. El análisis de estas aristas, quizás, podría dejar en evidencia que las diferencias entre cine de izquierdas y cine *escapista* no eran tantas. El juicio sobre el contenido continúa siendo omnipresente, tratando las cuestiones de estilo, cuando están relacionados con la presentación del tema o el desarrollo de la trama.

### 2.1.2. La perspectiva del cine nacional

Desde la academia china también se ha insistido en definir un supuesto *estilo nacional* 民族风格, que diferencia el cine chino del cine del resto de países. Se contempla una tradición cinematográfica única y genuina, que va desde los orígenes hasta hoy y que bebe, principalmente, de la tradición artística y cultural autóctona. Aquí trataremos algunos casos paradigmáticos, que tienen origen en las reflexiones escritas por el director Fei Mu 费穆, durante el periodo prerrevolucionario.

Fei Mu<sup>30</sup>, es autor de *Spring in a Small Town*<sup>31</sup> (李天濟, 1949), filme que cuenta con el prestigio de encabezar la mayoría de las listas de los mejores filmes de la historia del cine chino. Lo que ya no se conoce tanto es su teoría cinematográfica y las lucidas reflexiones sobre su praxis. Fei Mu concibe el *estilo nacional* como un nuevo cine despojado de influencias externas y que combina un psicologismo moderno con las tradiciones pictóricas y teatrales autóctonas. (Hu, 2003: 176-177). Aquel joven cosmopolita y poliglota, enamorado de Hollywood y el cine de la UFA, y que había despuntado en el cine urbano de Shanghai de la década anterior, se replegará en los elementos exclusivos que le pueda reportar su propia cultura en los años 40, momento de

---

<sup>30</sup> La monografía más completa y rigurosa que existe sobre la vida y obra de Fei Mu es Wong Ain-ling (Ed). *Fei Mu, Poet Director*. Hong Kong Film Critics Society. 1998.

<sup>31</sup> Sobre ese film véase Daruvala, Susan. *The Aesthetics and Moral Politics of Fei Mu's Spring in a Small Town*. En *Journal of Chinese Cinemas*. vol.1, no.3. Routledge. 2007. pp. 171-187. Encontrado en: [https://doi.org/10.1386/jcc.1.3.171\\_1](https://doi.org/10.1386/jcc.1.3.171_1)

su madurez creativa. En este sentido, buscará siempre un diálogo con aquellas formas expresivas y filosóficas que, de algún modo, constituyen la especificidad china.

Si *Filial Piety* (天倫, 1934) ya había representado años atrás la puesta al día del concepto del *xiao* 孝, la piedad filial en el contexto de la Campaña de la Nueva Vida<sup>32</sup>新生活運動, con un modo de representación no muy alejado del *mainstream* hollywoodiense, en esta nueva etapa experimentará con formas autóctonas. En *Confucius*<sup>33</sup> (孔夫子, 1940) asistimos a la puesta en escena del *li*, el rito 禮. A Fei Mu no le interesa tanto la contemporaneidad de Confucio como la materialización del rito que, por primera vez, un medio como el cinematográfico, puede hacer visible. Nos situamos, según palabras del autor, ante el poder de la cámara por ir más allá de la realidad que captamos a través de la imperfección de nuestros ojos<sup>34</sup>. Si la importancia del rito, para Confucio, recae en un ordenamiento de la realidad y en un repensar los nombres, el cineasta depura sus planos al máximo para ofrecer un espacio visible a aquello que distingue a los humanos de los animales. La situación física en la escena de cada intérprete no deja de mostrar esta jerarquía que se encuentra en la base del pensamiento político y social confuciano.

El encuentro con Mei Lanfang 梅兰芳, buen conocedor del medio cinematográfico y el máximo renovador de la ópera tradicional fue crucial a la

---

<sup>32</sup> La Campaña de la Nueva Vida, promovida por Chiang Kai-shek en febrero de 1934, viene a ser un movimiento que apela ambiguamente a la vigorización de la tradición confuciana. Según Dirlik, se trata de un movimiento contrarrevolucionario, la solución moderna para un problema moderno como es la revolución comunista. Cuando se proclama este movimiento se habla de polución y de higiene, de juventud y de moral. A menudo comparado con el movimiento fascista de Mussolini, se promueve igualmente el deporte y se fomentan aspectos marciales.

Véase Dirlik, Arif. *The Ideological Foundations of the New Life Movement: A Study in Counterrevolution*. En *The Journal of Asian Studies*. vol. 34, no. 4. 1975. pp. 945-980. Encontrado en: DOI: 10.2307/2054509.

<sup>33</sup> Sobre este film, recién restaurado, véase Wong Ai-ling (Ed.). *Fei Mu's Confucius*. Hong Kong Film Archive. 2010.

<sup>34</sup> Sobre la teoría filmica de Fei Mu véase Fan, Victor. *Cinema Approaching Reality: Locating Chinese Film Theory*. University of Minnesota Press. 2015. pp.109-153.

hora de enfrentarse con el nuevo reto. Fei Mu se acercará al *xiqu* 戏曲, la ópera tradicional china, para encontrar este estilo nacional. Así vemos como uno de los realizadores que en sus inicios más había aprendido del cine extranjero será el que más se esfuerce para encontrar un estilo que tenga en cuenta las formas nacionales<sup>35</sup>.

Si hasta entonces, las influencias de fuera se ponían al servicio de encontrar una cierta esencia china o unos conceptos que expliquen la realidad social del país, ahora buscará, además, la forma que nazca de esta raíz de la tradición escénica china. El primer fruto de este camino es *Remorse at Death* (生死恨, 1948), con Mei Lanfang como coautor. En este filme experimental, el cineasta busca encontrar una tridimensionalidad puramente cinematográfica a la escena tradicional. El movimiento de la cámara, la existencia del *attrezzo* (inexistente en el escenario tradicional de la ópera), los paisajes pintados a mano, deudores de la pintura tradicional, y la dirección inevitablemente manierista de los actores, hacen visible un esfuerzo por encontrar un estilo con el que *cinematografiar* el arte escénico chino por excelencia.

En su obra cumbre, *Spring in a Small Town*, Fei Mu usa a conciencia ciertos elementos ensayados con anterioridad, como una gestualidad por parte de los intérpretes que remite al código operístico en los momentos culminantes del filme y un uso predominante y obsesivo del plano secuencia, insólito en el contexto del cine chino del momento.

Un error que se ha cometido a posteriori ha sido el de extrapolar la obra teórica y filmica de Fei Mu a la totalidad de la concepción del medio en el mundo chino. El estudioso que más énfasis ha puesto en caer en esta simplificación es Lin Niantong (1991), que parte del último filme de Fei Mu

---

<sup>35</sup> Sobre la relación artística entre Fei Mu y Mei Lanfang, véase Wang, David Der-wei. *A Spring That Brought Eternal Regret: Fei Mu, Mei Lanfang, and the Poetics of Screening China*. En Wang, David Der-wei. *The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis*. Columbia University Press. 2015. pp. 271-310.

para formular una suerte de teoría autóctona sobre el plano secuencia como estilo nacional. Antes, Lin Niantong (1985), ya había estudiado ciertos filmes de la edad dorada, como *Blood on Wolf Mountain* (狼山喋血記, 1936), o *Street Angel* (马路天使, 1937), de Yuan Muzhi, para justificar la hipótesis de que el cine chino, desde sus comienzos, debe su especificidad a la influencia directa del arte tradicional y las teorías estéticas que se desarrollan desde los años 20, léase Hou Yao. Una suposición maniquea en el momento que en su artículo hace hablar a críticos y cineastas a finales de los años 50, cuando la industria del cine se quiere alejar de los preceptos del realismo socialista y busca una salida en la cultura tradicional. Del debate que se da en un momento convulso de alejamiento de la URSS en todos los frentes, Lin Niantong extrae conclusiones con las que definir aquella supuesta tradición y el periodo de los años 30.

Para el teórico, lo que caracteriza al cine chino, diferenciándolo del cine occidental, (aquí solamente habla del cine soviético de vanguardia y el cine de Hollywood), es el uso del plano secuencia en detrimento del montaje. Su tesis viene marcada por un dudoso esencialismo, poniendo en relación la naturaleza del plano secuencia con la acción de desenrollar los largos rollos de papel sobre los que se pintaba durante las antiguas dinastías. Metros de pintura realista que retrataba escenas de la vida cotidiana que se iba desarrollando a medida que se iba desenrollando. Según Lin Niantong, el viaje continuo del ojo al contemplar estos lienzos es el mismo que existe durante la proyección del plano secuencia. (Udden, 2012: 265). No hay cortes de plano y la temporalidad se muestra en todo su esplendor. No se puede dudar de lo sugerente de esta teoría, pero se equivoca cuando hace de ella un caballo de batalla para diferenciar el cine autóctono del resto. Si la obra maestra de Fei Mu está considerada hoy en día como un ejemplo de filme puramente *oriental*, se debe en parte, a la obsesión estilística de su autor, pero no al contexto en el que fue rodada. Prueba de ello es su escaso éxito entre el público y la crítica feroz con la que fue recibida. Cuando vemos los filmes de

Fei Mu y leemos algunas de sus reflexiones, encontramos a un artista muy consciente de cada paso, poseedor de una voluntad autoral que se transmite en la depuración de su estilo, filme a filme. Se trata, sin duda, de una carrera excepcional, que poco tiene que ver con el resto de la producción shanghainesa. *Spring in a Small Town* es una obra que no representa al cine chino del momento debido a su excepcionalidad, a lo insólito de su propuesta estética. En ninguna pieza china anterior y posterior a la de Fei Mu, se presenta el plano de manera tan dilatada. Habrá que esperar hasta los años 80 para ver planos secuencia de la misma duración.

Efectivamente, se podría decir que el cine de Fei Mu se diferencia de la gran mayoría de las cintas del Hollywood del momento, por esta preponderancia del plano secuencia, pero entonces ¿qué sucede con casos como el de Max Ophüls y Orson Welles, que trabajan durante el mismo periodo y pasan por ser maestros del plano secuencia? Por otro lado, si analizamos las cintas chinas del momento vemos que si *Spring in a Small Village* brilla de manera especial es por esta misma característica. Otro punto importante es el de centrarse únicamente en el cine de Hollywood y el de los vanguardistas de la unión soviética y no estudiar cinematografías como el realismo socialista que en aquel momento se estaba dando en la URSS, o el japonés, donde tenemos a otro realizador que hace del plano secuencia la marca de su estilo, Kenji Mizoguchi, también una rara *avis* en el contexto del cine japonés del momento.

Si analizamos fríamente el tiempo de cada plano de los filmes chinos del momento y lo contrastamos con los producidos en Hollywood veremos que no existe esta hipotética diferencia. Los cineastas chinos de la segunda generación<sup>36</sup> usan el plano secuencia de un modo parecido al *mainstream*

---

<sup>36</sup> Uno de los criterios a la hora de periodizar el desarrollo histórico del cine chino ha sido, tradicionalmente, dentro y fuera de china, la clasificación por generaciones. Hasta la fecha se cuenta con seis. La Primera Generación es la de los pioneros, a ella pertenecen Zhang Shichuan y Zheng Zhengqiu, fundadores, como veremos, de la Mingxing (1922). La Segunda Generación debuta a finales de los años 20 y, sobre

hollywoodiense. En este sentido, James Udden (Udden, 2012: 265) critica duramente esta percepción de Lin Niantong, y la que se recoge en el volumen de Ehrlich. Linda C. y Dessler, David, *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, que quiere ser una renovación por parte de la academia extranjera, de la lectura esencialista de la especificidad estética del cine asiático. En dicho artículo, Udden analiza catorce filmes del periodo 1930-1947, algunos de los cuales ya habían sido analizados por Lin Niantong. Udden señala que, efectivamente, se da una progresión que va de menor durada a mayor durada del plano a medida que pasan los años. En el primer filme analizado, *Little Toys* (小玩意, 1931), de Sun Yu, se da una media de 8.8 segundos por plano. Este tiempo por plano se dilata en los dos últimos filmes analizados, *Long Live the Mistress* (太太万岁, 1947), de Sang Hu, con 17 segundos por plano y *Spring in a Small Town* con 24,5. (Udden, 2012: 267). Udden encuentra una fascinante correlación entre esta progresión existente en China durante aquellos años y la que se da en

---

todo, durante los años 30. A ella pertenece buena parte de los cineastas que se estudian en esta tesis, también Yuan Muzhi. Una generación que, a diferencia de la anterior, ya nace y crece con el cine. La Tercera Generación debuta con la República Popular a partir de 1949. Cineastas que deben compaginar las directrices del realismo socialista con la tradición melodramática que venía de la segunda generación y las formas propias del cine soviético y estadounidense. Las dos figuras centrales son Wang Ping y Xie Jin. La Cuarta Generación se licencia en el momento que empieza la Revolución Cultural y no debutará hasta finales de los años 70 y principios de los 80. Serán cineastas influyentes que tienen la voluntad de abandonar las viejas formas socialistas y modernizar el lenguaje. Figuras como Wu Tianming, Xie Fei o Zhang Nuanxin influirán decisivamente a la Quinta Generación. Los cineastas de ésta última debutan en los años 80, y llevan a cabo la internacionalización definitiva del cine chino. Sus figuras principales, Zhang Yimou y Chen Kaige, serán figuras omnipresentes en los festivales de cine europeos y asiáticos. Se identifica a la Sexta Generación con el nacimiento del cine independiente chino. Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai o Jia Zhangke debutan en los años 90 buscando financiación de particulares y estrenando únicamente en festivales internacionales y salas extranjeras. Un cine que toca temas tabús y que no se puede concebir en el seno de la industria. Actualmente se está discutiendo si existe o no una Séptima Generación. La validez de tal clasificación ha sido cuestionada por algunos miembros de la Sexta Generación y complejizada por algunos académicos, pero su uso está lejos de ser sustituido por otros criterios. Para más información véase Wai Fung Tam. *The Myth of Chinese "Sixth Generation" Cinema and its Subversiveness*. The Chinese University of Hong Kong. 2008. Encontrada en: <https://core.ac.uk/download/pdf/48548540.pdf>

Hollywood y el cine europeo. En este punto cita a Barry Salt (2003), que observa que el cine de Hollywood de los años 30 tiene una media de 8,5 segundos por plano, y el de los años 40, 10,5 segundos. Una correlación muy parecida a la media china. (Udden, 2012: 268). Udden también cita casos de filmes producidos a finales de la década que, como el de Fei Mu, experimentan con la dilatación del plano secuencia señalando los casos de Jean Renoir y Kenji Mizoguchi con filmes que superan la mediana de los 30 segundos o el caso espectacular de *Rope* (1948), de Alfred Hitchcock, con 7,3 minutos por plano, lo que duraba cada bobina. (Udden, 2012: 268). Una progresión que terminará, tanto en Europa, Hollywood y China con la llegada de la década de los 50, cuando el montaje empieza a tomar más relevancia. James Udden desmonta el principal caballo de batalla de la teoría esencialista, el de la importancia del plano secuencia, haciendo un estudio comparativo inédito en el contexto de la historiografía china. Udden no entra en el terreno espinoso del juego de las influencias unidireccionales a las que con tanta frecuencia recurre la academia anglosajona. Simplemente deja al descubierto una evidencia empírica que contradice una teoría esencialista que nunca ha analizado el cine extranjero para justificar o contrastar sus hipótesis. Podemos decir que ha existido un malentendido histórico a la hora de buscar una especificidad china debido a la falta de análisis y al desconocimiento, en el mejor de los casos, de aquellas filmografías de las que, hipotéticamente, se diferencian. Es difícil apostar por una dialéctica rígida cuando se trata de un medio internacional, condicionado, sobre todo durante los años 30, por procesos técnicos como la llegada del sonoro y la experimentación con elementos de la puesta en escena diferentes a los del cine mudo.

Otro estudioso contemporáneo, Chen Xihe, toma una postura esencialista parecida a la de Lin Niantong, pero la articula a través de la línea didáctica iniciada por Hou Yao. (Semsel et al., 1990: 192). En su famoso artículo *Shadowplay: Chinese Film Aesthetics and Their Philosophical and Cultural Fundamentals* busca hacer una *arqueología de conceptos*, reactualizando los

preceptos de Hou Yao para describir la especificidad del cine chino. (Sensel et al., 1990: 192). Así reconceptualiza el concepto *yingxi*, y no duda en definirlo como la característica intrínseca que determina la cinematografía china, dándose cierta confusión entre teoría y praxis, entre lo que debería ser y lo que realmente es. Chen Xihe propone el concepto como piedra angular de una teoría filmica aún por desarrollar. Como Hou Yao, Chen Xihe define *ying*, como drama, como contenido y *xi* como sombra, forma, montaje y puesta en escena y vuelve a relacionar drama con mensaje. A partir de esta definición, afirma, el cine chino ha sido, y debe ser didáctico. Su misión es la de educar al pueblo chino. El cine de la edad de oro de los años 30 y 40 se caracterizaba por su crítica social y mensaje político. Curiosamente, define el momento en el que se publica el artículo, los años 80, como un periodo de crisis del *yingxi*. Los jóvenes cineastas de la Quinta Generación, que debutan en la década de los 80, influidos por la modernidad cinematográfica que viene del extranjero, están rompiendo con el didactismo y las formas teatrales propias de su tradición.

Como en el caso de Fei Mu, veremos más adelante como la tesis esencialista tampoco puede ser aplicada a la obra de Yuan Muzhi. Éste posee, igualmente, una concepción del cine singular, con pocos puntos estilísticos en común con los que existen en el contexto donde se estrenan sus dos filmes.

## **2.2. Historiografía europea y estadounidense**

### **2.2.1. Relato de la modernidad y la influencia de Hollywood**

Fuera del mundo chino, la academia anglosajona ha sido la que más ha estudiado el periodo del cine de los años 30 producido en Shanghai. Con la eclosión internacional del cine de la Quinta Generación durante los años 80, la curiosidad cinéfila vira hacia unos intereses académicos que, en un primer momento, se sitúan en los departamentos de Estudios Culturales de



universidades norteamericanas. Contrariamente a lo que se hace en la República Popular, la perspectiva sobre el cine chino de los años 30 es inclusiva. No busca tanto una singularidad propiamente china como la posibilidad de encaje dentro del concepto de *modernidad*. El primer cine chino es fruto de la modernidad y la fascinación que ésta produce en una nueva clase urbana que consume un ocio ya globalizado. En cuanto a ocio, no existen tantas diferencias entre la nueva clase urbana de la ciudad china y la que vivía en Tokio, New York o París. El libro de Zhang Zhen (2006) demuestra de manera minuciosa como se puede estudiar el cine producido en Shanghai desde los inicios hasta 1937 como parte de una *cultura vernácula* urbana donde también entran nuevas formas de ocio y cultura popular como el jazz, los parques de atracciones o los salones de baile. La tesis de Zhang Zhen, que se inspira en las teorías de la recepción de Miriam Hansen<sup>37</sup> y de la modernidad de Walter Benjamin<sup>38</sup>, ya rompe convenientemente con la dialéctica entre cine de izquierdas y cine de evasión. Cineastas como Sun Yu comparten la sensibilidad de modernistas como Liu Na'ou y Mu Shiyong. Si bien la tradición socialista los enfrenta, su manera de contemplar el entorno urbano y la narrativa cinematográfica es muy parecida y está en consonancia con una modernidad global y homogeneizadora que el cine, sobre todo el de Hollywood, ayuda a construir. La teoría anglosajona también rompe, pues, la suposición sobre la existencia de un estilo nacional. Zhang Zhen dedica todo un capítulo a la definición y caracterización de las audiencias, se concentra en la arquitectura de las grandes sales de cine y maneja a la perfección unas

---

<sup>37</sup> Miriam Hansen ejerce una gran influencia en los estudios sobre cine chino y modernidad que se están dando en la academia estadounidense del cambio de milenio. Zhang Zhen toma muchas premisas metodológicas de sus estudios de recepción y sociología del cine concentradas en Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Harvard University Press. 1994. La misma Miriam Hansen hizo un acercamiento al cine de la edad dorada de Shanghai en su influyente artículo Hansen, Miriam. *Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism*. En *Film Quarterly*. vol.54, no. 1. 2000. pp. 10-22. Encontrado en: <http://www.jstor.org/stable/1213797>

<sup>38</sup> Sobre todo, se centra en el pensamiento de Benjamin cuando trata temas como la figura del *flâneur*, la noción de la inconsciencia óptica y la vida cosmopolita.

nutridas fuentes primarias conformadas por publicaciones de revistas de fans y datos económicos de las productoras. (Zhang, 2005: 42-88). Este volumen, pero, no explica la obra de Yuan Muzhi. De hecho, el cineasta, no aparece citado.

La tesis de Zhang Zhen ha estado muy presente en trabajos posteriores como el de Huang Xuelei (2014), tesis doctoral presentada en la Universidad de Leiden, sobre la productora Mingxing y el de Anne Kerlan (2015), tesis presentada en la Universidad de Rennes, sobre la productora Lianhua. Una disciplina, la de la historia de las productoras chinas, hasta ahora inédita fuera del mundo chino. Ambas tesis, de un gran valor por tratarse de pormenorizados monográficos sobre las dos empresas más importantes del periodo, coinciden en la importancia otorgada al *melodrama* como el género y modo de representación compartido por todos los cineastas del periodo, fueran de izquierdas o no. Huang Xuelei y Anne Kerlan señalan que el *melodrama*, como género y como modo de representación, es hijo de aquella modernidad teorizada por Walter Benjamin. La estética del exceso es común tanto en los filmes de Yuan Muzhi o Cai Chusheng como en las cintas de propaganda del Kuomintang. Se trata, una vez más, de una sensibilidad urbana compartida, la misma *cultura vernácula modernista* defendida en la tesis de Zhang Zhen. La novedad, en ambos estudios, es que se incide aún más en la relación de esta forma con la influencia de Hollywood. Huang Xuelei, empieza enumerando las principales convenciones del melodrama para conectar esta noción con el cine norteamericano. Cita tres constantes claras que se pueden encontrar en cualquier definición que se precie. La primera es el estereotipo de la lucha entre fuerzas positivas y fuerzas negativas. (Huang, 2014: 168). La forma melodramática parece exigir una claridad entre aquellos personajes positivos con los que el público se debe identificar y aquellos negativos que obstaculizarán el camino del personaje positivo. La segunda convención tiene que ver con la exageración, el exceso. (Huang, 2014: 168). Uno de los puntos identificables del melodrama es la

exageración de la reacción de los personajes en momentos climáticos. La tercera convención, relacionada con la segunda, es la exposición de una emotividad. (Huang, 2014: 168). Es importante provocar una empatía con el espectador, y éste debe identificarse con los sentimientos y reacciones del personaje principal.

La academia anglosajona relaciona la forma melodramática con la influencia del cine de D.W. Griffith, uno de los cineastas más populares y presentes en las pantallas chinas de la primera mitad de los años 20. Afirmación que se puede justificar con datos específicos: entre 1922 y 1924 se estrenan en Shanghai un total de diez filmes del cineasta estadounidense y todos obtienen una gran popularidad entre público y crítica. (Huang, 2014: 168).

En este sentido, el artículo de Chen Jianhua (Chen, 2013) va más allá, contraponiendo esta influencia y la importancia de la industria hollywoodiense en el Shanghai de los años 20 a la supuesta existencia de un *estilo nacional*, ya descrito en el capítulo anterior. Chen Jianhua critica el concepto *cine nacional*, que nace de un contexto historiográfico específico en el que se ve la primera mitad del siglo XX chino como la construcción de una nueva china. Se trata de un concepto que nace de una justificación política formulada a posteriori y que tiene poco que ver con una realidad tan compleja como la del contexto cultural del Shanghai de los años 30. Según Chen Jianhua es difícil separar los orígenes del cine chino de la influencia directa del cine de Hollywood. La mitología hollywoodiense incide en la *imaginación popular china* y la cultura nacional de las urbes costeras de China, al igual que en otros contextos culturales como Europa o América Latina. Chen Jianhua pone como caso ejemplar la enorme popularidad e influencia en los pioneros chinos que ejerció D.W. Griffith. (Chen, 2013: 32).

La hipótesis sobre la influencia directa de Hollywood también se puede justificar con la lectura de biografías y entrevistas del momento. Las palabras

de Zheng Junli<sup>39</sup>, actor durante los años 30 que llegaría a ser uno de los realizadores más prestigiosos con la llegada de la República Popular, confirma esta perspectiva:

“The romance films were influenced considerably by american films, especially the early films of D. W. Griffith. In 1924, *Way down East* arrived in China and caused a sensation among spectators. Consequently, all the earlier Griffith films — *Orphans of the Storm*, *The Birth of a Nation*, *Broken Blossoms*, *The Fatal Marriage*, *Intolerance* and *A Flower of Love* — were rereleased and re-evaluated. Theses such as Mr. Cheng Bugao's *The Success of Griffith* in *Film Journal* were published. Scriptwriters, directors and actors were all eager to learn from *Way Down East*. The film was so successful because *what it depicts has a universal meaning and therefore conforms to Chinese social conditions ...* (Mr. San San, *Talking about Seven Griffith Films*, *Film Journal* 2, 1924). *Way Down East* and *Orphans of the Storm* reflected the difficulties of women in their struggle for free courtship in a semi-feudal society. Our social background against which our *romance films* appeared was quite similar to this”. (Citado en Hu, 2003: 57).

En esta línea, William Rothman (1993) establecen un análisis comparativo entre *The Goddess* (神女, 1934) de Wu Yonggang y *Dishonored* (1931), de Josef Von Sternberg. (Dissanayake, 1993: 59-72). Adrian Song (2013), compara *Wild Rose* (野玫瑰, 1932) de Sun Yu, con *Tess of the Storm Country* (1922), de John S. Robertson. Ling Zhang (2013) hace lo propio comparando *Crossroads* de Shen Xiling con films como *Lonesome* (1928), de Paul Fejos y *It Happened one Night* (1935), de Frank Capra. Tres estudios que reflexionan

---

<sup>39</sup> Sobre Zheng Junli véase *Zheng Junli, Complicity, and the Cultural History of Socialist China, 1949–1976*, en Pickowicz, Paul G. *China on Film: A Century of Exploration, Confrontation, and Controversy*. Rowman & Littlefield Publishers. 2011. p. 189. Los escritos sobre cine de Zheng Junli, que mantienen una cierta línea esencialista muy propia de finales de los años 50 se pueden encontrar en Zheng Junli *The Complete Works of Junli Zheng 郑君里全集*. Shanghai Culture Publishing House. 2016.

sobre la apropiación de los realizadores de Shanghai de formas foráneas y la subsiguiente reformulación autóctona. Tres realizadores, Sun Yu, Wu Yonggang y Shen Xiling, famosos en su momento por su cinefilia y su afición por el cine norteamericano y, a la vez, autores de una obra que despunta por la frescura y fluidez de su puesta en escena. De hecho, Sun Yu llegó a estudiar cine en la Universidad de Columbia antes de volver a Shanghai y ser uno de los artífices del *Star system* de la Lianhua.

Existen grandes evidencias de esta influencia hollywoodiense, pero hay algo que a la mayoría de los estudiosos se les ha pasado por alto y que se debe a una perspectiva que se caracteriza por la dialéctica cerrada donde los dos únicos polos son occidente-oriental / Hollywood-Shanghai. Si efectuamos un análisis riguroso de los filmes de Wu Yonggang, Sun Yu y Shen Xiling, encontramos más puntos en común con filmes que provienen de Francia o Japón que con las sofisticadas piezas que venían de Hollywood. Sin que podamos decir que exista una comunicación directa, un tráfico documentado de influencias, el cine de Shanghai se parece más a aquel que se rueda en grandes urbes como Berlín Tokio o París, también a su vez influido por el cine norteamericano.

La academia se ha empeñado a demostrar una influencia unidireccional sin tener en cuenta algunos puntos:

-Se olvidan cinematografías con características parecidas a las de Shanghai. Y eso quiere decir, principalmente, la importancia del espacio de la metrópolis cosmopolita, lugar donde se ruedan y estrenan los filmes. Se hace difícil comparar el lujoso acabado de las películas de aquella fábrica de sueños que fue Hollywood, al fin y al cabo, un *no lugar*, con filmes radicados a la geografía concreta de la gran ciudad, como París y Shanghai. Algo que sorprende de la academia anglosajona es la contradicción que se da entre la tesis de la existencia de una cultura vernácula modernista (Hansen, 2000; Zhang, 2006) y la nula presencia de estudios comparativos en profundidad

que rehúyan aquella unidireccionalidad. Faltan investigaciones que comparen, por ejemplo, la producción de los estudios de la productora cinematográfica Lianhua y de los estudios Kamata de la japonesa Shochiku, o que contrasten el Movimiento del cine puro<sup>40</sup> 純映画劇運動 que se da en Tokio durante los años 10 y 20 y la concepción cinematográfica de los modernistas de Shanghai.

-Se da por hecho que, si hay evidencias de una influencia sobre un filme, el resultado final debe guardar alguna relación con su fuente de influencia. En este sentido, algunas investigaciones afirman que *Street Angel* de Yuan Muzhi se basa en el filme, *Street Angel* (1928), de Frank Borzage<sup>41</sup>. Pero en realidad, si visionamos ambas piezas, existen pocos puntos de contacto. De hecho, la cinta de Yuan Muzhi tiene más que ver con el tramo inicial de *Seventh Heaven* (1927) del mismo Borzage. (Bittinger, 2016: 84; Yeh, 2002: 81). Un malentendido que se reproduce cuando se dan por supuestas ciertas afirmaciones de manera acrítica, sin contar con la evidencia filmica que nace del análisis directo del filme. La teoría de la *cultura vernácula modernista* se enriquecería aún más si tuviera en cuenta la red de correlaciones transnacionales multidireccionales que se puede establecer entre diferentes cinematografías del globo.

### 2.2.2. Aplicación de teorías extracinematográficas

En su libro *Screening China: Critical Interventions. Cinematic Reconfigurations and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema* (2002), Yingjin Zhang señala algunos peligros sobre la aplicación, sin una previa negociación, de teorías que nacen del psicoanálisis o de los

---

<sup>40</sup> Sobre este interesante momento, ver Gerow, Aaron. *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925*. University of California Press. 2010; Gerow, Aaron. *A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*. U of M Center for Japanese Studies. 2009; Bernardi, Joanne. *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*. Wayne State University Press. 2001.

<sup>41</sup> En muchos casos se ha tildado el film de remake, error un tanto sorprendente cuando el único punto en común es el título. (Kuoshu, 2002: 93; Dumont, 2009: 397).

estudios culturales y etnográficos, a la hora de analizar filmes chinos. Después de hacer un repaso exhaustivo de lo que han sido los estudios sobre cine chino en occidente, desde los estudios de género hasta la crítica psicoanalítica y postcolonial, plantea el peligro que supone que estos sistemas nos puedan llevar a imponer una relación de poder desfavorable con el objeto de estudio, una situación de dominación epistemológica y hermenéutica que puede hacer peligrar la comprensión del filme. Después de repasar los estudios de Ella Shohat y Robert Stam<sup>42</sup> sobre la coincidencia temporal entre los orígenes del cine y el apogeo del imperialismo, traducido en los reportajes que los camarógrafos de Lumière rodaban en todo el mundo, señala, como momento clave, la agresiva penetración de Hollywood en todos los rincones del planeta a partir de los años 20. El imperialismo cultural teje de esta manera sus redes de influencia, que divide el mundo entre sujeto y objeto, entre el dominador y el dominado. En este sentido, la Academia puede incurrir en este problema cuando analiza filmes chinos fijándose solamente en sistemas interpretativos que provienen exclusivamente de la tradición europea. (Zhang, 2002: 119). A continuación, expone un ejemplo claro de eurocentrismo, un artículo firmado en los años 80, cuando la disciplina aún era nueva, y se daba la primera zona de contacto. (Zhang, 2002: 115). Se trata del texto *The Sublimate Text: Sex and Revolution in Big Road* (Berry, 1988), una interpretación psicoanalítica de una escena del clásico filme de Sun Yu, *The Big Road*, estrenado en 1935. En una escena de conversación íntima que se da entre las dos protagonistas femeninas del filme, Moli (Li Lili 黎莉莉) le dice a Dingxiang (Chen Yanyan 陳燕燕) que la quiere. Aparece un *ai* 爱, en los intertítulos. Una palabra que denota muchos tipos de amor, también el que se da entre amigos y miembros de una misma familia. Chris Berry no duda en identificar este término con amor sexual, y señala la transgresión que supone estar presenciando una escena lésbica comparable a las escenas lésbicas de la pornografía producida

---

<sup>42</sup> Stam, Robert y Shohat, Ella. *Multiculturalismo, Cine y Medios de Comunicación*. Paidós. 2002.

en occidente, en un filme chino de los años 30. (Zhang, 2002: 122). Algo que nace de una mala traducción del subtítulo y de un infundado entusiasmo al no comprender que en la tradición china se acepta una intimidad entre amigas que es imposible ver entre miembros de sexo opuesto. (Zhang, 2002: 122). La de Berry es una interpretación autoritaria, que omite el contexto cultural, e incluso el lingüístico, en el que se sitúa el objeto de estudio e impone unas presuposiciones propias del contexto cultural de Berry:

“The point in dispute is whether this Western Reading in particular is based on a rigorous scrutiny of textual evidence and a sufficient consideration of the sociocultural specificity of the Other. In the case of the latter, Berry refuses to consider a culture-specific phenomenon in China where a close relationship between two females is regarded as common and normal while intimacy between a boy and a girl is traditionally perceived as incident and improper. The Beijing-based critic Wang Hui, for instance, provides a sociological explanation of the close relationship between Chinese females, which might appear strange or even perverse to Western eyes. Against the interpretation of Yaxi as a lesbian in *Sunshine and Showers* (1987), Wang argues that in China the preservation of social hierarchy works to prohibit cultivation of strong emotional attachment to the opposite sex. Thus a specific social phenomenon occurs where the Chinese seek friendship among members of the same sex, a phenomenon not entirely explainable by the Western concept of homosexuality”. (Zhang, 2002: 121-122).

Más tarde, Chris Berry comenta otra escena del filme en la que Moli afirma *amar* a cada uno de los miembros del grupo de trabajadores que descansan en el pueblo de las muchachas. Según la interpretación de Berry, aquí, Moli rompe otro tabú haciendo algo que parece una declaración de *amor libre*. Sin embargo, esclarece Zhang, la traducción de *ai* posee varios significados como amar, admirar, querer. Cuando Dingxiang le insiste a Moli que confiese a que trabajador *ama* más, Moli enumera a los muchachos, señalando las cualidades de cada uno. El sentido de *ai*, aquí, tiene más que ver con el de *admiración*, y



si tenemos en cuenta el desenlace del filme vemos que lo que hace Moli es reconocer la labor colectiva y sacrificio de sus compatriotas, una admiración que trasciende lo individual y pasa a lo colectivo. (Zhang, 2002: 121).

Al final del artículo, Berry concluye que *The Big Road* es un texto *sublimativo* que “intenta despertar el ardor revolucionario de su audiencia despertando sus impulsos libidinales redirigiéndolos hacia el objeto de la revolución”. (Zhang, 2002: 123). Zhang ve problemática esta afirmación cuando en ningún momento del texto de Berry ve una definición y un estudio serio sobre esta audiencia. Ésta permanece como un ente abstracto que podría estar de acuerdo, por ejemplo, con la lectura de Berry de estas dos escenas. En ningún momento se intenta comprender la audiencia china de la era republicana, los *xiao shimin*, 小市民, la clase urbanita de Shanghai, un agente totalmente identificable y que, como veremos más adelante, tiene sus propias características. Las presuposiciones de Berry se enmarcan en la rigidez del esquema del psicoanálisis y éste no muestra la realidad compleja de esta audiencia. Parece como si esta pieza no encajara dentro de sus parámetros teóricos y que Berry omita deliberadamente, su definición. En las dos escenas comentadas, se da un problema de interpretación debido a la ignorancia o a un dejar de lado aspectos autóctonos que pueden cambiar, subvertir o desarticular el esquema psicoanalítico de Berry. El esquema del psicoanálisis falla, en palabras de Zhang, y parafraseando a Michael Ryan, porque el “psicoanalista se obsesiona con las percepciones del espectador individual omitiendo los procesos colectivos y sociales”. (Zhang, 2002: 124). Sin tener conocimiento del público potencial de *The Big Road* no podemos mantener la conclusión del artículo de Berry, porque se menciona la audiencia y se ha supuesto que ésta debería recibir el filme de una manera concreta sin atender a su estudio previo, ni comprender sus peculiaridades. Hay que comprender los códigos culturales de la audiencia a la hora de intentar justificar una teoría, tener en cuenta “los sistemas de significación y valorización que determina los sujetos sociales como hombres o mujeres, clase trabajadora o élite, etc.” (Zhang, 2002: 125).

El libro de Yingjin Zhang trataba de alertar a la academia anglosajona de los peligros que encerraba el análisis de un filme que escapa de la tradición europea ciñéndonos totalmente a las grandes teorías occidentales, sin tener en cuenta ciertas dinámicas no europeas que escapan, en muchos casos, de su campo de análisis. No es posible hablar de cine chino sin tener en cuenta al público chino del momento. Tampoco lo es, interpretar intertítulos sin un mínimo conocimiento de chino, y/o extrapolar prácticas sociales comunes en algunas culturas europeas a una comunidad china sin haber investigado previamente la posibilidad de esta equiparación.

Como se ha visto en las consideraciones metodológicas, no construiremos ni seguiremos una teoría establecida para justificar nuestras hipótesis. Nos sirve el análisis directo del filme y situarlo en una red de interconexiones con otros objetos ya sean chinos o no, teniendo siempre en cuenta el contexto de semicolonias del Shanghai de los años 30 y las circunstancias del lugar y tiempo en el que los filmes se producen.

### **2.3. El paradigma del Movimiento de los cineastas de izquierdas 左翼电影运动**

Si bien es evidente que durante los años 30 se da un cine de izquierdas, muchos historiadores contemporáneos ponen en duda que hubiera existido un movimiento articulado, como sí lo hubo en el campo literario y teatral. Existe un cierto malentendido debido a la historiografía posterior. De nuevo, el libro de Cheng Jihua (1963) ofrece el relato canónico. Según la historiografía oficial, existe un movimiento de los cineastas de izquierdas articulado y dependiente de las directrices del Partido Comunista Chino. La industria de shanghainesa efectúa un cambio ideológico hacia la izquierda gracias a cineastas del partido infiltrados, como Xia Yan cuando entra a trabajar para la Mingxing a comienzos de los años 30. A partir de entonces se da una lucha heroica por la propaganda. Guionistas y directores deberán sortear la censura

del Kuomintang para que su mensaje revolucionario prevalezca. Se da, pues, una dialéctica de opuestos entre funcionarios gubernamentales y empresarios pequeñoburgueses del cine contra artistas revolucionarios. (Cheng, 1963: 171-200).

Actualmente, esta premisa es difícil de sostener, principalmente por dos motivos:

1) Debemos tener en cuenta la extrema debilidad que tiene el partido comunista en una ciudad como Shanghai, dominada por el terror blanco y los mecanismos de control del Kuomintang. No olvidemos que, en los años 30, después de la masacre del 27, los cuadros del partido se encuentran en la periferia, en primer lugar, los soviets de Jiangxi y posteriormente en Yan'an después de la Larga Marcha. Sus operaciones en la ciudad se efectúan de modo clandestino. No se dispone de los medios suficientes para influir en un negocio tan caro como es el cine. (Hu, 2003: 79).

2) Si pasamos revista a las declaraciones de aquellos “agentes” comunistas, como Xia Yan y Cai Chusheng, veremos que si, efectivamente, en los años 30 se da un viraje hacia el melodrama social, se debe principalmente a motivos comerciales de las productoras con el beneplácito de las autoridades del Kuomintang. Después de 1931, cuando los japoneses bombardean Shanghai y ocupan Manchuria, el público chino estaba habido de un cine que reaccionara contra el invasor. Esto es lo que expresan las palabras del mismo Xia Yan, cuando rememora el día que firmó el contrato con la Mingxing:

“When the Japanese invasion became imminent and anti-Japanese sentiment more popular, those who advocated anti-Japanese ideas were supported by the masses. We were considered anti Japanese and therefore supported by ordinary people. The film capitalists were no longer afraid to work with us. The situation was thus to our advantage”. (Xia Yan, 1993. Citado en Hu, 2003: 79).

En realidad, son las productoras las que deciden tomar la vía del compromiso social, un compromiso que pocas veces se vuelve contra las aspiraciones de los funcionarios del Kuomintang. Los directores y guionistas de la línea más izquierdista se caracterizan, más que por un mensaje político directo, por la concepción de una estética de la pobreza, por la narración de historias, normalmente corales, que tienen lugar en un espacio limitado, normalmente en los *longtang* 弄堂 y que pueden expresar su compromiso a través de la exaltación de valores patrióticos. En el libro de Cheng Jihua encontramos una lista de aquellos filmes que entran dentro del movimiento, una lista actualizada y ampliada a posteriori en el monumental monográfico de Chen Bo (1993). Una lista muy problemática, donde se da cabida a realizadores y filmes esponsorizados por el mismo gobierno del Kuomintang. Obras que entran dentro del canon como *Spring Silkworms* (春蚕 1933), de Cheng Bugao; *Song of the Fishermen* (渔光曲, 1934), de Cai Chusheng; *The Big Road* (大路, 1934), de Sun Yu o *Plunder of Peach and Plum* (桃李劫, 1934), de Ying Yunwei fueron seleccionadas, por el Nationalist Central Film Censorship Comité<sup>43</sup> 中央电影检查委员会的成立, organismo estatal, para representar a la República en varios festivales de cine internacionales. Una lista de clásicos incontestablemente de izquierdas cuya proyección internacional se da gracias al estado al que según Cheng Jihua se enfrentaban. Un dato que invalida o problematiza la perspectiva combativa de estos filmes sin que se deba, por ello, obviar la lucha entre agentes del Kuomintang contra agentes comunistas en el seno de la industria<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Para más información sobre las actividades de dicha institución, véase Xiao, Zhiwei. *Prohibition, Politics, and Nation-Building: A History of Film Censorship in China*. En D. Biltereyst (Ed.) and R. Vande Winkel (Ed.) *Silencing cinema: Film Censorship Around the World*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. pp 116-137.

<sup>44</sup> A parte de la censura, muy presente desde principios de los años 30 en films de izquierdas (Pang, 2002: 57), también se dieron prohibiciones, incluso actos terroristas por parte de grupos paramilitares afines al gobierno, como la destrucción de las oficinas y los estudios de la Yihua, productora de izquierdas, el 12 de noviembre de

Hasta hace poco, el relato dominante del Movimiento de los cineastas de izquierdas ocupaba cualquier perspectiva sobre el periodo. Una definición más satisfactoria que discute la ortodoxia del relato sin negar la existencia de filmes de izquierdas es la que ofrece Vivian Shen (2005). Dicho movimiento fue más una reacción espontánea hacia una situación de amenaza creciente, un cuerpo heterodoxo y desordenado de filmes, la mayoría de los cuales no respondían a las directrices del partido y del arte proletario. Vivian Shen divide a los cineastas de este movimiento entre reformistas, como Zheng Zhengqi, o Zhang Shichuan y los radicales, como Sun Yu, Yuan Muzhi o Cai Chusheng. (Shen, 2012: 4). Aunque esta división puede restar complejidad al posicionamiento ambiguo que siempre mantuvo un cineasta tan interesante como Sun Yu, sirve a la hora de describir este movimiento, como algo muy diferente al conjunto monolítico que propone el libro de Cheng Jihua.

El historiador Xiao Zhiwei (2014) va más allá, afirmando y justificando que dicho movimiento es un constructo formulado durante la era maoísta por parte de cineastas, críticos y teóricos que querían escapar de las continuas purgas que se estaban dando. Personajes importantes como Xia Yan promulgan el mito para mostrar su lista de servicios a la causa comunista y para construir un enemigo, aquellos cineastas que no pertenecían a este movimiento. (Xiao, 2014: 145-164). La historia escrita por Cheng Jihua responde a esta demanda, dos volúmenes que no les dan mucha importancia a personajes claves del periodo como Sun Yu, que había caído en desgracia después del estreno de *The Life of Wu Xun*<sup>45</sup>.

---

1933. Ésta será la primera y última vez que el *terror blanco* irrumpe en la industria del cine. (Pang. 2012: 53).

<sup>45</sup> “I argue in this chapter that the labeling of a large number of 1930s of Chinese films as leftist in current Chinese film historiography distorts historical reality. By projecting an unambiguous political reading onto these films, the label ignores the complexity of the relationship between the Chinese film industry and the Nationalist (GMD) government, disregards the political context in which these films were made, and excludes other interpretative possibilities. As I will show: 1) the so-called leftist

Laikwan Pang (2002) también afirma que este movimiento es un constructo creado por el trabajo de Cheng Jihua. Si bien no existe tal movimiento como un todo articulado, sí existe un conjunto de filmes de izquierdas durante los años 30 y 40.

Pang explica cómo, después de los bombardeos del 31, se presenta el documento *The Directive of the Most Recent Activites* firmado por la *Chinese Left-Wing Dramatists Association* a la que pertenece activamente Yuan Muzhi. (Pang, 2002: 37-38). El manifiesto, presentado en enero de 1931, incluye puntos que concernían al cine, específicamente los puntos 4, 5 y 6<sup>46</sup>.

Laikwan Pang indica que estas tentativas quedaron como meras sugerencias. (Pang, 2002: 39). Si aquí se habla de términos inequívocamente comunistas como *guerra de clases* y *cine proletario*, la verdad es que, como ya hemos indicado más arriba, para el Partido Comunista Chino era inviable poder

---

films were often consistent with the Nationalist government's policies; 2) indeed, if there was an oppositional thrust in these films, that thrust had more to do with shifting political circumstances than with any conscious *leftist* positioning of the filmmakers and 3) the myth about leftist cinema was manufactured in post-1949 China by a group of people to serve their own political agenda rather than for historical accuracy. All three of these points highlight that the changing context of reception, not the intrinsic content of the celluloid images themselves, has played a primary role in shaping how many Republican-era Chinese films have been understood". (Xiao, 2014: 145).

<sup>46</sup> "4- In addition to drama, this association should also play an active part in cinema. Besides writing film scripts for and sending our members to different film companies, we should also prepare funding to produce our own films. At the moment, in order to escape government censorship, our scripts should continue to reveal, rather than directly criticize, social problems. There are many existing subjective and objective difficulties; we can only use small scale cinema to record the situations of factory workers and peasantry.

5-Our Association should actively organize lectures in dramatic art in order to elevate the intellectual level and technical knowledge of the members and to prepare a firm foundation for the left wing theatre. We should also organize a Film Research Group bringing in progressive performers and technicians in order to establish a solid ground to prepare for the forthcoming Chinese left-wing cinema movement.

6-In order to promote proletarian class struggle through the teaching of theatre theory, our Association should establish a set of instructive principles for our members to follow. Because of the pressing demands, we will create and translate different revolutionary scripts. Meanwhile, we shall also look into the present stage of the Chinese cinema movement in a critical way in order to prepare the upcoming Proletarian Cinema Movement for class struggle against the bourgeoisie and feudalism". (Citado en Pang, 2002: 37-38).

invertir dinero en un sector tan caro como el cine. Todas las propuestas quedaban en papel mojado cuando el partido trabajaba de manera clandestina y no tenía el suficiente capital para crear un verdadero cine proletario. Los cineastas de izquierdas no se organizarán, pues, como sí lo harían muchos escritores, en una asociación de liderazgo inequívocamente marxista. Los profesionales de izquierdas que sí se unen en una asociación dirigida por elementos del Partido son los críticos cinematográficos, alrededor del *Film Critics Group* 影评人小组 en 1932, en el seno de la *Drama Association*. (Pang, 202: 39). Xia Yan, miembro del partido desde finales de 1920, es el líder del grupo, siendo un mediador activo entre el Partido Comunista y la asociación. Este dato es importante porque a menudo, la historiografía ha extrapolado posiciones inequívocamente comunistas por parte de los críticos con la actitud más ambigua de muchos cineastas que participan del supuesto movimiento. En efecto, cuando vemos los filmes de la época y luego leemos la crítica en periódicos de izquierdas, podemos observar la decepción de unos críticos que veían muy lejos la posibilidad de crear un verdadero cine proletario. La impresión es la de estar delante de un tribunal insatisfecho y progresivamente radicalizado en contra de unos cineastas que, como indica el manifiesto, debían hacer equilibrios entre el poder dominante del Kuomintang, los gustos pequeñoburgueses de la audiencia de *xiao shimin*, y los productores que debían sostener su empresa en tiempos inciertos.

Con más o menos variaciones, el relato sobre el cine de izquierdas siempre empieza señalando algunos filmes desaparecidos. Muchos historiadores, entre ellos Cheng Jihua, Chen Bo o la misma Laikwan Pang señalan *Three Modern Women*<sup>47</sup> (三个摩登女性, 1932), escrita por Tian Han y dirigida por Bu

---

<sup>47</sup> Trata sobre un actor, interpretado por Jin Yan, que se relaciona con tres mujeres que responden a tres estereotipos concretos: Yuyu, una chica de clase alta que lo intenta seducir, Chen Ruoying, una soñadora que termina coprotagonizando un film con él, y Zhou Shuzhen, con la que se había prometido antes de empezar su carrera como actor y que representa el compromiso social, trabajando como enfermera voluntaria durante los bombardeos de los japoneses en 1931. (Meyer, 2005: 34-35). Este filme está perdido.

Wancang, como el filme que inaugura el movimiento o la corriente, si no se quiere aceptar el relato imperante. (Cheng, 1963: 250). Una de las novedades del filme, que se puede apreciar en algunas fotos existentes, es el rodaje en escenarios que estaban en ruinas debido a los bombardeos japoneses del año anterior. Parece irónico que el cine de izquierdas recuperara la fidelidad con la realidad de filmes tan denostados por la crítica de la Nueva Cultura como *Yan Ruisheng* (閻瑞生, 1921). Otro filme que aprovecha imágenes de archivo y se rueda en el escenario real del suceso es *Wild Torrent*<sup>48</sup> (狂流, 1933), de Cheng Bugao y escrita por Xia Yan. Se trata de un filme de gran relevancia para la historiografía oficial por ser la primera vez que se plantea una guerra de clases. (Hu, 2003: 92-93). Cheng Bugao y Xia Yan se acercan a la idea del cine proletario, introduciendo esta novedad, que contrasta con los *happy end* conciliadores entre clases que se habían visto hasta entonces. Esta novedad, si bien no significará un cambio de paradigma, aparece en filmes clave de la cultura de izquierdas como *Song of the Fishermen*<sup>49</sup> (渔光曲, 1934), de Cai Chusheng y *Little Toys*<sup>50</sup> (小玩意, 1933) de Sun Yu.

---

<sup>48</sup> Ambientada en 1931, durante la inundación provocada por el desbordamiento del Yangtze, en Hubei, trata sobre la lucha de un pueblo, liderado por un profesor progresista, para frenar el desastre. Por otro lado, el aposentado padre de su amante aprovecha el desastre para ganar dinero a través de las donaciones que pide en todo el país. *Wild Torrent* es un film desaparecido del que solamente conservamos el guion de Xia Yan. (Pang, 2002: 44-45).

<sup>49</sup> *Song of the Fishermen*, primer film chino en ganar un premio internacional, en el Festival de Moscú, narra la historia de dos hermanos Xiao Hu y Xiao Mao, hijos de pescadores, que se ven forzados a acoger a Luo Peng, hijo de la familia que controla el negocio de la pesca en la provincia. Los tres niños crecen juntos. Cuando se hacen mayores, la familia de pescadores, sin recursos, debe emigrar a Shanghai para ganarse la vida y Luo Peng es enviado a la misma ciudad para cursar sus estudios. Éste actuará como lo había hecho su progenitor, sin importarle la vida de los pescadores, y al final, su destino se cruzará con el de los hermanos con los que había compartido su infancia.

<sup>50</sup> *Little Toys* narra el destino de una comunidad liderada por Ye, interpretada por Ruan Lingyu, que sobrevive en la periferia de Shanghai, diseñando e inventando juguetes para niños. Su marido muere y a su hijo lo raptan para ser vendido en la ciudad. El pueblo donde la comunidad está situada es bombardeado durante una batalla entre señores de la guerra. La comunidad se va a Shanghai y allí, Ye continúa con su trabajo, criando a su hija Zhu'er. Diez años más tarde de su llegada, durante



Si los cineastas de Shanghai no se habían asociado en nada que se pareciera a la *The League of the Left-Wing Writers*<sup>51</sup> 中國左翼作家聯盟 sí toman partido más tarde por la asociación *National Defence* 国防电影 que será seguido por la *National Defence Literature* 国防文学 fundada por Zhou Yang. Iniciativas que querían englobar todo el mundo literario y cinematográfico, no solamente a los intelectuales de izquierdas, para salir de la subjetividad de cada escritor y crear obras contra el invasor japonés. (Pang, 2012: 59-60). Por una vez, el mundo del cine se adelantaba al literario y el concepto aparece en un artículo del crítico Zheng Boqi. (Pang, 2012: 60). Críticos como Song Zhide y Meng Gongwei llaman a todos los participantes del mundo del cine a limar sus diferencias ideológicas y a unirse contra el invasor. (Pang, 2012: 60-61). Estos eslóganes se materializan en una institución efectiva el 27 de enero de 1936, la *National Salvation Association of Shanghai Cinema* 上海電影界救國會, (Huang, 2014: 105), que de algún modo cambiaría el rumbo de la producción, protestando contra el gobierno del Kuomintang, debido a la censura de filmes críticos con el invasor japonés, y a la vez promueven una censura contra aquellas obras que justifiquen al ocupante. También se fijan el objetivo de coordinar todos los recursos para producir obras que combatan al invasor<sup>52</sup>.

---

los bombardeos de los japoneses, Zhu'er muere. Ye termina vendiendo juguetes en la calle y un día, cuando cree reconocer a su hijo secuestrado, empieza a animar a los transeúntes para que luchen contra los japoneses.

<sup>51</sup> Dos estudios de referencia son Wang Chi-wong. *Politics and Literature in Shanghai: The Chinese League of Left-Wing Writers, 1930-1936*. Manchester University Press. 1991, y Wang Jimin. *Between literature and politics: League of the Left Wing Writers and its members in the eye of literature society*. China Social Science Press. 2012. También véase Hunter, Neale. *The Chinese League of Left Wing Writers Shanghai: 1930-1936*. Australian National University. 1973.

<sup>52</sup> En este sentido van los cuatro principales objetivos que la asociación:

“1- Unite the entire film industry to participate in the National Liberation Movement.  
2-Abolish the present film censorship System.  
3-Use our own criteria to inspect and ban those local or imported films that might be against people’s common interests or harm the National Liberation Movement.  
4- Use all our efforts to make films that support the National Liberation Movement.”  
(Pang, 2002: 60).

Curiosamente, este periodo del cine de defensa nacional, que apenas dura un año, hasta la entrada de los japoneses en la ciudad, es a la vez, el más estudiado y difundido de la tradición de los filmes de izquierdas y de la edad dorada del cine de Shanghai. Es a finales de la década cuando la Mingxing, firma algunos de sus filmes más emblemáticos con la juventud, la precariedad y la inminente guerra de fondo, obras como *Street Angel* (马路天使 1937) y *Crossroads* (十字街头, 1937). La Lianhua produce *Blood on Wolf Mountain* (狼山喋血記), de Fei Mu, uno de los filmes más insólitos del periodo, sobre un pueblo que debe hacer frente al ataque de una manada de lobos, una alegoría evidente que escapó a la censura del Kuomintang<sup>53</sup>. La Xinhua 新华影业公司, compañía menor del periodo que sería la más activa a la hora de producir films que se inscriben en el lema de la defensa nacional, como *Soaring Aspirations* (壮志凌云, 1936), de Wu Yonggang y *March of Youth* (青年進行曲, 1937), de Shi Dongshan, produce el film por el que siempre se la ha recordado, *Song at Midnight* (夜半歌聲, 1937) de Maxu Weibang 马徐维邦. Se trata de una adaptación de *El Fantasma de la Opera*, de Gaston Leroux ambientada en el Shanghai revolucionario post 4 de mayo<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Uno de los contenidos censurables, antes de entrar en guerra abierta a partir de 1937, era el contenido antijaponés. (Pang, 2012: 57).

<sup>54</sup> El caso de la Xinhua es especialmente interesante cuando se quiere despolitizar la producción del cine de Shanghai. Fundada en 1934 por Zhang Shankun 张善琨, hábil hombre de negocios y amante del cine de Hollywood, en sus orígenes produce cine de izquierdas y, sobre todo, de defensa nacional, siendo quizás el que más piezas aporte. Con la ocupación japonesa y el cierre de la Mingxing y la Lianhua, Zhang Shankun vera una gran oportunidad para hacerse con el negocio cinematográfico de la ciudad, operando siempre dentro de los límites de las concesiones extranjeras. Es entonces cuando, con el beneplácito del invasor, produce un cine de evasión que da trabajo a cineastas que, por diversos motivos, no habían podido o querido salir de la ciudad. Nombres ilustres de este grupo son Bu Wancang, Zhu Shilin 朱石麟 y Li Pingqian 李萍倩. Para conocer la Xinhua y este convulso periodo, olvidado por la historiografía china, pero de vital importancia para que se diera una continuidad con el cine de posguerra, véase Fu, Poshek. *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*. Stanford University Press. 2003. Para una perspectiva más amplia que abarque la situación de la intelectualidad, sobre todo escritores, durante la ocupación japonesa, véase Fu, Poshek. *Passivity, Resistance, and Collaboration:*

Según el relato oficial, el Movimiento de los cineastas de izquierdas termina con la ocupación de Shanghai por parte del ejército japonés, cuando la mayoría de sus miembros abandonan la ciudad para refugiarse en Hong Kong, donde continuarán, muchos de ellos, con la producción de cine de propaganda antijaponesa. Otros se instalan en Chongqing, siguiendo el gobierno de Chiang Kai-shek, donde se intentará reconstruir la industria con escaso éxito. Otros realizadores, simpatizantes con el comunismo, se establecerán en Yan'an como sería el caso de Yuan Muzhi y Chen Bo'er. Con el cierre de la Mingxing y la Lianhua a causa de los bombardeos, la Xinhua tomará el relevo siendo la productora más activa durante los años de ocupación.

Si este es el relato más o menos oficial, molde de todo estudio sobre el periodo, muchos historiadores han intentado señalar las aristas. No pueden existir, hoy, estudios sobre el cine de izquierdas, sin mencionar la ambigüedad de crear un arte dentro de los límites de un sistema tan concreto como el de la producción cinematográfica en el seno de unas productoras que debían tener lazos estrechos con el ala derechista del Kuomintang, el ala dominante después de 1927, para poder subsistir. No se puede mantener intacto el relato hegemónico cuando la mayoría de los filmes supuestamente contestatarios se produjeron en la Mingxing y en la Lianhua, campeonas oficiales del cine republicano y herramientas circunstanciales para su propia propaganda.

Hasta la fecha, el Movimiento de los cineastas de izquierdas ha sido el relato frecuente que debía justificarse, por parte de la academia china, o relativizarse, por parte de algunos estudiosos de las academias extranjeras. Se han propuesto pocas perspectivas diferentes a la hora de estudiar el periodo. Faltan, por ejemplo, monografías sobre el cine de *derechas*, y aquel que escriben y realizan los modernistas en productoras como la Yihua<sup>55</sup> 艺华影业公司.

---

*Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937-1945*. Stanford University Press. 1997.

<sup>55</sup> La Yihua fue fundada por Yan Chuntang, traficante de drogas que desconocía el negocio del cine y que delegaría su dirección a Tian Han. Es por ello por lo que, en este primer estadio, la productora produce films de izquierdas, lo que atrajo la

Puede que la dificultad de ver los pocos filmes que se conservan en el Archivo de Beijing y la poca documentación de la que se dispone haga que esta tarea sea ardua. Por otro lado, se han propuesto pocas líneas epistemológicas alternativas que puedan ampliar la perspectiva de un periodo tan complejo.

Un artículo revelador en este sentido y que propone un nuevo enfoque es *The Theme of Spiritual Pollution in Chinese Films of the 1930's* (Pickowicz, 2012: 43-100), donde Paul G. Pickowicz propone una mirada diferente.

En este artículo, partiendo de la Campaña de antipolución espiritual 清除精神污染 promovida por el gobierno chino durante el año 1983 a través de la cual se quería mostrar una China inocente, víctima del hedonismo y la decadencia de occidente, Pickowicz se sitúa en los años 30, cuando ve, igualmente, una reacción agresiva contra el cosmopolitismo y occidentalismo de los intelectuales de la Nueva Cultura. El académico sostiene que esta deriva también llega al mundo del cine y analiza una serie de filmes<sup>56</sup> cuyo leitmotiv es la tentación de lo extranjero, cuyo símbolo principal es Shanghai. Pickowicz usa las dicotomías tradición/modernidad, campo/ciudad, China/Occidente, como un relato alternativo que comprende un conjunto más amplio de filmes más allá del paradigma oficial.

En estos filmes se da un choque entre lo viejo y lo nuevo y la conclusión, sea cual sea la línea ideológica, es siempre conservadora. Los filmes de izquierdas

---

atención del Kuomintang. Como ya se ha dicho, en 1933, un grupo de paramilitares afines al gobierno destruyen los edificios de la productora. Lejos de cambiar el rumbo de la producción, se continuará produciendo cine de izquierdas hasta 1935. A partir de esta fecha, la Yihua empezará a producir films sin contenido político, más acordes a la línea de los modernistas, lo que le reportará airadas críticas de la prensa de izquierdas. (Pang, 2012: 53; Bao, 2015: 445; Hu, 2003: 109-113).

<sup>56</sup> Se analiza la trama de los films siguientes: *The Peach Girl* (桃花泣血記, 1931), de Bu Wancang; *Pink Dream* (粉红色的梦, 1932), de Cai Chusheng; *Queen of Sports* (体育皇后, 1934), de Sun Yu; *Filial Piety* (天伦, 1935), de Fei Mu; *Little Angel* (小天使, 1935), de Wu Yonggang; *Children of Troubled Times* (风云儿女, 1935), de Xu Xingzhi y *A Bible for Daughters* (女儿经, 1934), de Zhang Shichuan, Li Pingqian, Cheng Bugao, Shen Xiling, Yao Sufeng, Zheng Zhengqiu, Xu Xinfu, Chen Kengran y Wu Cun.

de Sun Yu y Cai Chusheng, llegan a la misma conclusión que el de Fei Mu, filme de propaganda, como hemos visto, de la Campaña de la Nueva Vida. Una postura, la de Pickowicz, que se justifica si analizamos la sinopsis de cada filme<sup>57</sup>. El artículo termina proponiendo el tema omnipresente de la polución espiritual como un relato más apto que el comprendido por el Movimiento de los cineastas de izquierdas para comprender el periodo:

“Scholars who have written on Chinese cinema in the 1930’s has paid relatively little attention to the films discussed in this chapter and to the general theme of spiritual pollution. Cheng Jihua and his collaborators do not raise the issue of spiritual pollution, preferring instead to focus consistently on problems related to class struggle and patriotic resistance to foreign military

---

<sup>57</sup> El joven pintor de *The Peach Girl* enamora a una campesina y se la lleva a vivir a la ciudad, siendo rechazada por su suegra. Cuando el padre de la muchacha la visita, su nueva vida no le satisface y se la lleva a su pueblo natal. Allí muere y el pintor vuelve con su hijo para pedirle perdón ante su tumba. El protagonista de *Pink Dream*, un joven escritor si éxito, abandona a su esposa y su hijo recién nacido para irse a vivir con una *femme fatale* de Shanghai que lo trata como un capricho. Al final, rechazado por su amante, obtendrá el perdón de su familia. *Queen of Sports* narra la historia de una joven de provincias que, cuando llega a la escuela de deportes de Shanghai, se vuelve arrogante, y pasa buena parte de tiempo maquillándose, bebiendo y fumando con sus nuevos amigos urbanos. La insistencia de su entrenador y la muerte de una compañera la convencen de lo importante que es dejar el individualismo a un lado y trabajar para la gloria nacional. *Filial Piety* trata de los problemas de un patriarca cuando su hijo y su nuera caen en los encantos de la ciudad, saliendo cada noche y llevando una vida disoluta, omitiendo los valores confucianos. Otro film que promueve la Campaña de la Nueva Vida, *Little Angel*, ilustra el contraste entre dos familias. Una es pobre, pero con una moral confuciana intachable, y la otra, rica, pero corrompida por occidente y los placeres urbanos. La familia rica se arrepentirá de sus vicios al final, cuando el padre rico atropelle al hijo de la familia pobre y éste se salve en el hospital. *Children of Troubled Times*, film prototípico del cine de izquierdas, narra la historia de dos amigos, un revolucionario en la clandestinidad y un poeta que vive una vida licenciosa con su adinerada amante. Ante el anuncio de la muerte del amigo, el poeta tomará conciencia y se unirá a la lucha clandestina. La acción de *A Bible for Daughters*, film ideado por guionistas comunistas como Xia Yan y Qian Xingcun, tiene lugar en el salón de una *chica moderna* 摩登小姐, que invita a sus amigas a pasar el día nacional. Allí, cada una contará su historia. Xuan Shu, mujer seductora, es abandonada por su marido cuando su juventud se empieza a marchitar; Gao Hua, activista feminista, lleva una mala vida de moral dudosa; Yan Su se complace en controlar la vida de su marido; Zhu Wen es seducida por un hombre rico cuando entra a trabajar en una tienda; Xu Li cuenta su vida de cortesana y Xu Ling describe como ha arruinado su vida y la de su familia debido a su adicción al juego. (Pickowicz, 2012: 43-100).

and economic intrusions. Jay Leyda generally follows Cheng Jihua in the choice of the analytical categories, although, surprisingly, he does not even mention the name of Wu Yonggang, an extremely important director, in the main body of his book. (...) Such oversights can be explained, in part, by the difficulty of analyzing these works within the ossified but still widely accepted categories of *feudal* and *progressive* approaches are exceedingly blurry. Films that are associated with leftists, like *Queen of Sports*, *A Bible for Daughters*, and *Children of Troubled Times*, bear a striking resemblance to works that were conceived by the right, like *Filial Piety* and *Little Angel*. Moreover, there is no significant difference between these efforts of the left and right and earlier traditionalist butterfly prototypes like *Peach Blossom Weeps Tears of Blood* and *A Dream in Pink*". (Pickowicz, 2012: 66).

## 2.4. El debate entre *cine suave* y *cine duro* 硬性影片与软性影片

El concepto *Cine suave* aparece por primera vez en el artículo *Soft Film vs. Hard Film* de Huang Jiamo, publicado en el *Modern Screen* 现代电影 en 1933, una reacción airada contra el rumbo propagandístico que estaban tomando muchos films chinos del momento. (Zhang, 2004:108). Huang Jiamo, rechaza esta tendencia, tildando la propaganda como un veneno que el espectador toma sin tener conciencia. Los cineastas de izquierdas, sostiene, se aprovechan de la buena voluntad y fragilidad de las productoras y adoctrinan al público sin su previo permiso. Estos filmes lanzan sermones hipócritas sin tener en cuenta que el cine debe ser, sobre todo, “un helado para el goce de los ojos, un sofá para que el corazón pueda reposar”. (Citado en Zhang, 2004: 108).

El artículo de Huang Jiamo no es una excepción crítica del periodo. Los artículos sobre cine más importantes de la tendencia modernista siguen en esta línea. En marzo de 1933 aparece el primer número de *Modern Screen*, una publicación sobre cine creada y dirigida por Liu Na’ou, donde aparecen artículos como el de Huang Jiamo. Allí se plasma buena parte de las opiniones de Liu Na’ou sobre la actualidad cinematográfica. Como Huang Jiamo, también critica la dejadez formal por parte de muchos films chinos debido a la retórica ideológica y política, algo que se ve claramente, sostiene, cuando se analizan sus diálogos discursivos e interminables. (Zhang, 2004: 108). En su artículo *Fate in Tears and Laughter with Sunrise* (1933), en el que compara *Fate in Tears and Laughter* (啼笑因緣 1932), de Zhang Shichuan con *Sunrise* (1927), de F.W. Murnau, pone en evidencia la pobreza de recursos del primero, en el que hay una preocupación obsesiva por el “tema”. (Zhang, 2004: 108). Los filmes chinos, según Liu Na’ou, son “niños deformados formados por una gran cabeza y un cuerpo diminuto” (Citado en Zhang, 2004: 108), piezas donde se da una “abundancia de palabras y una falta total de

imágenes” (Citado en Zhang, 2004: 108). Aunque la comparación sea un poco tramposa, *Sunrise* (1927), de F.W. Murnau es un filme no representativo del Hollywood de los 20, podemos entender las razones de Liu Na’ou, cuando detectamos los tramos más discursivos de filmes como *Plunder of Peach and Plum* (桃李劫, 1934).

La historiografía oficial posterior usó estas polémicas para trazar una división en el periodo, que responde a las dos partes de este debate. (Cheng, 1963; Chen, 1993). En el bando del *cine duro* se encuentran los cineastas de izquierdas y en el *cine suave* aquellos que hacen un cine escapista, que propagan valores feudales y reaccionarios, y que los historiadores no dudan en alinear con el Kuomintang<sup>58</sup>. (Cheng, 1963: 395-412). Unos juicios que no ilustran muy acertadamente la concepción cinematográfica de Liu Na’ou, que nunca habla de escapismo y que estudia y analiza, en algunos de sus escritos, la teoría del montaje de Pudovkin, y publica a críticos de izquierda y traducciones de teóricos soviéticos en su *Modern Screen*.

Que existían vasos comunicantes o que la separación entre unos y otros no era tal, se evidencia en la concepción cinematográfica de autores como Sun Yu, que está cerca de la metáfora del cine como *helado para el deleite de los ojos* de Huang Jiamo. En su artículo *The Cinematic Chop Suey House*<sup>59</sup> 电影杂碎

---

<sup>58</sup> Donna Ong da alguna pista histórica extracinematográfica que podría explicar, esta acusación: “From this politicized reading, Cheng accuses the *Soft Film* of being part of the Kuomintang’s *encirclement* to exterminate the Leftists and control their growing presence and influence in the film industry. While the Leftists were suffering from violent attacks and arrests from Kuomintang black shirts and police, theoretically the *Soft Film* sought to undercut their work and position in the film industry. Since the publication of Huang Jiamo’s article *Hard Film and Soft Film* that instigated the debate came just twenty days after the violent attack on Yihua studio to crackdown against Leftist filmmakers on November 12, 1933, the timing suggests the two events were directly linked and connected to the Kuomintang’s white terror campaign.” Ong, Donna. *Liu Na’ou And The 1930s Soft Film Movement: A New Approach In Revisionist Chinese Film Historiography*. En *Cinej Cinema Journal*. vol.2.2. 2013. Encontrado en: <https://cinej.pitt.edu/ojs/index.php/cinej/article/view/69>

<sup>59</sup> “The kind of things sold at the cinematic Chop-suey House will of course be disorganized, unstructured: there are intestines, stomachs as well as theories about



馆 (1933), publicado, precisamente en la revista editada por Liu Na'ou, Sun Yu identifica su praxis con la técnica de mezclar sabores que se da en el popular plato del *chop suey* 杂碎, cuyo secreto se halla en un término medio entre lo dulce y lo amargo. En sus filmes, sostiene, se mezclan sabores en apariencia contradictorios. Hay lugar para las lágrimas y para las risas, y al final quiere que el espectador se sienta confortable. Sus filmes son como un plato que, en última instancia, no tiene otra pretensión que la de reconfortar el espíritu. (Zhang, 2005: 289). Las analogías entre la visión de Huang Jiamo y el sentido del gusto de Sun Yu son notorias.

Si bien el debate entre un *cine suave* y un *cine duro* se dio, y en algunos momentos llegó a rozar el insulto personal<sup>60</sup>, la historiografía tradicional del continente y, por extensión, la anglosajona, lo ha sobredimensionado, diseñando una contraposición que si bien se pudo dar en la crítica, no es posible extrapolarla a los mismos cineastas, identificándolos políticamente según su posición en un debate que desde un principio, en el *Modern Screen*, se concibió en términos más estéticos que ideológicos.

Donna Ong (2013) sostiene que cuando se reedita el libro de Cheng Jihua en los años 80 y se publica el de Chen Bo en los 90, los cineastas vivos de la edad dorada son rehabilitados después de la Revolución Cultural y se les dedican ciclos y homenajes en la Filmoteca de Beijing. Es en este contexto que se sobredimensiona el debate entre partidarios del *cine suave* y los que abogan por el *cine duro*. Una operación dirigida a reforzar la hegemonía del relato del *Movimiento de los cineastas de izquierdas*, para crear la figura de un enemigo, una alteridad de la que se pudieran diferenciar:

---

techniques, sketches of life; there are goat heads, perhaps also dog meat, there is something sweat, something sour, perhaps also something hot. For those who come to eat the chop-suey at my little shop, don't hope to find sea cucumbers or swallow nests because my shop does not have these. But if your heart has turned cold, please do come into my little place to get warmed up." (Citado en Zhang, 2005: 289).

<sup>60</sup> Yingjin Zhang describe los ataques personales de críticos de izquierdas a figuras clave del modernismo shanghainés como Mu Shiyong o Ye Lingfeng. (Zhang, 2004: 108).

“In defining its own identity as the saviors of the nation and defenders of justice, the Soft Film serves as the projected other in playing the role as reactionary cinema. The terms in which scholars and historians study and discuss Republican era film and specifically the 1930s are hence part of larger discursive regimes or systems of power and regulation set in the *History of the Development of the Chinese Cinema*”. (Ong, 2013: 71).

Una narrativa histórica, sin duda escrita por los vencedores, que debe arrojar un relato heroico y romántico del papel de los pocos cineastas afiliados al partido y que ejecuta una operación de apropiación de muchos de aquellos que en aquel momento no estaban y/o nunca estuvieron ideológicamente identificados.

Es posible que esta situación se diera por la heterogeneidad perceptible entre los mismos filmes de izquierdas, ya que nunca existió un mainstream propagado por las instituciones que identifique un estilo homogéneo, a diferencia de la Unión Soviética, donde en aquellos momentos se estaba promoviendo oficialmente el realismo socialista como estética de estado. Si los críticos de izquierdas en los años 30 tenían muy claro lo que debía ser un filme de izquierdas, cuando analizamos la producción del periodo no encontramos patrones estilísticos uniformes. Puede que todo ello hiciera pensar en la posibilidad de un adversario que reuniera, al otro lado, y en un bloque indivisible, la producción que la historiografía debía glorificar. La sobredimensión de un debate que sin duda se dio, pero que fue más complejo de lo que normalmente se expone, sirve para generalizar, exponer dos bandos enfrentados, hacer una división entre artistas positivos y artistas negativos.

Donna Ong justifica su hipótesis comparando la historiografía producida en el continente con la que se da en Taiwán y otros puntos del planeta, poniendo el ejemplo de dos trabajos, *Chinese Film History* 中国电影史, de Du Yunzhi y *Dianying: An account of Films and the Film Audience in China*, de Jay Leyda, ambos publicados en 1972. Du Yunzhi nunca usa el concepto *cine suave* para

describir todo aquello que no entraba dentro de la órbita izquierdista. Jay Leyda usa el término para describir una cierta producción del periodo, pero no explica, ni tan solo menciona el debate en el que insiste la historiografía continental. (Ong, 2013: 72).

Es difícil encontrar en los libros que se publican hoy, la retórica frentista de los libros publicados en los años 90, cuando se refieren a figuras como Liu Na'ou. En parte, que sean autores que se llevan estudiando y reivindicando como figuras clave de la modernidad china en la academia desde los años 80, hace que poco a poco se les conceda un papel más positivo dentro del periodo de la edad de oro del cine shanghainés<sup>61</sup>. Si bien aún existe mucho trabajo por hacer, faltan monografías que estudien los films olvidados de Liu Na'ou, Yueh Feng 岳枫 o Wang Cilong 王次龙 y que puedan ampliar el canon cinematográfico del periodo, sí que ha habido un giro significativo hacia una despolitización en las nuevas perspectivas historiográficas.

---

<sup>61</sup> Donna Ong hace un pequeño recuento de ejemplos de revisionismo histórico reciente, que se han dado tanto en el continente como en Hong Kong: "The increasing awareness to reevaluate the orthodox Marxist narrative saw a change in attitude towards so-called reactionary films and ideas. The Soft Film was one area that scholars were quick to review. One major boost in the second revisionist wave in the Mainland includes the centennial anniversary of Chinese film celebrated in 2005 that forced scholars and those in the film industry to reflect on the past, as well as the next one hundred years. The influential *Dangdai dianying* (Contemporary Film) journal, for example, published a group of articles on the topic of reassessing film history, a number of which were on the Soft Film. With the centenary, the Beijing Film Archive also made new prints relating to international film festivals on silent cinema which raised the attention of chinese silents internationally. Revisionist history continued with the Hong Kong Film Archive's conference entitled *History of Early Chinese Cinema(s)* revisited in 2009 to celebrate 100 years of Hong Kong cinema, as well as the *International Conference: Rethinking Chinese Film Industry: New Methods, New Histories* hosted by the Hong Kong Baptist University in 2010. Most recently two important events hosted in Beijing, 2012: *Rewriting Chinese Film History: A Tribute to Predecessors* to commemorate the 50th anniversary of the *History of the Development of Chinese Cinema*, shortly followed by the *Pre-1949 Chinese Cinema Conference* indicate the increasing amount of attention on revising this period of film history in the Mainland". (Ong, 2013: 74).

### **3. YUAN MUZHI EN EL CONTEXTO DEL SHANGHAI DE LOS AÑOS 30**

En este capítulo se hará una breve panorámica del contexto cultural en la que se enmarca la obra de Yuan Muzhi. Se explicarán tendencias literarias que se relacionan directa o indirectamente con su obra, y las corrientes progresistas que nacen del Movimiento del 4 de mayo de 1919 y que viran hacia el comunismo a partir de la década de los años 20. También se explicará la presencia de la literatura popular y de los modernistas. Por otro lado, se mostrará el contexto cinematográfico con una breve historia de los orígenes del medio en Shanghai. Se presentará la productora Diantong, empresa de izquierdas donde se forma Yuan Muzhi escribiendo guiones y actuando; la productora Mingxing, para la cual dirigirá su segundo largometraje y la productora Lianhua, su principal competidora para la que trabajan algunos de los cineastas cuya estética se acerca a la del director de *Street Angel*.

#### **3.1. Contexto Cultural**

##### **3.1.1. Movimiento del 4 de mayo**

No se puede entender el s. XX chino sin tener en cuenta el movimiento que surge a partir de la manifestación del 4 de mayo de 1919 por parte de los estudiantes y profesores de la Universidad de Beijing. Una manifestación de descontento por la decisión de la Conferencia de Paz en Versalles, una vez terminada la I Guerra Mundial, de ceder la soberanía de la provincia de Shandong, hasta entonces colonia alemana, a los japoneses. (Spence, 1990: 300-333; Fairbank y Goldman, 1992: 267-268). Una manifestación que, lejos de ser mayoritaria, atrae a una parte de las élites culturales del país. En este sentido, marca ya, desde un inicio, un desarrollo intelectual que se practicará en círculos muy reducidos. De esta manifestación estudiantil surge el Movimiento de la Nueva Cultura 新青年, que a su vez propicia el desarrollo

de un verdadero florecimiento literario. Una idea de *literatura* como motor de transformación y de agitación social. Lo que se ha llamado Movimiento de la Nueva Cultura es una corriente, menos homogénea de lo que a veces se piensa, que aboga por la politización del arte y por un rechazo visceral a la comercialidad de la literatura popular. (Goldman y Lee, 2002: 97-141). Una tendencia que se tiene en cuenta dentro de un ámbito muy minoritario, pero que a la larga tendrá una gran influencia en la cultura del país a medida que algunos de sus escritores e intelectuales sean canonizados con la llegada de la República Popular. (Dolezelová-Verlingerová y Král, 2007). Este movimiento se articula desde dos instituciones: la revista *Nueva Juventud* 新青年, fundada por Chen Duxiu 陈独秀 (Lee, 2014), en 1915, y la Universidad de Beijing. En *Nueva Juventud* participan escritores como Lu Xun 鲁迅, padre de la literatura china moderna, (Davies, 2013; Pollard, 2003) y pensadores como Hu Shi 胡适 (Grieder, 1970), que defiende la literatura en lengua vernácula o el mismo editor, Chen Duxiu, padre del Partido Comunista Chino. Estos intelectuales progresistas tienen en común un rechazo más o menos intenso hacia la tradición china y un occidentalismo que a veces vira hacia la iconoclastia. Si la principal preocupación de estos intelectuales es la modernización de su país, ya no tienen ninguna esperanza en las corrientes reformistas.

En un primer momento, sus fuentes no se alejan del darwinismo social mantenido anteriormente por intelectuales como Kang Youwei 康有為 o Liang Qichao 梁啟超. (Goldman y Lee, 2002: 97-104). En este estadio primerizo del movimiento, lo que hay es una diferencia de grado, una intensidad mayor de la iconoclastia y occidentalismo. Progresivamente, las posturas se vuelven más iconoclastas.

Las columnas que sostengan la modernidad, opinan Hu Shi y, sobre todo Chen Duxiu, deben encontrarse fuera. En este sentido resulta interesante ver

la editorial de Chen Duxiu del número de *Nueva Juventud* publicada en enero de 1919:

“Han acusado a esta revista de querer destruir el confucianismo, los Ritos, la *quintaesencia nacional*, la castidad de las mujeres, la moral tradicional (lealtad, piedad filial, castidad), las artes tradicionales (la ópera china), la religión tradicional (divinidades y fantasmas), la literatura antigua y la política al estilo antiguo (privilegios y gobierno solo de hombres).

Aceptamos la legitimidad de estas acusaciones, pero no nos declaramos culpables. Si hemos cometido todos estos crímenes, es únicamente por el apoyo que damos a dos hidalgos: Democracia y Ciencia. Para poder apoyar a la Democracia debemos combatir el confucianismo, los ritos, la castidad de las mujeres, la moral tradicional y la política al estilo antiguo. Para poder postular a favor de la Ciencia nos vemos obligados a oponernos al arte y a la religión tradicionales. Para predicar tanto la Democracia como la Ciencia debemos atacar el culto a la quintaesencia nacional y a la literatura antigua”. (Citado en Bianco, 1999: 60-61).

Muchos intelectuales de la Nueva Cultura critican el confucianismo e importan ideas extranjeras a través de traducciones urgentes y seminarios universitarios. Poco a poco se adoptan ideas novedosas como el pragmatismo de Dewey, tutor de tesis de Hu Shi en la Universidad de Columbia. Progresivamente, desde 1920 algunos intelectuales de *Nueva Juventud*, sobre todo Li Dazhao 李大钊 y Chen Duxiu, empiezan a abrazar el marxismo-leninismo, que hasta entonces no había estado muy presente en aquellos círculos<sup>62</sup>. La desilusión provocada por la decisión de la Conferencia de paz

---

<sup>62</sup> Arif Dirlik es uno de los investigadores que más riguroso se han mostrado a la hora de investigar los orígenes del marxismo leninismo en el mundo chino y la importancia de otras corrientes como el anarquismo. Es autor de trabajos que interrogan directamente las fuentes primarias sin el filtro de la academia post 1949. Sobre la adopción del marxismo por parte de algunos intelectuales y los debates del momento véase Dirlik, Arif. *Revolution and History: Origins of Marxist Historiography in China, 1919-1937*. University of California Press. 1978. Una de las tesis más

en 1919 hace que no pocos de aquellos pensadores se desilusionen con las democracias liberales europeas y norteamericanas, que hasta entonces eran su fuente principal de inspiración, al ceder Shandong a los japoneses. Se llega al marxismo-leninismo al mismo tiempo que se toma conciencia de pueblo colonizado y se aboga por una lucha anticolonial.

Sin embargo, no hay que totalizar este viraje. Si la historiografía de la República Popular ve este cambio de dirección de muchos intelectuales como una victoria de las ideas comunistas, la verdad es que no convencieron a todo el mundo. Este cambio de rumbo, por ejemplo, provocará el rechazo de intelectuales como Hu Shi, partidario de un liberalismo democrático a imagen y semejanza de las teorías de su maestro estadounidense.

En este sentido, resulta interesante, e incluso desconcertante, ver la trayectoria de Lu Xun, escritor canonizado por la República Popular, fallecido en 1936. Con sus traducciones, introduce en China autores soviéticos. Siendo simpatizante, que no practicante de las doctrinas marxistas-leninistas, publica relatos en *Nueva Juventud* como *Diario de un Loco* 狂人日記 (1918) o *La verdadera historia de A Q* 阿 Q 正傳, serializada entre 1920 y 1921, hitos de la literatura china moderna que, sin embargo, en el momento, serán duramente criticados por intelectuales con posiciones ortodoxas como Zhou Yang 周扬. Desde esta perspectiva se le acusa de construir personajes “negativos” que pueden frenar el vigor revolucionario de la juventud y se le llega a tildar de pequeñoburgués<sup>63</sup>. A principios de los años 30 se dan una serie de polémicas entre Lu Xun y estos jóvenes teóricos de la izquierda en la que podemos

---

interesantes de Dirlik es su insistencia en el cambio que se da de la preponderancia de ideas anarquistas a la adopción del ideario marxista, cuando éste era desconocido en 1919. Un cambio que se da en apenas tres años. Véase Dirlik, Arif. *The Origins of Chinese Communism*. Oxford University Press. 1989. También véase Dirlik, Arif. *Anarchism in the Chinese Revolution*. University of California Press. 1993.

<sup>63</sup> Sobre la polémica entre Hu Feng y Zhang Yang con motivo de la publicación de *La verdadera historia de A Q*, véase Anderson, Marston. *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*. University California Press. 1990. pp. 63-64.

apreciar una deriva que, quien sabe si de haber vivido más años, lo habría llevado a tesis más formalistas:

“From 1928 to 1930, Lu Xun was embroiled in several heated debates with a younger group of revolutionary writers of the Creation and Sun Societies (...) He first defended the intrinsic value of literature against the mere propaganda of his opponents: Great work of literature, he remarked in 1927, have never obeyed any orders or concerned themselves with *utilitarian motives*. *They must naturally spring from the heart*”. (Goldman y Lee, 2002: 199).

Si en la República Popular se ha visto el devenir del Movimiento del 4 de mayo como una progresiva victoria de las tesis comunistas dentro de los círculos intelectuales, es más justo verlo como un cuerpo heterogéneo donde, incluso las doctrinas socialistas, podían contener muchos rasgos del liberalismo anglosajón o de darwinismo social. Existen fuentes suficientes como para creer que el movimiento fue origen, a la vez, del Partido Comunista Chino y de las dos líneas, la izquierdista y la derechista, que caracterizarían el contexto cultural del Kuomintang. (Goldman y Lee, 2002: 97-141).

En el terreno literario, Lu Xun había abierto las puertas a la renovación, una auténtica revolución en el seno del Movimiento de la Nueva Cultura. Se apuesta por la narrativa, el cuento y la novela. La narrativa era un género menor en la tradición china, que siempre ha visto la poesía como el arte refinado de las élites y el cuento y la novela como una diversión del pueblo iletrado. Se empieza a escribir en lengua vernácula, el *bai hua* 白話, en detrimento de la lengua literaria. (Anderson, 1990: 61). Como en el terreno de la filosofía política, se vive una oleada de occidentalismo, adoptando el Realismo 现实主义 y el Romanticismo 浪漫主义. En este sentido es interesante la poca distinción que existe entre la recepción de escritores extranjeros abiertamente realistas de otros románticos, alineándolos en las mismas categorías. (Goldman y Lee, 2002: 37-61). De este modo, se toman



como referencia autores como Goethe, Ibsen, Carlyle, D.H. Lawrence, Pio Baroja o Apollinaire sin hacer muchas distinciones entre ellos, algo lógico si tenemos en cuenta la febril actividad de los traductores y la recepción desordenada a través de revistas literarias. Se da una aproximación “romántica” a los autores realistas y “revolucionaria” de los románticos, obviando la carga metafísica de estos últimos:

“As mentioned earlier Western realistic authors were often received romantically in China. The anti-romantic stance of French masters of realism-Flaubert and Maupassant -was given an ideological twist as exposing bourgeois decadence. Tolstoy was admired for his moralism and humanism, in addition to his titanic stature as a superhuman hero. Conversely, romantically inclined Chinese writers tended to focus on the realistic aspects of European romanticism aesthetic were largely ignored in favour of a humanistic, sociopolitical interpretation. Emphasis was placed on self-expression, individual emancipation, and anti-establishment rebellion. Tian Han even went so far as to equate romanticism with freedom, democracy, revolution and socialism”. (Goldman y Lee, 2002: 183).

El Movimiento del 4 de mayo crea, para el imaginario chino, una nueva tipología de personaje que durará hasta el día de hoy. Se crea el estereotipo del joven licenciado, intelectual y políticamente comprometido. Un personaje omnipresente en la narrativa y el cine desde entonces como podemos ver, ya desde un primer momento, en novelas como *The Eclipse* 蚀 (1928), de Mao Dun, los cuentos de Yu Dafu, y filmes como *Plunder of Peach and Plum* (桃李劫, 1934), de Ying Yunwei, *Children of Troubled Times* (風雲兒女, 1935), de Xu Xingzhi o *Crossroads* (十字街头, 1937), de Shen Xiling. Se retrata a un personaje romántico y sufriente, que vive en un contexto de miseria moral y material. En algunas ocasiones, el amor puede redimir su sed insatisfecha de justicia social. Una manera emocional, sentimental, de tomar un compromiso parecido al de aquellos estereotipos románticos europeos del s. XIX:

“A typical May Fourth man of letters may be characterized, therefore, as a composite of three elements: romantic in temperament, realistic in professed literary doctrine, and humanistic in general outlook. This peculiar synthesis was the product of two interrelated factors: the native predispositions of the May Fourth writers and the historical circumstance in which New Literature was created”. (Goldman y Lee, 2002: 142).

La relación de este movimiento, clave en el destino intelectual y político del país, con el cine será contradictoria. Si en un primer momento, algunos de los más ilustres intelectuales critican los filmes de *wuxia*<sup>64</sup> por sus valores feudales, reconocerán que el cine es un medio privilegiado de propaganda, como ya lo hizo previamente Lenin en la Unión Soviética<sup>65</sup>. Los primeros miembros relacionados con la Nueva Cultura que entran a engrosar las filas de las productoras son los guionistas Hong Shen, Xia Yan y Tian Han. (Huang, 2014: 127). Su reclutamiento se debe, principalmente, al prestigio que les confiere su educación internacional, a la búsqueda de un relevo de los pioneros y a una demanda de la audiencia por temas de compromiso social. Trabajarán estrechamente con directores cuyas afinidades ideológicas podían distar mucho de las que conforman la Nueva Cultura<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Cine de artes marciales. Ver en contexto cinematográfico.

<sup>65</sup> Véase Lenin, Vladimir Ilich. *Lenin. Directives on the Film Business in Lenin Collected Works*. vol. 42. Progress Publishers. 1971. También véase Kepley, Vance Jr. *Soviet Cinema and State Control: Lenin's Nationalization Decree Reconsidered*. En *Journal of Film and Video*. vol. 42, no. 2. 1990. pp. 3-14. Encontrado en: <https://www.jstor.org/stable/20687894>

<sup>66</sup> Xia Yan, en la productora Mingxing, colabora con directores como Cheng Bugao, al principio de su carrera, un fiel artesano. También escribe para un todoterreno como el pionero Zhang Shichuan, cuyo giro hacia el cine de compromiso social se debía a razones estrictamente comerciales. Tian Han escribe guiones para Bu Wancang en la Lianhua, un director de ideario reformista que colaborará a posteriori con los japoneses y huirá a Hong Kong en 1949, donde proseguirá su dilatada carrera.

### 3.1.2. Literatura de Mariposas y patos mandarines 鸳鸯蝴蝶派

Con la aparición de *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-Century Chinese Cities* (1981), de Perry Link<sup>67</sup>, y de la antología *Stories for Saturday: Twentieth-century Chinese Popular Fiction* (2003), de Timothy C. Wong, la literatura popular empieza a ser tomada en consideración en la academia anglosajona. Tradicionalmente denostada por los críticos de la izquierda y por la posterior historiografía maoísta, la perspectiva que se ha tomado de esta literatura ha estado llena de prejuicios y malentendidos. El primer elemento problemático ya es el apelativo en sí, *Literatura de mariposas y patos mandarines* pasa de tener un valor descriptivo a uno despectivo:

“It was first used in the late 1910’s to refer disparagingly to the classical-style love stories of a small, but very widely read group of authors who made liberal use of the traditional symbols of mandarin ducks and butterflies for pair of lovers. Originally the term was used narrowly and precisely to refer to this group, including Hsu Chen-ya, Li Ting-I, Wu Shaung-je and a few others, plus the groups of imitators. But beginning in the early 1920’s, the term was given a dramatically larger scope by ardent young writers of the May Fourth Movement. Cheng Chen-to, Mao Dun and many others began using the term to lead an attack on all kinds of popular old style fiction. This included not only love stories but social novels, knight-errant novels, scandal novels, detective novels, imagination novels, comic novels and many other kinds”. (Link, 1981: 7).

Un término ambiguo que viene a englobar una ingente producción de obras con el único común denominador de publicarse en revistas de literatura

---

<sup>67</sup> Un año antes de su publicación, otro libro seminal ponía el foco en los inicios de la literatura popular, Dolezelová-Verlingerová, Milena. *The Chinese Novel at the Turn of the Century*. University of Toronto Press. 1980. Para un estudio más específico sobre la literatura popular publicada en Shanghai y Beijing véase Xu Xueqing. *Short Stories by Bao Tianxiao and Zhou Shoujuan during the Early Years of the Republic*. Toronto University. 2000.

popular, con una clara finalidad comercial, y que eran leídas con devoción por la clase urbana. Para Perry Link, esta literatura popular empieza a darse en algunas capitales a partir de los años 10, con el *boom* de los cuentos de amor. Un ejemplo paradigmático es la enorme popularidad de *Jade Pear Spirit*<sup>68</sup> (玉梨魂, 1912), de Xu Zhenya 徐枕亞 (Pollard, 1988: 288), que propicia un sinfín de secuelas y copias. Una obra de la cual nace el apelativo, debido a una imagen recurrente que identifica a los dos amantes protagonistas con mariposas y patos mandarines. (Wang, David Der-wei, 1997: 73). Durante la década siguiente se consolida la industria de la prensa, con entregas semanales que, poco a poco, se diversifican. La tesis de Perry Link es clara: En las urbes chinas, sobre todo Shanghai, se da una literatura popular gracias a dos factores. Por un lado, existe una comunidad lectora, los *xiao shimin* que más tarde definiremos. Se trata de una nueva clase urbana que puede acceder a nuevos tipos de ocio, una masa social curiosa hacia la novedad, abierta al mundo, y que, sin embargo, guarda una moral tradicional, rastro de su procedencia de las afueras de la ciudad. Esta literatura popular actúa, según Link, como un agente de modernización, acaso más efectivo que la producida por la Nueva Cultura, que era leída en los pequeños círculos de la élite intelectual y universitaria<sup>69</sup>. La obra de Bao Tianxiao o Zhou Shoujuan, las dos figuras principales, conectan con un público mayoritario cuyas referencias culturales eran clásicas. Sin romper esta raíz, llevan el imaginario popular hacia una realidad muy concreta, la del Shanghai cosmopolita y moderno de su tiempo.

Si leemos los cuentos reunidos por Timothy C. Wong (2003), vemos que prevalece la técnica del *pastiche*. Se trata de una literatura multipolar, que abarca varios géneros como el relato detectivesco, los romances clásicos, las

---

<sup>68</sup> Véase Pan, Lynn. *When True Love Came to China*. Hong Kong University Press. 2015. p. 95.

<sup>69</sup> Se trata de una tesis provocativa que mantiene Link, que se ha desarrollado ampliamente en estudios más recientes como Kai Wing Chow, Tze-ki, Hung-yok Ip y Price Don C. (Ed.). *Beyond the May Fourth Paradigm: In Search of Chinese Modernity*. Lexington Books. 2008.

historias de artes marciales y los melodramas urbanos. Una literatura folletinesca, influenciada por formas clásicas y tocada por características parecidas a la literatura popular europea y norteamericana decimonónica de las que se nutre. Una narrativa de estilo invisible, donde predomina la historia y que, poco a poco, parece introducir recursos narrativos prestados del cine.

Se ha estudiado poco la influencia de la literatura popular en el cine chino. Se da una tipología de historias muy recurrente a lo largo de la tradición china, recogida y actualizada por esta literatura popular de la primera mitad del s. XX. Se trata de un patrón que acepta tres variables, la historia de amor entre un estudiante y una cortesana, la de un estudiante y una campesina, o la de un estudiante y otro estudiante, que en realidad es una mujer, como sucede en la historia tradicional de Liang Shanbo y Zhu Yingtai. Se retrata siempre a un estudiante que en la narrativa clásica acudía a un lugar remoto para preparar sus exámenes imperiales y cuyo enamoramiento entraba en contradicción con el orden establecido. Un leitmotiv que estará presente en la literatura popular shanghainesa y que refleja el clasicismo y los valores feudales que los jóvenes intelectuales de la Nueva Cultura atacaban. Paradójicamente, este patrón argumental se repetirá en filmes de los años 30 dirigidos por realizadores de izquierdas como Shi Dongshan en *Two Stars in the Milkyway* (銀漢雙星, 1931), historia de amor entre una estrella de la industria del cine y una joven que reside en el pueblo donde se rueda un filme. También Sun Yu, en *Wild Rose* (野玫瑰, 1932), y Bu Wancang, en *Peach Girl* (桃花泣血記, 1931), partirán de este patrón para escribir dos historias de amor entre artistas y campesinas<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Si en la tradición clásica era un estudiante de oposiciones imperiales y durante el periodo post 4 de mayo, un artista que llega a un pueblo para pintar, el realismo socialista se apropiará de este molde para narrar la llegada del joven soldado del Ejército Popular, que liberará al pueblo y a la campesina de la que se enamorará, siendo el ejemplo más ilustre y paradigmático *Song of Liubao Village* (柳堡的故事, 1957) de Wang Ping. En el periodo liberal de Liu Shaoqi, XieTieli narra, en *Early Spring in February* (早春二月, 1963), el dilema amoroso de un intelectual entre una

Huang Xuelei (2014) ha estudiado bien la entrada de algunos autores de literatura popular en la Mingxing de los años 20, y ha puesto en entredicho uno de los prejuicios más difundidos por la historiografía tradicional, el de la poca responsabilidad social de sus miembros. El retrato que hace la historiadora de Bao Tianxiao 包天笑, no puede estar más alejado de esta presuposición. Si bien el entonces popularísimo autor no se definió en ningún momento como intelectual de izquierdas, su cometido no era solamente el de entretener, sino también el de educar. (Huang, 2014: 91). En este sentido, es interesante ver como su acercamiento al cine también aceptaba una motivación social, como en el caso de los guionistas de la Nueva Cultura. Se presenta, en sus testimonios e impresiones, como un autor que es muy consciente de su popularidad y que la quiere aprovechar para educar. En el fondo, el nuevo escritor profesional no había dejado atrás la responsabilidad social que se les suponía a los funcionarios imperiales:

“Bao Tianxiao initially had little interest in movies and went to the cinema only occasionally for relaxation after work. But he gradually recognized its function as a form of social education comparable to that of fiction. Afterward he began writing film scripts. Mingxing was the first film company willing to pay high costs for his scripts, and soon recruited him as director of its script section. His films included *Kelian de guiniü* (A pitiful Girl, 1925), *Duoqing de nüling* (A Romantic Actress, 1926) and *Furen zhi nü* (Daughter of a Wealthy Family, 1926). They all have the function of amending social mores and manners”. (Huang, 2014: 89).

La historiografía ha tendido a separar a los guionistas que provenían del Movimiento de la Nueva Cultura de estos escritores de literatura popular, como si fueran dos grupos homogéneos enfrentados entre sí. En realidad, la Mingxing no hacía una distinción especial, contratando a Hong Shen, que la

---

profesora revolucionaria como él y una campesina, esposa de un compañero de armas caído. Una fórmula que será desmitificada en cintas como *Life* (人生, 1984), de Wu Tianming y, sobre todo, *Yellow Earth* (黄土地, 1984), de Chen Kaige.

historiografía ve como el “representante” del Movimiento en la industria de los 20 y Bao Tianxiao, “representante” de la literatura popular. En realidad, ambos guionistas compartieron muchas horas hablando sobre sus proyectos, leyéndose mutuamente y dándose consejos sobre sus guiones. (Huang, 2014: 91).

### 3.1.3. Modernidad y Shanghai: Mu Shiying, Liu Na’ou y los críticos de la izquierda.

Como en el caso de la literatura popular, los modernistas de Shanghai también han sido intelectuales olvidados en este relato, quedando fuera de todas las historias de la literatura china del s. XX hasta bien entrados los años 80. Una temprana tesis doctoral *The Shanghai Modernists*, de Randolph Trumbull, defendida en la Universidad de Stanford en 1989, hace un buen repaso del conjunto de la obra de cuatro de los autores más importantes: Dai Wangshu 戴望舒, Du Heng 杜衡, Liu Na’ou 劉呐鷗, Mu Shiying 穆時英 y Shi Zhecun 施蛰存<sup>71</sup>. Una primera tentativa de poner en el mapa a unos escritores rechazados por la supuesta colaboración de algunos de ellos con el gobierno títere de Wang Jingwei 汪精卫, bajo la ocupación japonesa y por su defensa a ultranza del arte por el arte ante los críticos de izquierdas más ortodoxos. Como ocurría en el caso de la literatura popular, la historiografía china ha enfrentado a estos autores a la totalidad de las posturas progresistas del momento sin tener en cuenta muchas de sus influencias. Algunos de sus miembros, por ejemplo, admiten prestamos de la literatura soviética, sin renunciar a las vanguardias europeas como el expresionismo, el futurismo o el surrealismo. Estaban enamorados de todo lo nuevo, y es fácil ver, cuando se

---

<sup>71</sup> Véase Shih Shu-mei. *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*. University of California Press. 2001; David Field, Andrew. *Mu Shiying: China’s Lost Modernist*. Hong Kong University Press. 2014. También véase Lee, Gregory. *Dai Wangshu: The Life and Poetry of a Chinese Modernist*. The Chinese University Press. 1989; y Shi Zhecun. *Le goût de la pluie: Nouvelles et prose de circonstance*. Gallimard. 2011.

leen sus textos, la imposibilidad de encorsetarse en una ortodoxia. Es ilustrativo el retrato que hace Shi Zhicun de su amigo Liu Na'ou, recogido en la tesis de Trumbull:

“Liu Na'ou brought a library back from Japan. Fictional works by authors like Yokomitsu Riichi, Kawabata Yasunari, and Tanizaki Jun'ichiro; volumes on literary history and aesthetic theory; and discussions of literature from the viewpoints of Futurism, Expressionism, Surrealism, and Historical Materialism. It seemed that in Japanese literary circles all these diverse schools, since they opposed tradition, were thought to represent the rising new literature: Liu Na'ou admired Friche's *The Sociology of Art*, but at the same time, oddly, was enamoured of works that depicted the sexual life of the big city. He found no contradiction in this because, as they said in Japan, it all was new and avant-garde”. (Citado en Trumbull, 1989: 47).

A diferencia del magma heterodoxo de la literatura popular y la dispersión estética e ideológica de la Nueva Cultura, estos cinco escritores sí participan de un proyecto parecido. Amigos desde su adolescencia, Dai Wangshu, Du Heng, Mu Shiyong y Shi Zhecun asisten, en un primer momento, a la Universidad de Shanghai, donde enseñan profesores de la Nueva Cultura como Mao Dun, uno de los focos de la izquierda en la ciudad. Una vez clausurada en 1925, debido al Movimiento del 30 de mayo, asisten a la Universidad Francesa Aurora, llevada por jesuitas franceses, donde conocen a Liu Na'ou, nacido en Taiwán y en contacto directo con la cultura nipona por ser hijo de japonesa. Juntos abrirán diferentes librerías, la más exitosa la *Seafoam Bookstore*, y se harán un lugar en el mundo editorial shanghainés publicando la revista literaria *La Nouvelle Littérature* donde darán a conocer su obra, y a la vez editarán antologías de literatura y teoría estética soviética, dato que, de nuevo, pone en entredicho la historiografía maoísta. (Trumbull, 1989: 26). El bombardeo japonés de 1931 destruye la librería y la violencia



del Kuomintang contra los intelectuales no para de crecer<sup>72</sup>. El grupo tiene una segunda vida cuando Shi Zhecun es contratado para dirigir una revista literaria que no ofenda a las autoridades del Kuomintang, *Les Contemporaines*, con tirada en todo el país. Por primera vez, la obra de los modernistas shanghaineses, tendrá una difusión fuera de los círculos literarios. (Trumbull, 1989. 34).

En *La Nouvelle Littérature* predomina una sensibilidad formalista que no está reñida con los movimientos de izquierda y de su contexto histórico y cultural. Su premisa, como la de Liu Na'ou, es la de interesarse por todo aquello que pueda significar una novedad. En esta publicación, Liu Na'ou y Shi Zhecun publican sus primeros cuentos, se traducen relatos del *Sensacionismo* 新感覺派 japonés y de la vanguardia europea y estadounidense. En el primer número, por ejemplo, encontramos cuatro estudios de Li Zhecun sobre psicoanálisis y erotismo, un artículo de Liu Na'ou llamado *Etiquette and Hygiene* sobre la influencia de la sífilis en la literatura moderna y, finalmente, traducciones de Kataoka y Colette. (Shih, 2001: 247). Esta publicación quiere ser una puerta

---

<sup>72</sup> Trumbull expone el valioso testimonio del escritor afroamericano Langston Hughes, que viajó a China y Japón en 1933: "Being a writer, naturally I am interested in how the Shanghai writers live, my fellow-workers in the craft of the world. But to my amazement, I learn that writers in Shanghai do not live- they are killed! This is not a figure of speech. It is true. They are shot or strangled or beaten to death. I have heard the names of the murdered writers before. See how long the list is: Hu Yeh-ping, Li Wei-sen, Jou Shi, Feng Kang and countless, nameless others. And now, Ting Ling, Pan Chu-nien and Ting Chiu. They were good writers, writing about life, they could not help mentioning the daily crimes of the generals and the bankers, the guns of the imperialists, the clubs of the police and the children in the brothels and factories. And for this are they honored like Gorki and Dreiser, Sinclair Lewis or Hauptman? No. In Shanghai they are killed. Without shame the powers that be confer on young Chinese writers bodies full of bullets as openly as medals of honor are awarded in the West. And those who escape the bullets must hide like rats in the alleys of Shanghai, publishing their work under assumed names, never sure that what they write will escape confiscation by the police, they and their friends will be haunted and hunted, kidnapped and terrorized, and the more famous they become as writers, the more surely do their names go on the death-lists of the Nanking-Shanghai militarist-imperialist dictatorship. The government of China does not like writers". (Citado en Trumbull, 1989: 32).

de entrada de todo lo nuevo, que entonces, muchos jóvenes creadores identificaban con los aires que venían de fuera.

En *Les Contemporaines* publican autores nacionales como Ba Jin, Guo Moruo, Lao She, Lu Xun, Mao Dun, o Yu Dafu algunos de ellos etiquetados como escritores de izquierdas. Se publican artículos sobre literatura extranjera como el estudio que Zhao Jiabi 趙家璧, eminente académico especializado en literatura estadounidense le dedica a John Dos Passos. (Shih, 2001: 250). También hay cabida para entrevistas a escritores ilustres que visitaban la ciudad, como George Bernard Shaw, Langston Hughes y traducciones hechas por Dai Wangshu de autores como André Malraux, André Breton o Max Jacob. (Shih, 2001: 252). Por otro lado, la fama de formalistas que adquiriría el grupo se inicia con la publicación de la poesía de Dai Wangshu, Li Jinfa, Xu Chi y otros. Siendo la poesía menos discutida, y por ello instrumentalizada, en la era de la Nueva Cultura, poetas como los aquí citados escriben sobre la modernidad, con recursos literarios modernos. Será común, ya en aquel momento, llamar a estos poetas, *modernistas*. Como será común identificar a los narradores del círculo de los modernistas como exponentes del neosensacionismo de Shanghai.

En efecto, escritores como Mu Shiyong y Liu Na'ou, dan muestra, tanto en sus relatos y declaraciones personales como en sus artículos, de una gran admiración por el movimiento homónimo desarrollado en Tokio, manteniendo amistad con algunos de sus más brillantes representantes. El sensacionismo japonés se desarrolló en torno a la revista *Literary Age* 文藝時代 entre 1927 y 1930 y fue cultivado por escritores como Yasunari Kawabata, Tappei Kattaoka y Yokomitsu Riichi que intentan crear, después del terremoto de Kanto, un nuevo lenguaje para captar la modernidad urbana que les envuelve<sup>73</sup>. Se trata de un nuevo lenguaje basado en la presentación de las

---

<sup>73</sup>El nuevo objetivo de los sensacionistas japoneses viene recogido en un escrito de Yokomitsu Riichi: "My prior faith in beauty was entirely destroyed by this tragedy. The period that people have labelled new sensationism began at this time. The great

emociones obviando la descripción supuestamente objetiva, propia del realismo, desterrando, sobre todo, el naturalismo y el subjetivismo romántico. Los sensacionistas, tanto japoneses como chinos, articulan sus narraciones como una ventana abierta a los estímulos del mundo urbano. Su literatura se caracteriza por la frase corta, una narrativa que no se guía por la relación causa-efecto, profusión de imágenes sin comentario o subrayado, influencia del montaje cinematográfico y el collage, y la recurrente violación de las normas gramaticales. (Shih, 2001: 258-259). Una corriente que en Japón tendría dos obras emblemáticas, *Shanghai* (上海, 1928-1931), de Yokomitsu Riichi y *The Scarlet Gang of Asakusa* (浅草紅團, 1930), de Yasunari Kawabata. Los modernistas shanghaineses adoptan esta manera de entender la literatura y la sitúan, de modo directo, en la metrópolis. En los cuentos de Liu Na'ou y Mu Shiyong vemos un Shanghai que se aleja de la perspectiva de izquierdas. Se relaciona la gran ciudad con el ocio, la sensualidad, la sexualidad y la modernidad. El caos que mata al abuelo de *Medianoche* (子夜, 1933), de Mao Dun, en el primer capítulo, es justamente la materia prima de unas narraciones que no responden, ya, al melodrama realista, sino al artificio de las atracciones de feria y al *voyeurismo* practicado en las salas de cine. Se busca una nueva humanidad que no tenga nada que ver con lo rural. Si buena parte de la narrativa de ficción de la Nueva Cultura se ambienta en el campo chino, aunque esté escrita en Shanghai o Beijing, la ficción literaria de los modernistas adopta la gran ciudad como una protagonista más.

---

metropolis had been unbelievably reduced to burnt-out fields before our eyes: in the midst of this, the manifestation of speed called the automobile began to crisscross the city for the first time, and soon after the strange mutation of sound called radio appeared, and then the artificial birds called airplanes began to fill the skies as machines of practical use. All of these material embodiments of modern science first appeared in our country following the earthquake. The sensations of a youth, faced with the appearance of these materializations of modern science in the midst of the burnt-out fields, could not help but be transformed". (Lippit, 1997: 5-6. Citado en Shih, 2001: 257).

## 3.2. Contexto Cinematográfico

### 3.2.1. Orígenes del cine en China

El cine empieza a circular en China en 1896. En 1905 se estrena el primer filme producido por chinos, *The Battle of Dingjunshan* (定军山, 1905), de Ren Qingtai 任庆泰, rodado en Beijing. Pronto será Shanghai la capital donde se reunirán las primeras productoras. Durante estos primeros años, la mayoría de los empresarios que apuestan por el nuevo negocio del cine son expatriados o aventureros que ven una gran oportunidad en una metrópolis cosmopolita y moderna como Shanghai. La historia de los pioneros expatriados ha quedado como un capítulo olvidado en la historiografía china por motivos nacionalistas, un vacío que se está empezando a investigar ahora. El español Antonio Ramos Espejo<sup>74</sup>, construye teatros lujosos como el Olympic y distribuye y exhibe cine de Hollywood. Durante los años 10 y 20 tendrá una red de salas que le harán ganar el apelativo de *Rey del cine en China*. En este contexto cabe señalar al estadounidense judío Benjamin Brodsky, fundador de la productora Yaxia en 1909 con la que produce numerosos cortometrajes hasta 1912, cuando vende la empresa a sus compatriotas T.H. Suffert y Mr. Yashell (Zhang, 2004: 19). En la Yaxia empiezan a trabajar dos jóvenes chinos, Zhang Shichuan 張石川 y Zheng Zhengqiu 郑正秋, que posteriormente fundarán la Mingxing.

El primer gran éxito del cine chino fue *Yan Ruisheng* (阎瑞生, 1921), de Ren Pengnian 任彭年, financiada por una de las primeras productoras de capital chino, la *Comercial Press* 商务印书馆, fundada en 1918. Rodada de manera semi amateur, se trata de un docudrama que narra un suceso ocurrido el año

---

<sup>74</sup> La figura de Antonio Ramos Espejo, y de otros pioneros expatriados, ha sido investigada por Juan Ignacio Toro Escudero en su tesis *Del burdel al emporio cinematográfico: el papel fundamental, olvidado, principal y pionero del soldado español Antonio Ramos Espejo en el nacimiento del cine chino*, presentada en la Universidad Complutense de Madrid. 2007. Encontrada en: <https://eprints.ucm.es/41952/1/T38585.pdf>

anterior, el asesinato de una prostituta a manos de un estudiante. Un suceso que la prensa sensacionalista había descrito con todo lujo de detalles. Sabemos, por la prensa del momento y las críticas indignadas y negativas que recogió, que el filme mostraba los detalles más macabros, además de estar rodado en los mismos escenarios del homicidio y los actores secundarios eran personas relacionadas con la misma víctima. Un primer paso hacia la tradición realista del cine chino. (Zhang, 2005: 105-108).

Otro gran éxito será producido por la incipiente compañía Mingxing, productora fundada en 1922 por el dramaturgo Zheng Zhengqiu y el pionero del cine Zhang Shichuan. *An Orphan Rescues his Grandfather* (孤儿救祖记, 1923), viene a iniciar el éxito popular de los melodramas familiares y la posibilidad de llegar a un público urbano que, en aquel entonces, estaba entusiasmado con el cine que venía de Hollywood. (Huang, 2014: 176-192). Un antes y un después para esta empresa pionera. La Mingxing demuestra, entonces, que el cine nacional podía tener cabida dentro del circuito comercial y competir con sus propias armas. Durante los años 20 aparecen nuevas productoras. La más importante y firme competidora de la Mingxing será la Tianyi 天一影片公司, fundada en 1925 por Zui Weng 邵仁杰, el mayor de los hermanos Shaw y que será la génesis de la mítica y todopoderosa productora Shaw Brothers de Hong Kong.

Podemos decir que, aunque la llegada del nuevo medio en el país date de 1896, no habrá una producción autóctona bien organizada hasta la llegada de los años 20, cuando se producen los primeros éxitos y cuando se fundan las primeras productoras con una clara dirección comercial.

El cine producido en Shanghai durante los años 20 bebe de la literatura popular, reclutando sus escritores más emblemáticos como Bao Tianxiao<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> “According to these standards, nine out of 20 directors and 44 screenwriters who worked for Mingxing fell into de Butterfly category, and 29 out 193 feature films were written or directed by Butterfly writers or adapted from their novels”. (Huang, 2014: 86).

Como esta literatura de los sábados, el cine practica géneros que van de los melodramas románticos a las historias de artes marciales. La industria del momento adapta estas historias o se verá influido por recursos tan melodramáticos como el uso del *azar* a la hora de conectar sinsentidos argumentales o la intensificación de las emociones. Las razones principales para que se diera este reclutamiento tienen que ver con la viabilidad comercial de este tipo de literatura, que era devorada por el público joven urbano, y por motivos políticos y morales:

“The first factor to consider in formulating an answer to the question was the market timing. Early cinema arrived in a period when butterfly fiction, with its focus on various emotions or sentiments (*qing*), dominated the publishing world (...)The second yet more direct factor was the ideological affinity between the civilized play and butterfly fiction, both operating under conservatism and preferring compromised solutions to social problems instead of fundamental social changes propagated by May Fourth radicalism”. (Zhang, 2004: 27).

Esta tendencia por la literatura popular lleva a la industria a adoptar un género que desde siempre había funcionado en el mundo chino, el de las novelas de artes marciales. En este sentido, la productora Tianyi 天一影片公司 se especializa muy pronto en la producción de cine *wuxia* 武俠<sup>76</sup> encontrando una fórmula de éxito que pronto emularían sus competidoras. A partir de 1927, el cine por episodios de artes marciales, espíritus, fantasmas y dioses

---

<sup>76</sup> Hasta hace muy poco, no se había tenido en cuenta la fiebre por este género durante los años 20. Un libro introductorio importante es Teo, Stephen. *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*. Edinburgh University Press. 2009. Un artículo de gran importancia sobre la vuelta al cine de atracciones gracias a los efectos especiales, y a la modernidad intrínseca que entraña el dinamismo del género es Zhang, Zhen. *The Anarchic Body Language of the Martial Arts Film*. (Zhang, 2005: 199-243). También son relevantes los capítulos iniciales de Bao, Weihong. *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China, 1915-1945*. University of Minnesota Press. 2015.

entusiasmo al primer público chino tanto como los melodramas de Frank Borzage o los filmes históricos de Ernst Lubitsch. La producción, desde entonces, se intensifica. (Teo, 2009: 27-30). La industria ha encontrado su mina de oro. Se crea un primer Star-system autóctono con estrellas como Lin Chuchu 林楚楚 o Hu Die 胡蝶 y el género conoce un sinfín de híbridos y subgéneros. Especialmente memorable fue el estreno del serial *The Burning of Red Lotus Temple* (火烧红莲寺, 1928), de Zhang Shichuan, producida por la Mingxing, estrenada en 19 partes de 1928 a 1931, con una duración de 27 horas en total. Un serial que propiciaría secuelas no oficiales, plagios y lo que hoy en día se entiende por *spin-off*. (Bao, 2015: 39). De la frenética producción de cine de artes marciales durante los años 20, apenas quedan algunas escenas. Se puede encontrar un filme completo, *Red Heroine* (红侠, 1928), de Wen Yimin 文逸民 un *nuxiapian* (filme de artes marciales protagonizado por una guerrera), remake del éxito de Zhang Shichuan, y dos filmes que tienen algunas características del género, *The Cave of the Silken Web* (盘丝洞, 1927), de Dan Duyu 但杜宇 y *Romance of the Western Chamber* (西厢记, 1927), de Hou Yao.

La eclosión de este género, nacido de la literatura popular e influido por los seriales de los años 10 y el cine de capa y espada protagonizado por Douglas Fairbanks, puede ser considerado el primer fenómeno de masas de la historia del cine chino. El *boom* del cine de artes marciales (1927-1931), protagonizado por caballeros errantes, guerreras vengadoras y bandidos, provocó la necesidad de solventar una serie de problemas técnicos y se profesionaliza el sector, en especial departamentos que antes eran inexistentes, como el de los efectos especiales. (Zhang, 2005: 199). El público chino asistía en masa a ver filmes donde brillaban luchas espectaculares, y presenciaban algo que hasta entonces solamente habían leído: los poderes sobrenaturales de sus personajes favoritos, como la capacidad de volar, desaparecer o el uso de la magia durante el desarrollo de la lucha.

El cine *wuxia*, que siempre contó con el favor del público, fue en cambio rechazado por la crítica. Existe un sinnúmero de testimonios que contrastan con la afición del público. (Teo, 2015: 38-53). Se culpa al género de propagar ideas feudales, pornografía (eran corrientes, como vemos en los filmes existentes, los desnudos femeninos) y de influir en el desorden social. Son numerosos los testimonios de la época que se escandalizan ante el éxito del género. Mao Dun relata lo siguiente:

“As soon as you arrived at a movie house, you could witness the great appeal of the Burning of the Red Lotus Temple for the petty urbanities. As cheering and applauding are not prohibited in those theatres, you are from the beginning to the end surrounded by the fanatic crowd. Whenever the swordsmen in the film begin to fight with their flying swords, the mad shouting of the spectators is almost warlike. They cheer at the appearance of the flying Hong Gu, not so much because she is played by the female star Hu Die, as because she is a swordswoman and the protagonist of the film...For them, a shadowplay is really not *play* but reality!”. (Citado en Zhang, 2005: 237-238).

En el mismo sentido, Zheng Junli, que por aquel entonces trabajaba como actor y era uno de los rostros de la nueva República del Kuomintang, opinaba esto en 1936:

“Martial arts films were relatively positive since they reflected people's struggles against local tyrants and corrupt officials ... However, martial arts and god-spirit films were unable to achieve this purpose ... They attached importance to showing *magic powers* or *miracles*. Therefore, martial arts and god-spirit films were not only divorced from reality, but also lacked the feudal reformist tendency in martial arts films. What they advocated were heretical ideas poisonous to the masses”. (Citado en Hu, 2003: 72).

El cine chino de los años 20 estaba mal considerado por las élites políticas y culturales del país, que despreciaban aquellos valores que precisamente fascinaban a su público. Cuando Chiang Kai-shek establece la República y



toma el control de buena parte de las urbes en 1929, se funda el *National Film Censorship Comitee*, un organismo de censura y promoción de buenas costumbres que incide en el contenido de los filmes. (Pang, 2011: 461-476; Zhang, 2004: 62-62). Hasta entonces, la censura había tenido un abasto local, no estatal, y se había concentrado en controlar comportamientos impúdicos dentro de la sala. (Xiao, 2013: 452-471). Una de las primeras acciones del comité será, con el beneplácito de los intelectuales progresistas, prohibir el cine de artes marciales entre 1930 y 1931 por divulgar la superstición y los valores feudales. La ley afecta la continuidad del género y obliga a las productoras a buscar otras alternativas en el momento de la llegada del sonoro de la mano del cine de Hollywood. (Teo, 2015: 41).

Si bien la prohibición no elimina completamente la producción de *wuxia*, sí desalienta a la industria, que se encuentra en dificultades administrativas si quiere continuar explotando el género. (Teo, 2015: 41). El cine empieza a retratar de modo insistente la vida de la gran metrópolis. Las productoras deben encontrar nuevos géneros para continuar atrayendo a un público que ya habían conseguido con el boom del *wuxia*. A partir de 1931, se pueden establecer tres líneas que caracterizaran el cine de la edad dorada:

-Films que continúan la línea del cine popular de los años 20, inspirada directa o indirectamente en la literatura popular del momento. El ciclo de melodramas de Bu Wancang, realizados junto el tándem de estrellas del momento, Ruan Lingyu 阮玲玉 y Jin Yan 金焰 son característicos de esta línea. Desde films donde encontramos una curiosa combinación de géneros hollywoodienses y autóctonos como *A Spray of Plum Blossoms* (一剪梅, 1931), adaptación libre de *The Two Gentlemen of Verona* de William Shakespeare con toques de cine de capa y espada, hasta desaforados melodramas como *The Peach Girl* (桃花泣血记, 1931) y, sobre todo *Love and Duty* (恋爱与义务, 1931), donde la crítica a la situación de la mujer queda neutralizada por espectaculares giros narrativos y resoluciones inverosímiles, tan propios del folletín.

- Films producidos como arma política, con la intención de denunciar problemas sociales o reivindicar las políticas de la nueva República del Kuomintang. En este conjunto podemos encontrar los filmes que conforman el canon del cine de izquierdas establecido por Cheng Jihua (1963), donde encontramos obras reformistas que critican aspectos sociales y filmes que introducen algunos conceptos marxistas como la lucha de clases. También entran dentro de este conjunto aquellos filmes que se producen para propagar la Campaña de la Nueva Vida, promovida por el Kuomintang, como *Filial Piety* (天倫, 1935,) de Fei Mu o *National Customs* (國風, 1935), de Luo Mingyou 罗明佑 y Zhu Shilin 朱石麟. Films que reivindicaban los valores genuinamente confucianos, ante la *contaminación* occidental.

- Films que la historiografía ha englobado dentro del concepto *cine suave*. Abarca aquellos que entran en el dominio de los modernistas de Shanghai, estrenados en productoras como la Yihua, durante la segunda mitad de los años 30. Filmes como el documental *The Man Who Has a Camera* (持攝影機的男, 1933), de Liu Na'ou y melodramas románticos como *Wedding Night* (花烛之夜, 1936), de Yueh Feng 岳枫, *Girl in Disguise* (化身姑娘, 1936), de Fang Peilin 方沛霖, o *First Love* (初恋, 1938), de Liu Na'ou.

Durante los años 30 se crea un segundo Star-system más sofisticado y glamuroso que el de los años 20, con estrellas aún recordadas como Ruan Lingyu, Li Lili 黎莉莉 y Wang Renmei 王人美, iluminadas por jóvenes directores de fotografía como Zhou Ke 周克 o Huang Shaofen 黄绍芬, los dos empleados de la Lianhua. Las productoras, sobre todo la Mingxing y la Lianhua, se nutren de realizadores y directores de fotografía jóvenes, una segunda generación de cineastas ya formados en escuelas de cine o en la cinefilia y la crítica, que conocían mejor que sus predecesores los recursos del aún joven medio cinematográfico. También será esta nueva generación la primera en realizar un cine comprometido con la realidad del momento, de denuncia social en algunos casos, de lucha contra el invasor japonés o de

reivindicación de los valores el Kuomintang. Podemos decir que, en la nueva década, el cine chino pierde su inocencia política y ya se empieza a concebir como una herramienta de lucha y propaganda. Una concepción pedagógica que los realizadores deberán negociar con unos espectadores ávidos de entretenimiento y ocio.

### 3.2.2. La llegada del sonoro

La primera vez que se exhibe un filme sonoro en Shanghai es en diciembre de 1926. Se trata de una sesión compuesta por una serie de cortos en *Phonofilm*, que incluyen números musicales y discursos políticos de la empresa Lee de Forest en el Pantheon Theater. (Zhang, 2004: 73).

Según Yingjin Zhang, se dan tres fases durante la transición del mudo al sonoro dentro de la industria del cine chino:

-En la primera fase se producen filmes con acompañamiento sonoro o sonido parcial, puesto en práctica por primera vez en *Wild Flower* (野草開花, 1930), de Sun Yu. Film perdido donde se tiene constancia que se usaban grabaciones fonográficas de números musicales, canciones que cantan sus estrellas. El resto de la cinta no está sonorizada. (Zhang, 2004: 73). Un ejemplo de filme conservado donde se puede apreciar esta primera fase de manera tardía es *The Big Road* (大路, 1935), de Sun Yu, en el que vemos una serie de números musicales interpretados por Li Lili, Chen Yanyan y Jin Yan. También encontramos un caso curioso, *Two Stars in the Milkyway* (銀漢雙星, 1931), de Shi Dongshan, cuyas grabaciones se han perdido y donde se puede apreciar los cambios en el montaje entre las escenas mudas y las sonorizadas, fragmentos que correspondían a tres números musicales. (Ma, 2015).

- En la segunda fase se da el filme completamente sonorizado a través de la tecnología de *sound-on-disk*, es decir, el *Vitaphone*, facilitada por la compañía Pathé Frères a la Mingxing por 120.000 yuanes de la época. Sonido grabado de manera sincrónica al filme a través de un reproductor independiente al

celuloide. Así se rueda durante 6 meses con la tecnología adecuada, el primer filme sonorizado en mandarín, *Sing Song Girl Red Peony* (歌女红牡丹, 1931), de Zhang Shichuan, que se estrena el 15 de marzo de 1931 en el Strand, con una gran respuesta de público. (Zhang, 2004: 73).

-En la tercera fase se da el filme completo grabado con tecnología *sound-on-filme*, es decir, *Movietone*. El sonido ya se graba en el mismo celuloide y mejora sustancialmente la calidad del Vitaphone. Los primeros en adquirir esta tecnología son la productora Huagang 华岗影片公司, que rueda en Japón *Reconciliation* (雨過天青, 1931), de Xia Chifeng. Con el mismo sistema, la Tianyi estrena *A Singer's Story* (歌场春色, 1931) de Li Pingqian 李萍倩. Ambas cintas se consideran perdidas. La Mingxing, que pensaba ser pionera con la tecnología del Vitaphone, envía a Hong Shen a Estados Unidos y compra el *Multi Colour Sound-on-Film* por 100.000 yuanes. Se trata de un sistema más avanzado que el de sus competidoras. (Zhang, 2004: 73-74).

Hasta 1937 no se generalizará el cine sonoro en el contexto chino. Muchas de las obras maestras estrenadas durante los primeros años 30 continúan siendo silentes y sin números musicales. Si los primeros filmes sonoros se presentan en Estados Unidos en 1927, la industria china, como tantas otras, tardará en adaptarse al nuevo formato, por dos razones de peso:

-La primera razón se debe a la diversidad de dialectos y lenguas que comprende la geografía china. Si bien el gobierno del Kuomintang oficializa el mandarín como lengua común y muchas de las productoras deben rodar en esta lengua, el músculo comercial del sector chino del cine dependía de la distribución de sus filmes en grandes ciudades del sur como Cantón y Hong Kong y a una extensa red de cines en los *chinatown* de la diáspora en el sureste asiático. Comunidades, todas ellas, que no hablan mandarín, sino cantonés, minanhua (originario del sur de Fujian y Taiwán) y otros dialectos. Esto hace que la industria dilate al máximo el lenguaje inteligible para todo el mundo del cine mudo. (Zhang, 2004: 74).

-Del primer factor se deriva el problema de los intérpretes, algo común en el resto de las cinematografías. Muchas de las estrellas de los años 20 y 30 no estaban preparadas para dar el salto al sonoro de manera súbita, ya que las técnicas interpretativas variaban del mudo al sonoro. Es igualmente importante, en este punto, el factor lingüístico. Muchos intérpretes no eran hablantes competentes del mandarín, o lo hablaban con un acento muy marcado. Sin ir muy lejos, la máxima estrella del cine autóctono del periodo, Ruan Lingyu, procedía de familia cantonesa y se había criado en cantonés y shanghainés. (Zhang, 2004: 74).

-Un tercer factor, no menos importante, es la aplicación de la nueva tecnología en las salas, lo que hacía peligrar, a priori, la exhibición de los filmes sonoros de Hollywood y Europa. Productoras extranjeras empezaban a firmar convenios con las grandes empresas de exhibición como el que se da entre la sala Capitol y la Paramount, o la UFA con la New Carlton. (Zhang, 2004: 75).

En este contexto de la llegada del sonoro, y aprovechando la aún tímida circulación de los *talkies* de Hollywood, es lógico que se encontraran nuevas oportunidades, como se verá en el caso de la productora Lianhua.

### 3.2.3. La figura del del *xiao shimin* 小市民

Es importante tener en cuenta desde donde y para quien se produce el cine chino de este periodo. Solo las grandes ciudades disponen de salas de cine y los filmes de la industria de Shanghai van destinados a un espectro amplio de la sociedad urbana, que supone una minoría de la población china. Esta es la nueva clase llamada *xiao shimin* 小市民 y que, a veces, se ha traducido erróneamente como *clase media*.

El termino está formado por dos partes diferenciadas: *xiao* 小 significa pequeño y *shimin* 市民, urbanita.

Según Hanchao Lu (1999) el término tiene que ver con comunidad, sobre todo con las comunidades de vecinos del *shikumen*:

“Emerging in the late nineteenth century, shikumen houses were first a type of dwelling for well-to-do families. Later, the structure of the shikumen underwent a number of simplifications, mainly a downsizing of the house and a reduction of its cost. By the early twentieth century this type of house had become the single most common form of residence in the city, and those who lived in the houses were mostly middle-and lower-income people. In other words, the *shikumen* were the homes of Shanghai’s petty urbanities. The expression *the petty urbanities of the shikumen neighborhood* was common in the city”. (Lu, 1999: 63).

El grupo más numeroso de estos *xiao shimin* son el personal de servicio que trabaja en oficinas de empresas privadas, culturales, políticas o instituciones. (Lu, 1999: 63). El otro gran grupo son los obreros y las obreras de las fábricas, la mayoría de los cuales vivían en humildes residencias de *shikumen*, en pisos redistribuidos por paredes construidas a posteriori.

Para Perry Link, *xiao shimin* es un concepto vago que incluye a oficinistas, estudiantes, pequeños comerciantes, y en general, la pequeña burguesía. (Link, 1981: 189). Para Zhang Zhen, es un concepto que principalmente acuñarían, de manera despectiva, los intelectuales de la Nueva Cultura:

“They regarded the Petty urbanities as an anarchic social body corrupted by both feudal values (because of the rural origine of many migrants) and modern evils of the city (due to their economical aspirations and urban tastes)”. (Zhang, 2005: 64-65).

Desde esta perspectiva, los *xiao shimin* también se caracterizan por el ocio que consumen y por unas costumbres modernas impensables para la generación anterior. Nuevos hábitos que, sin embargo, no borran una moral que aún bebe de la tradición. Los empresarios del ocio tienen a un gran público potencial, abierto a la novedad. Para los que se lo pueden permitir, se

publica una extensa gama de prensa, almanaques de literatura popular, revistas sobre cotilleos de las estrellas de cine y tiras cómicas. La industria editorial, que vive en Shanghai durante los años 20 y 30 su edad dorada, no se podría haber dado sin este público. Perry Link (1981) demuestra como la literatura popular de aquellos años estaba intrínsecamente relacionada con los gustos de los *xiao shimin*, por pertenecer, sus autores a esta nueva clase urbana.

Para Zhang Zhen el público natural de las salas de cine eran estos *xiao shimin* y el menosprecio de los intelectuales por el nuevo medio durante los años 20 estaba directamente relacionado con el desprecio hacia esta clase. (Zhang, 2005: 65). Esta misma investigadora construye una suerte de genealogía del ocio en la ciudad, un recorrido que tiene muchas similitudes con las formas de ocio pre cinematográficas en las urbes más modernas de Europa o Estados Unidos, haciendo hincapié en los parques de atracciones y las ferias. (Zhang, 2005: 52).

Por un lado, tenemos a un espectador joven de procedencias diversas, la mayoría de la china rural, que llega a la gran ciudad en busca de oportunidades, y por el otro aquellos que provienen de una segunda generación de urbanitas, con una ideología conservadora, pero con unos hábitos de consumo completamente modernos.

No es difícil, incluso para un espectador europeo de hoy en día, ver este rastro *xiao shimin* en el cine de la época. Veremos como, por lo general, los filmes de la industria shanghainesa de los años 30 están protagonizados por *xiao shimin* jóvenes, generalmente con problemas laborales y que acuden, cuando pueden a restaurantes, cines y cabarés, leen periódicos y escuchan música occidental procedente de gramófonos. Nos percataremos también de la importancia del *shikumen* como espacio omnipresente, que en muchos casos determina la puesta en escena. La lista de filmes con el *shikumen* como escenario es innumerable, pero especialmente memorable es *Crossroads* (十

字街头, 1937), de Shen Xiling, en la cual, el mismo espacio domestico es el motor de la historia. Un cine el de la edad dorada, realizado por cineastas jóvenes que, como aquellos escritores de literatura popular, también formaban parte de esta “comunidad”. Una realidad, la de los *xiao shimin*, absolutamente desconocida para la mayor parte del territorio chino, aún rural, lejos de la industrialización que ya se había consolidado en las grandes metrópolis de la costa.

### 3.2.4. Las productoras de los años 30

#### a) Mingxing 明星影片公司

Cuando Zhang Shichuan funda la Mingxing en 1922, ya hacía diez años que trabajaba en el negocio del cine. En 1913 entra como consultor para la Yaxia (Asia Film Company), fundada por el norteamericano Benjamin Brodsky y vendida a Yashell y Suffert. Si en un principio, Zhang Shichuan es contratado por su alto nivel de inglés, pronto se hace cargo de la compañía, contratando a Zheng Zhengqiu como guionista. En 1922 ya tenían el suficiente bagaje y contactos como para poner en marcha su propia compañía. La Mingxing es la primera productora completamente china que producirá de manera continuada, obteniendo sonados éxitos comerciales gracias, sobre todo, al buen olfato de Zhang Shichuan. A la hora de buscar inversores, la productora apela a valores educativos y patrióticos y a la posibilidad de competencia ante un cine norteamericano que ya inundaba las salas. Lo hace publicando un artículo-anuncio el 18 de febrero de 1922 en el *Xinwenbao*<sup>77</sup> 新闻报.

---

<sup>77</sup> “As motion pictures are spreading around the globe like a tidal wave, we chinese ask ourselves: do we want to play a role on this world stage? We have considered this issue, and we have decided. We have recognized that motion picture meets the spiritual needs of the audience and represent genuine values of new life. We are convinced that motion pictures can be an important supplement to education in the family, in society and in schools. Moreover, we have realized that if we do not really to action, foreign movies will flood China. We hasten to found this company because we are eager to gain some face for our Chinese people. Yet, making motion pictures is



Apelar a los valores morales y patrióticos era práctica común en toda empresa cinematográfica como había sido el caso de la China Press (Zhang, 2004: 21) y como se dará, como veremos, en el caso de la Lianhua.

Los fundadores también apelan a su intención de producir un cine genuinamente chino que apele a ciertos valores dignos de ser propagados en escuelas y otras instituciones, y esto nos puede llevar a pensar que sus primeras cintas poseían elementos de la Nueva Cultura.

La *Mingxing* se estrena en el Olympia de Antonio Ramos, con dos cortos cómicos: *The King of Comedy visits Shanghai* (滑稽大王游沪记, 1922) y *Laborer's Love* (劳工之爱情, 1922). La primera, un pastiche de los cortos de Charlot, que trata sobre una ficticia visita del personaje a la ciudad china. Un cortometraje desaparecido con el que Zhang Shichuan quería apostar sobre seguro. La segunda es una comedia de enredos con final *slapstick* al más puro estilo Keystone y que tiene el honor de ser el filme chino más antiguo que se conserva. Este estreno no puede ser más desalentador. Fuera del Olympia, estos filmes no tendrán una distribución normalizada en las salas de la ciudad. La *Mingxing* cambia de estrategia. No es posible competir con Hollywood produciendo cortometrajes. (Teo, 2009: 31). Con *Zhang Xinsheng* (1923), de Zhang Shichuan, busca revalidar el éxito de aquella *Yan Ruisheng* producida por la China Press. Se trata de un filme que basa su trama en un parricidio real cometido en 1922. Zhang Xinsheng, drogadicto, mata a su padre para robarle dinero. Las autoridades realizaron una autopsia pública al cuerpo del padre y encontraron las pruebas del asesinato, condenando al sospechoso a la horca.

---

not easy! Our company can only get started when the right talents in screenwriting, directing, and cinematography have been brought together. Otherwise we are doomed to repeat the failures of our forerunners. Mostly fortunately, we now have in hand not only talents well-versed in filmmaking, but also people versed in business management in the entertainment industry. Therefore, we are determined to start. Honorable readers! Do you sympathize with our cause? If you do and would like to invest, you are more than welcome. Capital is fixed at 100.000 Yuan, divided into 20.000 shares at 5 yuan per share. Our founding members will purchase one half, 50.000 Yuan, and the remainder is reserved for investors. For more information, please contact our preparatory office.” (Citado en Huang, 2014: 23).

El filme, desaparecido, mostraba una autopsia efectuada a un cadáver verdadero. Si al principio, la cinta tubo un recibimiento discreto, poco a poco le fue mejor gracias a las denuncias efectuadas por la prensa e instituciones educativas. Una fórmula que la empresa no repetirá debido al peligro real de censura o de prohibición<sup>78</sup>.

En aquel entonces, la Mingxing se encontraba en serios problemas económicos. Situación que revierte con el extraordinario éxito de *The Orphan Rescues his Grandfather* (孤儿救祖记, 1923), de Zhang Shichuan, un fenómeno nuevo para la industria del cine chino que, por primera vez, se veía capaz de producir títulos de éxito masivo. Se trata de un melodrama familiar sobre la vida de un huérfano pobre, rechazado por la familia de su abuelo millonario, que solo quiere su dinero. Al final, el nieto pobre lo salva de un complot de la familia para asesinarle y el abuelo, agradecido, dona una gran suma de dinero para construir una escuela pública para huérfanos. (Huang, 2014: 178). Después de tantear con cintas que apelaban a la morbosidad o el pastiche del *slapstick* americano, la Mingxing encuentra la fórmula del éxito con una cinta que propaga los valores de los que hacía gala en el artículo

---

<sup>78</sup> “In April 1923, only a few months after the release of *Zhang Xinsheng*, the Popular Education Research Association (Tongsu jiaoyu yanjiu hui) in Beijing petitioned the Ministry of Education to ban the film together with *Yan Ruisheng*. Upon receiving this petition, the Ministers of Interior and Education sent a letter to the Governor of Jiangsu province. The letter underscored that *Yan Ruisheng* and *Zhang Xinsheng* were based on actual events and contain scenes of cruelty and murder. Their strangeness had aroused a good deal of curiosity and had attracted an incessant audience. The writer of the letter believe that the films had a continuous and ruinous effect on social education. (...) Film censors at the Jiangsu Education Association also expressed concerns over the film’s injurious effects in a letter to Mingxing managers. (...) criticism of the film also came from local Shanghai notables and the print press. In March 1923 the Shanghai General Chamber of Commerce petitioned the Jiangsu Provincial Government to take action against film detrimental to social morality for the sake of the youth. Discussions about the alleged harmful influences of cinema also abounded in the press. For example Tang Bihua, the editor of *Dianying Zazhi* is nothing more than luring people to behave like bandits (youren weidao). Foreign administrators of Shanghai thus ordered the Municipal Police to conduct an investigation of the two films. However, the foreign Police concluded that from Police point of view there were no objections to either of the films.” (Huang, 2014: 155-156).

publicado en el *Xinwenbao*. Un film escrito por Zheng Zhengqiu en la línea de sus obras de *teatro civilizado* 文明戏, una forma moderna de teatro chino que empieza a darse en los años 10. (Chen, 2013: 25). Un teatro que quiere tener una incidencia en la sociedad, una voluntad de reforma social, con un alto contenido moralizante. El éxito de *The Orphan Rescues his Grandfather* inicia un ciclo de filmes sociales que se unirá al éxito de aquellos que están en la órbita de la literatura popular del momento. Es entonces cuando la Mingxing tiene el capital suficiente para contratar a guionistas como Hong Shen, que proviene de la Nueva Cultura y Bao Tianxiao, como hemos visto, escritor emblemático de la literatura popular.

El filme de temática social y el melodrama popular (no siempre hay que hacer distinciones entre estas dos fórmulas, ya que en muchos casos se presentan en un mismo film) durará hasta finales de la década, cuando será desbancado por la moda del cine *wuxia*. En 1925, la Tianyi produce el primer exponente del género, *Lady Knight Li Feifei* (女侠李飞飞), de Shao Zuiwen 邵醉翁, y se especializa en filmes de artes marciales y dramas históricos, influidos por la literatura clásica china y los films de Douglas Fairbanks<sup>79</sup>. Una vez más será la Mingxing la que en 1927 obtendrá el éxito más espectacular de un género que, esta vez, no habían inventado. Zhang Shichuan vuelve a demostrar olfato eligiendo una novela *wuxia* de éxito para producir y dirigir *The Burning of the Red Lotus Temple* (火烧红莲寺, 1927-1931). El filme provoca un fenómeno que traspasa los límites de lo cinematográfico<sup>80</sup>. A partir de entonces, las salas

---

<sup>79</sup> “The *guzhuang* genre was influenced by Western costume pictures and adventure epics, particularly the swashbucklers of Douglas Fairbanks, Sr. *The Mark of Zorro* (1920), *The Three Musketeers* (1921), *Robin Hood* (1922), *The Thief of Bagdad* (1924), *The Black Pirate* (1926), all of which were popular with Chinese audiences. Chinese filmmakers attempted to cash in on the popularity by creating a Chinese equivalent of these same genres. Zheng Junli described these swashbucklers as Hollywood’s equivalents of *wuxia shenguai pictures* and their influence on the *wuxia* genre was *undeniable* as was the fact that Fairbanks Sr. had ingrained himself as a *hero* into the hearts of Chinese audiences”. (Teo, 2009: 24).

<sup>80</sup> “The success of the film sparked off roughshod imitations, as well as a cult. Audiences reputedly put up incense altars before the cinema to pray to the gods before watching the film, and young people were reported to be so affected that they

se llenarán de films con la palabra *Quemar* (火烧) en el título. (Bao, 2015: 39-90). La industria explota hasta la saciedad el éxito de la Mingxing, creando incluso remakes no autorizados.

La prohibición del cine *wuxia* llega en el mismo momento que las primeras agresiones del imperio japonés en territorio chino. En 1931, los japoneses bombardean Shanghai y se anexionan Manchuria. El público se queda sin los filmes *wuxia* y la industria shanghonesa debe reaccionar. Nunca sabremos si la nueva situación política, caracterizada por el miedo a la inminente ocupación y a un aumento del nacionalismo por parte de la opinión pública, habría afectado o favorecido el gusto de la audiencia por el *wuxia*. Lo que sí sabemos es que la Mingxing reaccionaría a la prohibición contratando a guionistas y directores comunistas como Xia Yan, Tian Han, Shen Xiling o Ying Yunwei en 1932. La Mingxing se redefine de nuevo. Zhang Shichuan ve en la audiencia una voluntad de ver films que se acerquen a su delicada existencia, a su día a día. Por otro lado, el posicionamiento político de Zheng Zhengqiu se radicaliza con la amenaza japonesa, como explica Vivian Shen (2005):

“In a 1933 article called *The Road of Chinese Cinema*, Chenwu observed that Chinese cinema started to change the moment the news of hostilities on September 18, 1931 and January 28, 1932 when the Japanese attack on Manchuria and Shanghai was reported. This change was the shift to militant anti-imperialism. The well-known writer A Ying (using the pen name Feng Wu) wrote that the answer of the film industry to the guns of imperialism was an emphatic *down with imperialism*. In 1933, as they searched for the future

---

left their homes and took to the hills, heading to Mount Emei in Sichuan Province in search of immortals to teach them the supernatural arts. The writer and literary historian Zheng Zhenfeng recounts several such incidents. To Zheng, the movies constituted a *new and sharp tool of civilization used to transmit the force of wuxia philosophy, more directly, widely and greatly than the novel ever could*. The *Burning of the Red Lotus Temple* series amply demonstrated the power of the movies for good and for bad. As He Xiujun, Zhang Shichuan’s widow, wrote much later, the films *made a lot of money for the Mingxing Company but inflicted great harm on young minds*”. (Teo, 2009: 33).

of Chinese film, many filmmakers pointed out that one of the tasks of the Chinese film industry was to oppose imperialism and feudalism. Zheng Zhengqiu, one of the leading directors and screenwriters of the Mingxing Film Company, in answering to his own question of *How to step onto the road to progress*, articulated the *Three Anti* slogans, which included *anti-imperialism, anti-capitalism and antifeudalism*. Zheng hoped that this would become the common goal of those who wanted to march forward, and it would open up a way out for Chinese cinema as well as a way out for the masses. After criticizing American films for their ideological content, Zheng advocated that Chinese filmmakers study Soviet films and the Soviet film theories and let this be the proper guide *to the progressive road*". (Shen, 2005: 12).

De ser un reformista casi decimonónico, Zheng Zhengqiu pasa a manifestar ciertas simpatías hacia corrientes más revolucionarias. La Mingxing se convierte entonces, junto a su competidora, la Lianhua, en uno de los bastiones de los cineastas de izquierdas. En 1936, los responsables de la Mingxing construyen el estudio 2, especialmente para rodar este tipo de cine. (Pang, 2002: 63). En ellos y en la misma calle se rodarán títulos emblemáticos del periodo, filmes comprometidos con la realidad, como *Spring Silkworms* (春蚕, 1933), de Cheng Bugao 程步高, adaptación escrita por Xia Yan del cuento homónimo de Mao Dun; *Wild Torrent* (狂流, 1933) de Cheng Bugao, basada en un cuento de Ding Ling y *Crossroads* (十字街头, 1937) de Shen Xiling. El mismo Zhang Shichuan participa de este cine comprometido trabajando con Xia Yan como guionista en filmes como *Cosmetics of Market* (脂粉市场, 1933), y Zheng Zhengqiu con *Twin Sisters* (姊妹花, 1934), de Zheng Zhengqiu, ambas interpretadas por la estrella de la productora, Hu Die. En este contexto llegará Yuan Muzhi a la Mingxing y allí realizará la obra por la que será recordado hasta el día de hoy, *Street Angel*, en 1937. El mismo año de su estreno, la empresa cerrará debido a los bombardeos de la aviación japonesa que afectan a buena parte de los estudios.

Esta versatilidad de la productora que la hace sobrevivir a modas y prohibiciones se debe, sin duda, al perfil de sus dos gestores. Zhang Shichuan, con un gran olfato para los negocios, en su labor como director y productor, se revela como un todoterreno, atreviéndose con cualquier tipo de proyecto que le pudiera reportar un éxito comercial inmediato. Zheng Zhengqiu, en cambio, tiene un perfil más parecido al del intelectual tradicional pasado por el Movimiento de la Nueva Cultura. Una figura que pretende reformar o cambiar la sociedad a través de su obra.

#### b) Lianhua 联华影业公司

La Lianhua es una productora que nace en el momento en que la Mingxing empieza a apostar por el cine de compromiso social. Su presentación en sociedad en la revista cinematográfica *Yingxi Zazhi* 影戲雜誌, en 1930, es parecida a aquella que ya hemos visto de la Mingxing en el *Xinwenbao*<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> “Annonce de la création de la compagnie à responsabilité limitée cinématographique de production et d’impression Lianhua. L’industrie cinématographique est parvenue au cours de ces douze dernières années à prendre un place importante dans le monde de l’industrie. Elle entretient des rapports fondamentaux avec la culture nationale, l’éducation sociale, les arts nationaux, les sciences modernes, l’industrie mondiale et le divertissement de masse. Ces dernières années, les protagonistes de cette industrie ont assisté avec peine à l’invasion culturelle et économique de notre pays par des films importés de l’étranger. Parallèlement, la production nationale tombait en décadence et le public s’en détournait. Peu d’occasions se présentent pour rétablir la situation et toute tentative de l’améliorer fut un échec. Mais aujourd’hui les États-Unis, qui sont notre principale source d’approvisionnement, ont cessé de produire des films muets. Quant aux films parlants que ce pays exporte, il est clair qu’ils seront difficilement projetés dans toute la Chine pour des raisons linguistiques. Nous, gens de la profession, n’avons d’autre choix que de chercher une solution pour sauver de la crise nos salles de cinéma, ne serait-ce que dans notre propre intérêt ; nous ne pouvions pas ignorer les besoins des spectateurs de notre pays. Dans un moment aussi grave, il ne suffit plus de proposer quelques modestes idées. C’est pourquoi nous avons lancé le mouvement de renaissance de l’industrie cinématographique nationale. (...). Nous, gens de cette profession, nous nous consacrons nuit et jour au redressement de notre secteur et souffrons de la situation. Nous chercherons donc désormais à impliquer la société pour bénéficier de larges idées et ainsi contribuer à l’enrichissement de la nation et du peuple. Nous appelons donc l’ensemble du monde du cinéma national (ce qui inclut plus de soixante salles de cinéma de grand standing dans de nombreuses villes) à s’associer avec d’éminents personnalités de Hong Kong, Canton, Nankin, Shanghai,

Como los dueños de la Mingxing, los fundadores de la Lianhua apelan, en este artículo, a un cierto patriotismo a la hora de presentar la nueva empresa. Lo que cambia, sin duda, es el grado de ambición. Se habla de un renacimiento del cine chino, de una unidad entre personalidades de varias ciudades del país: grandes y pequeños empresarios que invertirán en la empresa, y profesionales del cine. También se hace una referencia al cine de Hollywood y a sus dificultades de exportar sus nuevos filmes hablados al territorio chino. El tono mesiánico del escrito se comprende si tenemos en cuenta las dificultades por las cuales estaba pasando la industria. La falta de circulación de filmes sonoros de Hollywood compromete gravemente las salas de cine. (Zhang: 2004: 73-75). La Lianhua se funda como consecuencia de esta crisis y supone la mayor inversión hasta la fecha del sector cinematográfico en la República China.

La Lianhua es fruto de la fusión de varias productoras que operaban desde hacía años, como la Minxin 民新影片公司, la Dazhonghua Baihe 大中华百合公司, Shanghai Yingxi 上海影戲, y la Xianggong Yingye. (Pang, 2002: 25). Los dos hombres que toman la iniciativa de la Lianhua son los cantoneses Luo Mingyou y Li Minwei 黎民伟.

Li Minwei, nacido en Cantón en 1893, formado en Hong Kong, viene de una rica familia de comerciantes. Se codea con la élite cantonesa y extranjera de Hong Kong, y a la vez toma parte activa en el movimiento revolucionario de Sun Yat-sen. Produce e interpreta el primer filme chino rodado en Hong Kong, *Zhuangzi Tests his Wife* (庄子试妻 莊子試妻, 1913), para la productora Hua Mei, propiedad de Benjamin Brodsky. (Teo, 1997: 3). En 1921 funda la Minxin, en Hong Kong y se especializa en cortometrajes documentales sobre Sun Yat-sen. (Kerlan, 2012). Debido a esta implicación política, las

---

Pékin, du Liaoning et de Harbin pour former la compagnie Lianhua. Nous prévoyons de rassembler un capital d'un million de yuans et d'avoir des studios à Hong Kong, Shanghai et Canton. On y produira des films parlants et muets..." (Citado en Kerlan, 2015: 51-52).

autoridades británicas le ponen trabas a la hora de concederle permisos y traslada su empresa a Shanghai. Allí progresa rápidamente, contratando a directores importantes como Bu Wancang y abriendo una escuela de cine en 1928. (Zhang y Xiao, 1998: 220).

Luo Mingyou nace en Hong Kong en 1902. También hijo de ricos comerciantes se encuentra estudiando derecho en la Universidad de Beijing cuando estalla las manifestaciones del 4 de mayo, hecho que le marcará de por vida. A los 18 años, con capital familiar, construye una sala de cine en Beijing, la primera con capital chino de la ciudad, el *True Light Cinema*. Poco a poco construye un imperio, con más de 20 salas en las principales ciudades del país, donde exhibe cine de Hollywood y producción autóctona. (Zhang y Xiao, 1998: 233). Cuando las empresas estadounidenses intentan comercializar sus películas sonoras, Luo Mingyou, como tantos propietarios de salas, deben hacer grandes inversiones para adaptarlas a la nueva tecnología. Es entonces cuando tiene la idea de lanzarse a la producción. Convince a varias productoras para fusionarse y hace que importantes empresarios del campo de la exhibición inviertan en la nueva empresa<sup>82</sup>. De este modo nace la Lianhua, con Luo Mingyou como productor y Li Minwei haciendo labores de productor ejecutivo. De la biografía de sus dos fundadores principales se desprenden varios puntos que van a definir su empresa. La Lianhua es un espejo de las élites de la República. Hijos de familias pudientes, mantienen desde muy jóvenes, lazos con el poder económico de Hong Kong, Shanghai y Beijing. Por estar a favor activamente de la causa de la República, Luo Mingyou y sobre todo Li Minwei, mantienen relaciones con figuras que, con el tiempo, llegan a ser importantes funcionarios del Kuomintang durante la década de Nanjing. La Lianhua es, pues, una empresa creada por las élites económicas, con el beneplácito y apoyo de los funcionarios del Kuomintang. Otra

---

<sup>82</sup> Para ver la implicación de las fortunas cantonesas en la industria del cine ver Bren, Frank; Law Kar. *Hong Kong Cinema: A Crosscultural View*. Scarecrow Press. 2004.



característica viene dada por el origen de los dos personajes. Que los dos vengan del mundo cantonés y de familias de comerciantes influyentes, supone que su actividad cinematográfica tenía las puertas abiertas a la distribución en el sureste asiático, un mercado clave para el cine chino mudo. (Zhang, 2004: 47-48). Todo ello presupone la necesidad, por parte de los gestores, de mantener un equilibrio entre poder económico y poder político a la hora de tomar decisiones.

Una novedad de la Lianhua es que, por primera vez, una productora china controla todas las fases de producción, distribución y exhibición. Una estructura de producción copiada de la de las *majors* de Hollywood. (Zhang, 2004: 60-61; Cheng, 1963: 250-253). Desde muy pronto, se apostará por contratar en exclusiva, directores, directores de fotografía, músicos e intérpretes jóvenes. Los dos primeros filmes ya presentan, de manera sorprendente, todas las constantes de la producción de la empresa hasta el día de su cierre. *Memories of the Old Capital* (故都春夢, 1930) y *Wild Flower* (野草閒花, 1930), ambas realizadas por un joven Sun Yu, son dos melodramas urbanos en una línea parecida a su producción posterior. *Memories of the Old Capital* trata sobre un profesor, Zhu Jiajie que, gracias a las conexiones de una cortesana a la que frecuenta, Yan Yan, consigue un puesto en una oficina de impuestos de Beijing, donde cometerá todo tipo de ilegalidades y corruptelas. Allí llega con su esposa y sus dos hijas y comparten techo con Yan Yan, que se convierte en la concubina de Zhu Jiajie. La hija mayor empieza a imitar a Yan Yan y a ir por el mal camino. Para salvar a la familia, la madre se lleva a sus hijas de la capital. Al final, el protector de Zhu Jiajie cae en desgracia y, finalmente, el protagonista es detenido. Yan Yan escapa, llevándose todas sus pertenencias. Un familiar paga la fianza y Zhu Jiajie vuelve arrepentido a su pueblo y le pide a su esposa que lo perdone. (Meyer, 2013: 24). El filme acaba con un improbable *happy end*. El papel de Yan Yan era interpretado por Ruan Lingyu, la actriz estrella de la Lianhua, probablemente el personaje más icónico de aquel

Shanghai de los años 30. Otros títulos de la productora como *Two Stars in the Milkyway* (1931), de Shi Dongshan, *Pink Dream* (粉紅色的夢, 1932), de Cai Chusheng, *The Peach Girl* (桃花泣血記, 1931) y *Maternal Radiance* (1933), ambas de Bu Wancang, insisten en este imaginario tan shanghainés, donde el tema central es la dicotomía campo/ciudad. Si el campo simboliza la pureza, la tradición y la familia, se muestra la ciudad, y concretamente Shanghai, como el lugar de la tentación. Un espacio donde la sensualidad destruye los valores y donde todo se puede comprar y vender. Shanghai es corrupción y el campo, inocencia. El mismo Sun Yu parece obsesionado con esta idea que será recurrente en varios de sus filmes, como *Queen of Sports* (体育皇后, 1934) y *Daybreak* (天明, 1933)<sup>83</sup>.

Cineastas progresistas o abiertamente de izquierdas de la Lianhua, como Sun Yu, Cai Chusheng o Shi Dongshan y el ala derechista del Kuomintang que diseñará la Campaña de la Nueva Vida, compartían este imaginario. Un imaginario que en cierto sentido mantendrá Yuan Muzhi en sus dos filmes, si bien con un tono muy distinto.<sup>84</sup>

La casi totalidad de cintas de la Lianhua son melodramas urbanos, los más glamurosos del momento. Ello se debe a la presencia de estrellas tan populares como Ruan Lingyu<sup>85</sup>, Li Lili, Jin Yan<sup>86</sup>, Wang Renmei<sup>87</sup> y Chen

---

<sup>83</sup> Serán comentadas más tarde.

<sup>84</sup> Como veremos, en la obra de Yuan Muzhi, Shanghai no es un telón de fondo sino un protagonista más. El tono cómico e irónico con el que aparece la gran urbe en los dos films tiene poco que ver con la dicotomía recurrente en el melodrama urbano de la Lianhua.

<sup>85</sup> Para una biografía de Ruan Lingyu, leer Meyer, Richard. *Ruan Ling-yu: The Goddess of Shanghai*. Hong Kong University Press. 2005 y Zhu Jian. *Ruan Lingyu*. Shanxi People Publishing House. 2015.

<sup>86</sup> Ver Meyer, Richard. *Jin Yan: The Rudolph Valentino of Shanghai*. Hong Kong University Press. 2009.

<sup>87</sup> Véase Meyer, Richard. *Wang Renmei: The Wildcat of Shanghai*. Hong Kong University Press. 2013.

Yanyan<sup>88</sup>. También se debe a que se moverán siempre en una línea ideológica inevitablemente ambigua, en el contexto en el que se deben estrenar. Se trata de una productora, como hemos visto, elitista y profundamente republicana, que conocía muy bien a su público, conformado por los *xiao shimin*. Una empresa que aprovecha hábilmente la incertidumbre del cine sonoro de Hollywood en China para continuar produciendo cine mudo y construir una cultura popular a la altura de los nuevos gustos.

Como sucede con la Mingxing, a medida que irán pasando los años, y se empiecen a dar las primeras agresiones japonesas, los contenidos se radicalizan. Cintas abiertamente antijaponesas como, *Little Toys* (小玩意, 1933) y *The Big Road* (大路, 1935), ambas de Sun Yu y *Blood on Wolf Mountain* (狼山喋血記 1936), de Fei Mu, convierten a la Lianhua en una de las principales bases del Cine de defensa nacional.

El éxito de los directores estrella de la productora, jóvenes cosmopolitas como Sun Yu, Wu Yonggang o Fei Mu, se debe a que explotan temas y presentan personajes con los cuales la población de aquel Shanghai se podía identificar. Generalmente se usa el melodrama hollywoodiense para apelar a un nacionalismo republicano que se mueve entre la modernidad cosmopolita de Shanghai y los valores tradicionales que la Nueva Cultura no había podido abolir. Temas recurrentes serán la progresiva amenaza japonesa y las desigualdades sociales. Será, precisamente cuando los japoneses bombardeen algunos de sus estudios y ocupen definitivamente Shanghai, a partir del 1937, que la productora se verá forzada a suspender sus actividades. Podemos afirmar que, de la misma manera que existe un toque Kamata en el cine japonés del mismo periodo, tan bien representado por las primeras cintas de

---

<sup>88</sup> Para más información sobre el papel de estas estrellas, concretamente de Li Lili, Wang Renmei y Chen Yanyan, véase Kerlan, Anne. *The Making of Modern Icons: Three Actresses of the Lianhua Film Company*. En *European Journal of East Asian Studies*. Brill Academic Publishers. vol. 6, no. 1. 2007. Encontrado en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01583996/document>

Yasujiro Ozu, también se da un toque Lianhua, caracterizado por un ideario político progresista y un olfato indudable por lo popular y por todo lo que representa el mundo de los *xiao shimin*.

c) Diantong 電通影片公司

Si la Mingxing es una empresa comercial que sobrevive adaptándose a los gustos del momento y la Lianhua es fruto de la unión de hombres notables del mundo político y económico con profesionales del cine y ambas justifican su instauración con una retórica patriótica y esencialista muy de la República, la Diantong no tiene otro objetivo que el de la propagación de las ideas revolucionarias. Si la Mingxing y la Lianhua están fuertemente relacionadas con el Kuomintang, la Diantong es una de las primeras productoras en estar gestionadas por miembros del Partido Comunista. Además, en esta pequeña productora, debuta un jovencísimo actor llamado Yuan Muzhi.

Se ha escrito poco sobre esta pequeña empresa. Tuvo una vida corta, apenas un año (1934-1935) en el que estrena cuatro filmes: *Plunder of Peach and Plum* (1934), de Ying Yunwei; *Children of Troubled Times* (风云儿女, 1935), de Xu Xingzhi 许幸之; *Spirit of Freedom* (自由神, 1935), de Situ Huimin 司徒慧敏 y *Scenes of City Life* (1935), de Yuan Muzhi. Una producción escasa pero perdurable, cuyos títulos encabezan todas las listas oficiales de filmes de izquierdas. (Cheng, 1963: 378-395).

La Diantong nace, en un principio, como empresa proveedora de equipos de sonido. Tres ingenieros licenciados en universidades estadounidenses, Situ Yimin, Gong Yuke, y Ma Dejian, inventan el *Sanyou Record* (Pang, 2002: 54), primer aparato de reproducción de sonido hecho en China que se acerca a los estándares estadounidenses y franceses. Situ Yimin, junto a su primo, Situ Huimin, miembro del Partido Comunista, fundan la Diantong para comercializar este invento. Esta empresa será la encargada del sonido de dos piezas fundamentales durante la transición del cine mudo al hablado en el país:

*Twin Sisters* (姊妹花, 1934), de Zheng Zhengqiu, para la Mingxing y *Song of the Fishermen* (漁光曲, 1934), de Cai Chusheng, para la Lianhua. (Pang, 2002: 54). Los dos primos se convencen de la posibilidad de producir cine sonoro y poder competir en una industria que aún no había dado el paso definitivo al cambio de formato. Es así como debutan con *Plunder of Peach and Plum* (桃李劫, 1934), de Ying Yunwei, filme escrito y protagonizado por Yuan Muzhi. Situ Huimin recluta a jóvenes promesas del teatro revolucionario, miembros del *Shanghai Artistic Drama Association*. Los cuatro filmes de la Diantong son operas prima, interpretados por rostros jóvenes como la actriz Chen Bo'er o el mismo Yuan Muzhi. La empresa cinematográfica que menos miedo tiene al sonido y que ve en ello una salida comercial evidente, es también una de las más comprometidas con una causa que, en aquel momento, era peligroso mantener. En las historias del periodo que se han escrito durante los primeros años de la República Popular se señala el terror blanco y la presión del Kuomintang como factores que provocarían su cierre un año después de su fundación. (Cheng, 1963: 393-395). Laikwan Pang señala que la empresa también tenía graves problemas económicos que no había cubierto con el éxito de su primer filme. (Pang, 2002: 54-55).

El origen teatral de la mayor parte del personal de la productora se nota en las tres primeras piezas que estrena. *Plunder of Peach and Plum* (桃李劫, 1934), de Ying Yunwei aún es un filme sonoro inmaduro, como tantos que se hacen en Hollywood a principios de los años 30, en los que no se investiga con el sonido y se adaptan medios teatrales. El ritmo narrativo de estos primeros exponentes viene lastrado por los problemas técnicos que comportaba rodar con sonido y la inexperiencia de unos cineastas principiantes. Esta afirmación se justifica si comparamos estos filmes con los silentes de Sun Yu y, en general, con todas las producciones de la Lianhua y la Mingxing. Lo interesante de revisar las obras de esta productora es la rápida progresión que se observa desde *Plunder of Peach and Plum* y el último, *Scenes of City Life* (都市风光, 1935), de Yuan Muzhi, que supone un hito en el nuevo cine

sonoro chino, con la que sí se experimenta de manera atrevida con el nuevo formato. Un filme que ya no recurre a la teatralidad para crear un universo nuevo y único.

Siempre se ha estudiado la Diantong desde una perspectiva política e ideológica. La empresa de unos valientes comunistas que producen casi en la clandestinidad. Cuando se habla de la producción de esta empresa, se insiste en la relevancia que tienen sus cintas en el Movimiento de los cineastas de izquierdas, en las buenas críticas que tuvieron sus primeras piezas en la prensa comunista debido a su rectitud ideológica. Esta valoración siempre se complementa con el hecho que, el himno actual de la República Popular, la *Marcha de los voluntarios*, fue una pieza escrita por Tian Han y musicada por Nie Er 聂耳, que aparece por primera vez en *Children of Troubled Times* (风云儿女, 1935), de Xu Xingzhi. Yuan Muzhi, protagonista del film, fue el primero en cantarla.

Pero nunca se ha explicado la importancia de esta progresión técnica señalada antes. Un cineasta advenedizo proveniente del teatro como Yuan Muzhi, empieza como dramaturgo y actor en un medio que no domina. Un año después se revela como un cineasta experimental, que confía en recursos puramente cinematográficos cuando lleva a cabo su olvidada opera prima. La productora Diantong ha sido víctima de esta perspectiva histórica con criterios puramente políticos, que no tiene en cuenta los procesos cinematográficos y estéticos.

#### d) La obra de Yuan Muzhi y su lugar en la historia del cine chino

Por lo que sabemos, el estreno de *Scenes of City Life* pasó desapercibido para el público de su época. (Pang, 2002: 219). No hemos encontrado críticas o reseñas del filme que daten del momento de su estreno. Una pista de lo que podría haber ocurrido se puede encontrar en su carácter experimental. Se da, como veremos, una distancia entre el público y sus personajes. Un

distanciamiento provocado por la alienación de una sociedad como la shanghainesa, que produce unos personajes que se muestran fríos y sin ninguna otra motivación que el dinero. Parece ser que el público shanghainés del momento no estaba acostumbrado a tales planteamientos. Laikwan Pang nos da alguna pista sobre las razones de este fracaso comercial:

“Unfortunately yet understandably, *Scenes of City Life* was not too enthusiastically embraced by spectators at the time, and Yuan Muzhi shifted the direction of his experimentation and made the extremely popular semimusical *Street Angel*. And *Scenes of City Life* also failed to invite further attempts at experimenting with music more radically in the later Chinese cinema. Although by today’s standards this film could be held as a masterpiece in terms of its creativity and insight, a major reason for its failure might be explained by the rather uncanny alienating effect it produced. Chinese audiences might have had a lot of difficulties appreciating the exaggerations, and the failure of this musical may also be explained by the accustomed perception of songs in Chinese dramatic arts, which is mostly expressionistic”. (Pang, 2002: 219).

Laikwan Pang no tiene en cuenta que el público chino estaba muy habituado al cine-opérette que venía de Alemania y Francia. Un subgénero que propone una manera alternativa de concebir la música y el montaje en el nuevo cine sonoro<sup>89</sup>. (Bao, 215: 227). Pero este fragmento sí nos da una pista sobre la alienación que transmite el filme, la poca empatía que provocan los personajes, vistos por Yuan Muzhi como si fueran insectos dentro de un nuevo entorno que no dominan. No existen concesiones, ni historias de amor, ni giros melodramáticos como sí veremos en *Street Angel*. Los personajes de esta insólita opera prima se mueven por su mezquindad. Si el público chino sí estaba habituado a formas alejadas del “expresionismo” interpretativo de la canción popular china, como el musical hollywoodiense y el europeo, no lo

---

<sup>89</sup> En el próximo capítulo volveremos a este subgénero para relacionarlo con la obra de Yuan Muzhi.

estaba ante deconstrucciones tan radicales como la que propone el filme aquí tratado.

Aunque Laikwan Pang defina el debut del cineasta como una obra maestra, su lugar en la historiografía china tampoco ha sido muy remarcable. Su presencia se limita a unas pocas líneas en el libro de Cheng Jihua, unas consideraciones descriptivas que no profundizan ni analizan el filme con la misma profundidad que lo hará en otros filmes de izquierdas del periodo como *Plunder of Peach and Plum* (桃李劫, 1934), de Ying Yunwei o *Children of Troubled Times* (风云儿女, 1935), de Xu Xingzhi. (Cheng, 1963: 391-392). Para la academia china, Yuan Muzhi es, básicamente, el director de *Street Angel* y el burócrata del partido que dirigirá el *Cinema Bureau* después de la proclamación de la República Popular.

A parte del volumen de Laikwan Pang (Pang, 2002) dedicado al cine de izquierdas, la academia extranjera tampoco se ha acercado a esta obra, quedando anulada por la fama y la importancia del segundo filme del director. En libros tan completos como el de Zhang Zhen (2005), el debut de Yuan Muzhi no recibe ni una sola línea.

En el estudio de Weihong Bao (2015) se puede encontrar una interpretación sobre algunas escenas del filme. Aquí, Bao nos ofrece información extra cinematográfica interesante sobre el carácter izquierdista del filme. Sus intérpretes formaban parte del mundo de las izquierdas. Lee Menghua es interpretado por el crítico Tang Na, que había participado en el debate sobre el *cine suave* y *cine duro*. (Bao, 2015: 232). El señor Wang es interpretado por Gu Menghe, miembro del *Nanguo Society* 南国社 liderada por Tian Han. (Bao, 2015: 232). *Scenes of City Life*, que no olvidemos, la produce una empresa, la Diantong, que había empezado con el negocio de los aparatos de sonido, se presenta aquí como un filme experimental. Una obra que explota recursos sonoros que no tienen por qué pasar siempre por la mera plasmación diegética del dialogo. El capítulo de Weihong Bao pone en consonancia el



filme de Yuan Muzhi con la teoría del montaje de Liu Na'ou, que distingue los conceptos *photographique* y *cinematographique*. Esto le sirve para describir algunas escenas que son ejemplo del montaje vertical teorizado por Pudovkin y Liu Na'ou, y que se sitúan en escaparates de tiendas. Se estudiarán ciertos fragmentos del libro, como la concepción del montaje de Liu Na'ou, en el siguiente capítulo. (Bao, 2015: 176-179).

Como veremos, el análisis pormenorizado de *Scenes of City Life* puede conllevar una serie de paradojas a las que la historiografía maoísta no estaría dispuesta a llegar. En cierto modo, el filme es deudor de una cultura cinematográfica popular, de formas foráneas y autóctonas propias del *xiao shimin*, que de algún modo avanzaba ya algunas tendencias practicadas en las comedias y melodramas sofisticados de la industria shanghainesa de los años 40, cuando la ciudad estaba bajo la ocupación japonesa. Puede que esta omisión por parte de la historiografía china haya llevado a la academia extranjera a no darle importancia a una cinta que en esta tesis es clave para poder comprender la historia del medio chino de los años 30 de una manera alternativa.

Como señala Laikwan Pang, desde el día de su estreno, *Street Angel* goza de una gran popularidad y de un prestigio crítico que llega hasta nuestros días. (Pang, 2002: 219). Menos desconcertante que *Scenes of City Life*, el segundo filme de Yuan Muzhi puede ser definido como una comedia modernista con los suficientes elementos melodramáticos para no velar una crítica feroz contra las injusticias sociales vividas en un barrio obrero de Shanghai. La historiografía ha estudiado *Street Angel* como el paradigma del melodrama producido por el movimiento de izquierdas. (Cheng, 1963: 442-449).

*Street Angel* lanzó la carrera de Zhao Dan, que sería el actor más prestigioso del cine de la República Popular, y de Zhou Xuan, que empezaría aquí su meteórica carrera como actriz y cantante. Las dos canciones presentadas en el filme, *The Wandering Songstress* 天涯歌女 y *Song of the Four Seasons* 四季

歌 pasarán a la historia de la música popular china, siendo versionadas por infinidad de artistas hasta el día de hoy, hasta el punto de que muchos jóvenes no conocen el origen cinematográfico de dichas piezas.

Se trata de un filme conocido dentro y fuera de China, editado en DVD por la empresa Epoch, con subtítulos en inglés, y programado en infinidad de ciclos sobre la edad dorada del cine chino. En la lista de los 100 mejores títulos de la historia del cine continental confeccionada en 2014 por la revista *Time Out* de Shanghai, con la colaboración de 88 expertos de todo el mundo, *Street Angel* aparece en el puesto número 10<sup>90</sup>. En la lista de los mejores filmes chinos de la historia (comprende la producción de Hong Kong y Taiwán) confeccionada por el *Hong Kong Film Critics Society* en 1996, *Street Angel* aparece en el puesto número 11, siendo el tercer filme continental después de *Spring in a Small Town* (小城之春, 1948), de Fei Mu y *Yellow Earth* (黄土地, 1984), de Chen Kaige<sup>91</sup>.

## **4. ANÁLISIS FORMAL DE LOS FILMS DE YUAN**

### **MUZHI**

El análisis formal de los dos filmes de Yuan Muzhi constará de un recuadro descriptivo donde se desglosarán las escenas de cada secuencia y su minutaje.

---

<sup>90</sup> Lista disponible en: [http://www.timeoutshanghai.com/features/Film-Film\\_features/18155/100-best-Chinese-Mainland-Films](http://www.timeoutshanghai.com/features/Film-Film_features/18155/100-best-Chinese-Mainland-Films).

<sup>91</sup> Lista disponible en: <https://mubi.com/lists/hong-kong-film-awards-list-of-the-best-100-chinese-motion-pictures>.

A continuación, en otro recuadro, se señalarán los recursos técnicos más usados. Para finalizar se hará un breve comentario del análisis formal.

#### **4.1. Análisis de *Scenes of City Life* (都市風光, 1935)**

##### 4.1.1. Sinopsis

El filme empieza en la estación de tren de un lugar indeterminado de China. La familia Zhang, compuesta por Zhang Yun, sus padres y su prometido, Lee Menghua, se encuentra allí para viajar a Shanghai y empezar una nueva vida. Mientras esperan el tren entran en una atracción de feria ambulante que consiste en una linterna mágica. A través de los binóculos, la familia ve su vida futura en la gran ciudad.

Lee Menghua, convertido en un licenciado pobre, se dirige a la casa de su pretendida, Zhang Yun, para regalarle una prenda de ropa. En el portal se encuentra con otro pretendiente de la muchacha, el señor Wang, hombre de negocios que dirige una empresa de té. Una vez dentro de la casa, Zhang Yun abre el paquete y, satisfecha, le propone de ir al cine. Lee Menghua sale de la casa y encuentra a Chen, secretario del señor Wang. Éste le pregunta si está la señorita Zhang. Lee Menghua le dice que no se encuentra disponible. Éste empeña su reloj en la casa de empeños, copropiedad del padre de Zhang Yun, para poder invitar a la muchacha al cine.

En la sala de cine, Lee Menghua y Zhang Yun ven un cortometraje de Disney. Mickey Mouse protagoniza la misma escena que Lee Menghua ha protagonizado horas antes en el portal y la casa de Zhang Yun. Por casualidad, el señor Wang también está en la sala. Cuando se encuentran fuera, el señor Wang y Zhang Yun se van en un lujoso coche. Lee Menghua, abatido, se acerca al mostrador de un banco que se encuentra delante del cine. Allí ve el dibujo de una hucha. Lee Menghua imagina un coche dentro de esta hucha.

Zhang Yun lee la carta de una amiga que le anuncia que se casa (justamente con el señor Wang), y le pide que sea su dama de honor. Entonces, Zhang Yun ve la posibilidad de comprar un modelo que ha visto en una revista de moda. Ante la imposibilidad de conseguir dinero de sus padres, invita a Wang a su casa, pensando que le regalará un vestido. Se desilusiona cuando recibe una muñeca de porcelana. Zhang Yun se encuentra en la tienda de ropa. Chen le acaba pagando el vestido. Cuando paga, Zhang Yun lo despacha y llama al señor Wang. Le pide que le dé la factura de la muñeca para poder cambiarla por algún artículo que le plazca más. Piensa en comprar un sombrero. Wang le dice que ahora está trabajando. Se encuentra en el sofá, con su prometida. Lee Menghua insiste en cortejar a Zhang Yun y vuelve a su casa.

La muchacha se está probando el vestido, ayudada por su criada. Zhang Yun le propone a Lee Menghua de ir a celebrar la navidad en una sala de fiestas. Allí se encuentran con Chen, que está esperando a Wang. Se sienta en la mesa donde se encuentran Lee Menghua y Zhang Yun. Lee Menghua se siente desplazado y, cuando se da cuenta que la factura de las consumiciones correrá a su cargo, se va. A continuación, llega el señor Wang. Al final de la noche, Zhang Yun y el señor Wang están borrachos. El empresario le toca el rostro y las piernas a Zhang Yun. Cuando la chica vuelve a casa y está subiendo las escaleras se percata que su padre sale de su habitación y se da la vuelta. Su padre le pregunta dónde va tan temprano y le ordena que se vuelva a dormir. El padre le pide dinero a su esposa para un taxi, ésta le dice que no tiene. Zhang Yun le presta dinero.

Los padres de Zhang Yun empiezan a sospechar. Una noche que Zhang Yun llega tarde a casa, su padre le pregunta donde ha estado. Ésta confiesa que tiene una relación ilícita con Wang. El padre, entonces, fuerza a Wang para que se case con su hija. Aprovecha un despiste del empresario cuando responde sí a la proposición de boda, cuando en realidad le estaba contestando a su secretario sobre la conveniencia de firmar un contrato con unos socios.

Lee Menghua se encuentra en el vestíbulo de la casa de los Zhang, golpeando su sombrero con un puño y dando vueltas de un lado a otro. Zhang Yun, enfadada, le devuelve todas las cartas y le dice que ya no lo quiere ver nunca más. Lee Menghua se sienta en la escalerita de la entrada junto al perrito que le había regalado en una escena anterior. Le dice que es su mejor amigo y que se lo llevará a casa. En aquel momento, la criada de la casa de los Zhang le hace señales al animal para que entre a comer. Entra y la puerta se cierra. Lee Menghua se queda solo. Éste le escribe a Zhang Yun, diciéndole que se va a suicidar. Cuando Zhang Yun lee la carta se apresura hacia el piso de Lee Menghua. Allí ve que todo era una comedia y se enfada con el pobre licenciado, saliendo abruptamente del piso. Entonces Lee Menghua, se traga un frasco de pastillas. Los vecinos entran. Lee Menghua les dice que se ha tragado las pastillas y que avisen a un médico. La casera le repite a su marido que no se debe rentar pisos a jóvenes licenciados. Acuerdan avisar a la policía. Lee Menghua se levanta de golpe. Les dice que se va al hospital por su propio pie.

Chen y la criada de Zhang Yun están en el sofá de casa de Wang y Yun. Chen le dice que se van a ir a Hangzhou junto a Wang. La criada saca una hoja donde aparece el diseño del vestido de Yun y le pregunta al asistente si le comprará un sombrero. Chen se lo promete.

Lee Menghua está en la cama del hospital cuando una enfermera le trae la factura. Le promete que un amigo llegará mañana y les pagará los costes. El licenciado llega a su piso, pero éste está en alquiler y no puede entrar. Se va caminando, apesadumbrado. Con una elipsis vemos como el tiempo transcurre a partir de un plano de las piernas de Lee Menghua caminando. A medida que pasa el tiempo, los pantalones se van convirtiendo en harapos.

La empresa de Wang está en quiebra. Chen y la criada se preparan para huir con Wang. Wang coloca una carta encima de un mueble y, a continuación, roba las joyas de Zhang Yun. Wang, Chen y la criada se van con el coche con

dirección a Hangzhou. Padre e hija salen de casa a la búsqueda de Wang. Cuando ven su coche, Wang, asustado, sale y se va corriendo. En el maletero están la criada y Chen. Éstos cogen el mando del coche y se van los dos juntos. Wang toma el tren. Padre e hija ven cómo se va sin poder evitarlo.

Los miembros de la familia Zhang levantan los ojos de la linterna mágica. Se dirigen hacia el tren que los debe conducir a Shanghai. Entran, pero salen por el otro lado. No se deciden si deben iniciar una nueva vida en la gran ciudad, después de lo que han visto a través de la linterna mágica. Al final pierden el tren. El filme termina con un plano en negro y un interrogante que se convierte en el carácter de “Fin”.

#### 4.1.2. Escaletas de secuencias

Analizaremos las dos secuencias que conforman el primer acto de la narración como definatorias del estilo que Yuan Muzhi mantendrá a lo largo del metraje. También serán las dos secuencias del filme a los que más nos referiremos a lo largo de la tesis. Con el análisis formal de éstas podremos apreciar el aspecto paródico de la obra, el carácter cómico de cada escena y la voluntad de experimentación que mantendrá siempre el cineasta.

##### a) Cuadro de análisis de la secuencia 1

Escenas	Acción	Minutaje
1. Estación. Ext. Día.	La familia Zhang se dirigen a la caseta de la estación cogidos de los brazos y bailando un número musical.	0:10-0:34
2. Caseta de la estación. Int. Día.	El encargado está dormido. Suena un timbre, descuelga el teléfono. Se da cuenta que es el despertador. Abre la taquilla. Los viajeros se abalanzan sobre la taquilla. Todos dicen que	0:34-1:26

	quieren ir a Shanghai.	
3. Feria estación. Ext. Día	Ante la excitación general, el feriante hace una mueca y sonríe. Zhang Yun quiere una golosina. El padre dice que en Shanghai comerán, que está llena de comida. De repente irrumpe una melodía cantada por el feriante. Invita a los transeúntes a contemplar su linterna mágica. Los cuatro miembros de la familia le pagan unas monedas. Cada uno se sienta en una silla y ponen los ojos en los binóculos.	1:26-4:02
4. Shanghai. Ext. Día/Noche.	Diferentes vistas de edificios, parques y calles de Shanghai. La secuencia acaba con el plano de una familia dibujada en un muro y el rostro de cada miembro de la familia Zhang.	4:02-6:36

b) Cuadro de análisis de la secuencia 2

Escenas	Acción	Minutaje
5. Habitación de Lee Menghua. Int. Día.	Lee Menghua de pie, limpiando un zapato con un trapo mientras silba una melodía. Saca un dedo por el agujero de la suela. Vemos que el dedo mayor del pie sale de otro agujero que tiene el calcetín. Se ata el zapato. Saca su reloj y mira la hora. Se pone chaqueta y sombrero. Saca unas monedas y una de ellas cae al suelo.	6:36-7:47
6. Escalera vecindario. Int. Día.	Las dos caseras oyen el sonido de la moneda al caer al suelo. Se apresuran a la puerta de la habitación de Lee Menghua.	7:47-7:55

7. Habitación de Lee Menghua. Int. Día.	Lee Menghua está mascando chicle, se percata de la presencia de las dos caseras. Tapa la moneda con el pie. Las caseras abren la puerta y no encuentran la moneda. Lee Menghua les dice que el periódico para el que trabaja le pagará mañana. Escupe el chicle al suelo y lo tapa con el mismo pie que tenía encima de la moneda. Ésta queda pegada en la suela. Las caseras se van. Lee Menghua se asegura que no están en el rellano, abre la puerta y sale.	7:55-8:56
8. Escalera vecindario. Int. Día.	Lee Menghua sale y se encuentra con una de las caseras. Saluda. Baja las escaleras. Saluda a la segunda casera. Lee Menghua sale del edificio. La casera parece enfadada. Pone el aceite en el wok.	8:56-9:25
9. Calle. Ext. Día.	Lee Menghua camina silbando. Tras sus pasos, unos niños se sorprenden, cuando miran el suelo y ven el agujero marcado en las huellas del licenciado.	9:25-9:35
10. Tienda. Int. Día.	Lee Menghua le quita una chaqueta a una maniquí. Va al mostrador y cuando le dicen el precio, elige una más barata. Le falta una moneda y en este momento se acuerda de la que lleva pegada en la suela. Acaba de pagar la prenda y se va.	9:35-10:24
11. Portal casa Zhang Yun. Ext. Día.	Lee Menghua camina hacia el portal. De allí sale Wang. Wang mira el regalo que lleva Menghua. Se miran con desprecio y Wang se va. Lee Menghua pulsa el timbre. Sale la criada de Zhang Yun. Mira el regalo y entra a avisar a Zhang Yun.	10:24-11:29



12. Rellano. Int. Día.	La criada se dirige a la habitación de Zhang Yun sin hacer ruido.	11:29-11:33
13. Habitación Zhang Yun. Int. Día.	Las dos muchachas miran por la ventana a Lee Menghua que está dibujando la caricatura de Wang en el suelo. Se interesan por el regalo. Salen de la habitación.	11:33-12:00
14. Rellano. Int. Día.	Zhang Yun sale de la habitación. Espía la habitación de sus padres. Éstos se quejan de su falta de dinero.	12:00-12:29
15. Portal casa Zhang Yun. Ext.	La criada abre la puerta de entrada. No encuentra a Lee Menghua, solo la caricatura de Wang en el suelo.	12:29-12:38
16. Hall. Int. Día.	La criada le dice a Zhang Yun que no encuentra a Lee Menghua. En la mesa del hall ven la caja del regalo. Zhang Yun baja y saluda a Lee Menghua. Abren el regalo. El padre sale de su habitación y ve a su hija besando a Lee Menghua. Se acerca y se percata que todo era un efecto óptico. Lee Menghua solo le estaba encendiendo un cigarrillo. Los saluda a ambos y se fija en el reloj del chico. Zhang Yun le propone de ir al cine. Lee Menghua le responde que va a comprar los billetes mientras ella se prepara.	12:38- 14:58
17. Portal casa Zhang Yun. Ext. Día.	Lee Menghua se encuentra con Chen. Lo mira con celos. Chen pregunta por Zhang Yun. Lee Menghua le dice que no se encuentra. Chen le pregunta quién es y Lee Menghua responde que es el hermano de la muchacha. Chen se va. Lee Menghua se percata que se ha dejado su sombrero y lo recoge a través de una ventana	14:58- 15:48

	abierta, rompiendo una estatua que representa un dios de la suerte.	
18. Tienda de empeños. Ext. Noche.	El padre de Zhang Yun entra en su tienda de empeños.	15:48-15:54
19. Tienda de empeños. Int. Noche.	El padre le pide dinero, sin éxito, al contable. Este le dice que el negocio no es únicamente suyo. Al mismo tiempo, Lee Menghua está empeñando su reloj por un valor menor del que esperaba.	15:54-18:29
20. Sala de cine. Int. Noche.	Lee Menghua, Zhang Yun y Wang ven en la pantalla un cortometraje de Mickey Mouse. Éste protagoniza una escena similar a la que ha protagonizado Lee Menghua en el portal y en el vestíbulo de la casa de Zhang Yun.	18:29-19:01
21. Hall cine. Int. Noche.	Lee Menghua espera a Zhang Yun, que está en el baño. Wang está delante de la puerta esperando a su pareja. Zhang Yun sale del lavabo y se encuentra a Wang. Éste la invita a pasear con su coche. Zhang Yun acepta.	19:01:19:58
22. Cine. Ext. Noche.	Zhang Yun y Wang bajan las escaleras. La muchacha le dice a Lee Menghua que le escriba pronto. El licenciado se queda mirando como la pareja se aleja, impotente. Lee Menghua se fija en el coche.	19:58-20:56

### 4.1.3. Análisis de secuencias

Para analizar los aspectos técnicos, tomaremos como muestra representativa las escenas 11, 13, 14, 15 y 16:

Planos más usados	P.M. de Lee Menghua y Wang. P.M. Lee Menghua y criada.	Predomina el P.M. Hay un P.G. Hay un plano subjetivo (P.G.), cuando las muchachas miran a través de la ventana a Lee Menghua dibujando en el suelo. Otro plano subjetivo (P.M.) de los padres de Yun cuando ésta los espía a través del paño de la puerta.	Predomina el P.M. Hay un plano subjetivo (P.D.), de la criada mirando el dibujo que ha hecho Lee Menghua.	Predomina el P.M. Se da un plano subjetivo (P.D.) de las muchachas mirando el paquete que está en la mesa. Otro plano subjetivo (P.M.) del padre viendo a su hija besando a Yun (efecto visual). Hay un plano detalle del reloj que Lee Menghua le muestra al padre de Zhang Yun.	Predomina el P.M. de Lee Menghua y Chen. Plano subjetivo (P.D.) de Chen viendo la caricatura de su jefe dibujada en el suelo.
Movimientos de cámara	La escena empieza	Con una panorámica	No hay.	Panorámica ascendente	Con una panorámica

	<p>con la cámara siguiendo a Lee Menghua (travelling lateral). La escena concluye con otro leve travelling lateral que sigue a la criada desde la puerta a una ventana abierta. Vemos la criada subiendo las escaleras.</p>	<p>seguimos a la criada que va de la escalera a la habitación de Zhang Yun. Con otra panorámica seguimos a Zhang Yun saliendo de su habitación. El plano subjetivo donde aparecen sus padres se da con un travelling frontal.</p>		<p>con la que seguimos a la criada subiendo la escalera. Plano subjetivo donde aparece el paquete. Se efectúa con un leve travelling frontal. Con otra panorámica seguimos al padre de Yun bajando las escaleras. Se da un barrido cuando el padre de Yun se da cuenta del malentendido y dirige su mirada a la criada. Por lo general se efectúan leves movimientos de cámara para seguir los personajes y</p>	<p>seguimos a Lee Menghua que va hacia la ventana abierta. Con un leve movimiento de cámara vemos como agarra su gorro y la figura de cerámica cae.</p>
--	---	---	--	---	---

				corregir la composición.	
Recursos de montaje	Corte entre escena y escena.  Montaje funcional.	Corte entre escena y escena.	Corte entre escena y escena.	Corte entre escena y escena. Se recurre al montaje interno mediante la corrección de la posición de cámara y el movimiento de los intérpretes.	Corte. La escena siguiente empieza con un fundido.
Recursos de sonido	Diálogo diegético. La escena empieza con Lee Menghua caminando y silbando. Una pieza musical acompaña su melodía. Cuando el señor Wang se va, después de despreciar a	Una melodía sigue los pasos de la criada hacia la habitación de Zhang Yun. La criada le cuenta que Lee Menghua lleva un regalo a través de gestos de brazos. Escena casi	Continúa la melodía.	La melodía se corta cuando Zhang Yun espía a sus padres. El diálogo de sus padres será un leitmotiv a lo largo del filme. Cuando descubren el paquete en la mesa, la melodía vuelve a hacer un giro. Cuando el	Dialogo diegético entre Chen y Lee Menghua. La escena termina con el sonido de la estatua que Lee Menghua tira al suelo al recoger su sombrero.

	<p>Lee Menghua con la mirada, silva continuando la melodía que emitía Lee Menghua al principio de la escena. En el momento que Lee Menghua va a tocar el timbre de casa, Wang lo saluda desde su lujoso coche tocando el claxon.</p>	<p>muda donde prevalecen los cambios de la melodía según las reacciones de las muchachas.</p>		<p>padre de Zhang Yun ve a su hija besando a Lee Menghua, emite un gruñido. La pareja se da la vuelta, el movimiento está subrayado por un efecto sonoro. El padre se percata que simplemente se estaban encendiendo un cigarrillo.</p>	
--	--	---	--	---	--

#### 4.1.4. Comentario del análisis

A lo largo de las secuencias se da una preponderancia del P.M. de conjunto a la hora de planificar los diálogos. Siempre aparecen los personajes en el mismo plano. Es interesante ver como a lo largo del filme hay una ausencia del primer plano (P.P.) y de la planificación clásica hollywoodiense del

plano/contraplano en los momentos climáticos. Un elemento que acerca el filme a la concepción *lubitschiana* del diálogo más que al uso que hace Borzage de los momentos más melodramáticos, en los que recurre al plano/contraplano y al primer plano. Los movimientos de cámara denotan una madurez insólita en un debutante a la hora de corregir el plano para efectuar un montaje interno y para acompañar a los personajes en aquellos momentos más dinámicos. Al principio de la escena 16 (12:38-14:58), cuando la cámara sigue a la criada subiendo las escaleras, vemos como el movimiento de la cámara imprime dinamismo a la escena, rompiendo con los planos de conjunto, a menudo estáticos, con los que se planifican los diálogos. Un elemento interesante y novedoso, a lo largo del filme, es el uso de la posición de la cámara para crear efectos ópticos que engañen al espectador. En la escena 10 (9:35-10:24), a través de la posición de cámara y el sonido ambiente de la calle, Yuan Muzhi engaña al espectador haciéndole creer que se encuentra en un semáforo, y que Lee Menghua está poniendo las manos en la espalda de una transeúnte. Un segundo más tarde nos percatamos de que se trata de un maniquí. En la escena 16 (12:38-14:58), el padre de Zhang Yun ve desde la escalera como Lee Menghua está besando a su hija. Cuando emite un gruñido, se percató que el muchacho solo le estaba encendiendo un cigarrillo. Otro punto que destacar es el uso recurrente del plano subjetivo que aquí se usa como recurso cómico. Lo vemos en la escena 16 (12:38-14:58), antes comentada, cuando el padre ve a Zhang Yun besando a Lee Menghua. También se da en las escenas 13 (11:33-12:00), 15 (12:29-12:38) y 17 (14:58-15:48), cuando las muchachas y Cheng miran la caricatura que representa a Wang que Lee Menghua ha dibujado con la arena del suelo, en el portal de la casa de los Zhang.

Como ya se ha avanzado, Yuan Muzhi prefiere recurrir al montaje interno siempre que sea necesario. Más adelante presenciaremos recursos como el encadenado a la hora de plasmar los deseos de los personajes. Cuando Wang acaricia el rostro y las piernas de Zhang Yun en la sala de baile durante la

noche de navidad, se efectúa un encadenado, y vemos como la figura de la muchacha se convierte en la de una muñeca de porcelana.

Donde más riqueza de recursos se aprecia es en el apartado de sonido. Yuan Muzhi concibe *Scenes of City Life* como un musical<sup>92</sup>. El uso de la melodía musical, lejos de subrayar o tener una función meramente decorativa, tiene una finalidad expresiva. En las escenas 12 (11:29-11:33) y 13 (11:33-12:00), la música se subordina a las reacciones de los personajes. La música cambia de tono bruscamente en tres momentos, cuando las dos muchachas buscan a Lee Menghua a través de la ventana, deciden bajar y encuentran el regalo de Lee Menghua en la mesa del comedor. También se da un uso irónico del sonido, como en la escena 11 (10:24-11:29), cuando el señor Wang, al dejar atrás a Lee Menghua, retoma la melodía que éste estaba silbando cuando se acercaba a la casa al principio de la escena. Como en el caso de la posición de cámara, Yuan Muzhi también usa el sonido para provocar malentendidos en el público. En la escena 2 (0:34-1:26), el encargado de la estación, al despertar por el sonido de un timbre, descuelga el teléfono antes de percatarse que se trata del despertador. De igual modo, en la escena 11 (10:24-11:29), Lee Menghua va a tocar el timbre y lo que el público oye es el claxon del coche de Wang, algo que solo descubrimos cuando Lee Menghua gira la cabeza y se da el cambio de plano hacia el automóvil. Cabe señalar, aquí otro elemento que acerca el filme a una forma más bien heterodoxa del musical. La manera como los intérpretes emiten algunos diálogos se hace con una entonación musical, siguiendo un ritmo establecido y monótono que nada tiene que ver con una concepción realista del diálogo. Aquí vemos dos ejemplos extremos de este recurso en la escena 14 (12:00-12:29) y 19 (15:54-18:29). En la primera, Zhang Yun espía a sus padres que están discutiendo. Su diálogo “-El negocio va mal, no tenemos dinero /- Si no hay dinero, no puedo comprar

---

<sup>92</sup> Veremos en los siguientes capítulos que cuando se habla de musical en relación con la obra de Yuan Muzhi, no debemos referirnos tanto al que se estaba practicando en el Hollywood de Busby Berkeley como a los films opereta que se estaban estrenando en Shanghai provenientes de Alemania y Francia.



comida” será recurrente a lo largo del filme, como si fuera el leitmotiv de una melodía. En la segunda escena vemos como el padre de Zhang Yun y su empleado, no usan palabras para comunicarse, sino bramidos emitidos de manera bronca, algo que, igualmente, se va a ir repitiendo a lo largo del metraje en las escenas que se sitúan en la tienda.

## **4.2. Análisis de *Street Angel* (马路天使, 1937)**

### **4.2.1. Sinopsis**

Después de unos créditos compuestos por vistas del bullicio de la ciudad de Shanghai, la cámara se dirige a una calle de un barrio popular donde se está dando una procesión de boda. Xiao Chen (Zhao Dan) participa, tocando la trompeta, en la banda de músicos. Lao Wang está vendiendo periódicos y Xiao Hong (Zhou Xuan) saluda a Xiao Chen desde su balcón. En el salón de té, Xiao Hong canta, obligada por su tío, *Song of the Four Seasons*. Durante el número musical vemos imágenes del pasado de Xiao Hong y su hermana, Xiao Yun. Imágenes de cuando éstas vivían en Manchuria, una vida interrumpida por la invasión japonesa. El señor Gu presencia el número y le pide al tío conocer a su sobrina.

Xiao Chen y Lao Wang entran en la barbería donde trabaja su amigo, Lu. Éste interrumpe su trabajo para salir de la barbería con sus amigos. Ya en la calle, Xiao Chen toca con la trompeta una melodía para reunir al resto de amigos que están por el barrio. Juntos se dirigen, con una marcha militar, hacia el piso de Xiao Chen. Una vez allí, Xiao Chen, ayudado por sus amigos, protagoniza un número de magia ante Xiao Hong, que lo observa con atención desde su balcón, que se encuentra enfrente. Durante el número, Xiao Chen le lanza una manzana, y ésta penetra en la habitación, golpeando el espejo cuando Xiao Yun se está maquillando. Ésta entra, amenazante, en la habitación de Xiao Hong. Xiao Hong disimula y los amigos que están en el balcón de enfrente se esconden.

Xiao Yun, en la calle, está buscando clientes con escaso éxito. Mira la ventana del piso de Xiao Chen y Lao Wang. Sueña despierta con el rostro de Xiao Chen, que se sobrepone a la imagen del balcón.

Xiao Chen ayuda a Xiao Hong a pasar por una viga de madera que ha colocado para comunicar sus dos balcones. Lao Wang sostiene la viga desde su habitación. Una vez dentro del piso, Xiao Hong se pone el sombrero de Xiao Chen y le ayuda a ponerse el uniforme de la banda de música. Junto con Lao Wang salen del piso. En la calle, los tres amigos se encuentran a Xiao Yun. Ésta aparta a Lao Wang y Xiao Hong y para el paso a Xiao Chen con el brazo apoyado en una pared. Xiao Chen la rechaza y se va con Xiao Hong. Lao Wang se acerca a Xiao Yun y le da un cigarrillo.

Por la mañana, Xiao Hong cuelga la jaula de los pajaritos en su balcón. El canto de los pájaros despierta a Xiao Chen. Éste sale al balcón e imita el canto de los pájaros, llamando así a Xiao Hong. Xiao Chen empieza a silbar la melodía de *The Wandering Songstress* y Xiao Hong canta mientras da de comer a los pájaros. Xiao Chen toca su *erhu*.

Los amigos de Xiao Chen se disponen a espiar a Xiao Hong y al tío Wang, que ha concertado una cita con Gu. En el mercado, el señor Gu le compra una prenda de ropa a Xiao Hong y se lo cuentan a su amigo. Xiao Chen vuelve a su casa y no hace caso de la señal del espejo que está haciendo Xiao Hong. Ésta entra en la habitación de su amado para mostrarle la prenda, éste la tira contra la pared y le dice que la odia. Xiao Hong se va llorando.

Xiao Chen y Lao Wang están en el salón de té. Xiao Chen está visiblemente borracho y triste. Exige ver a Xiao Hong cantar como si fueran meros clientes. Xiao Hong, reticente, canta *The Wandering Songstress*, de modo afligido. De repente, Xiao Chen se pone de pie y se va. Lao Wang se disculpa.

Gu está hablando con los tíos de Xiao Hong. Ésta, junto a su hermana, intenta escuchar sin éxito a través de la puerta. Pueden ver como Gu le da dinero a su tía. Gu sale con una flor y empieza a sacarle los pétalos cuando se encuentra a

Xiao Hong. Ésta se percata de que la quieren vender al señor Gu. Xiao Yun le dice a Xiao Hong que debe pedir ayuda a sus amigos.

Después de hacer las paces, la muchacha les cuenta su caso a Xiao Chen y Lao Wang. Los dos amigos deciden denunciar a los tíos de Xiao Hong. Xiao Chen y Lao Wang se presentan en el bufete. Ante los altos honorarios del abogado, se van de la oficina. Al final deciden escapar todos juntos. Xiao Yun ayuda a Xiao Hong a preparar sus cosas y rechaza la invitación de su hermana a unirse a ellos, debido a los recelos que le produce a Xiao Chen, debido a su condición de prostituta.

Una vez han escapado, el tío Wang le cuenta lo sucedido a Gu, que se encuentra en una sauna. Lao Wang invita a Xiao Yun a que se una a ellos y deje la prostitución. Xiao Yun se niega. Cuando se despiden, Xiao Yun sigue a Lao Wang para ver donde viven. Desde la calle, ve la ventana e imagina a Xiao Hong y Xiao Chen besándose. Xiao Yun ve a un policía merodeando por el vecindario. Xiao Yun entra en casa de los amigos para protegerse del policía. Xiao Chen la rechaza. Xiao Hong y Lao Wang quieren que se quede. Cuando entra el policía, preguntan si Xiao Yun vive allí. Xiao Chen, ante la mirada de sus amigos, dice que sí.

Xiao Yun se encuentra en la habitación de arriba del piso ayudando a Xiao Hong a ponerse un vestido. Ésta baja, cuando Lao Wang entra. Éste se dispone a subir las escaleras hacia el altillo donde aún está Xiao Yun, y le dice a Xiao Hong que debe arreglar unas grietas con papel de periódico. Lao Wang entra en la habitación de Xiao Yun, le da una medicina y le dice que ya no debe llevar la vida que llevaba antes. Xiao Chen entra en el piso y Xiao Hong le pide silencio para no molestar a Lao Wang y Xiao Yun. Xiao Chen le guiña el ojo y asiente. Xiao Chen le susurra a Xiao Hong que sabe un nuevo truco. Le pone dos vasos de cristal entre los brazos y la pared, de manera que, si se mueve, los vasos pueden caer. Después de un tiempo manteniendo a Xiao Hong inmóvil contra la pared y de las interrupciones de los caseros, que

entran en dos ocasiones para pedir la mensualidad, Xiao Chen le da un beso a Xiao Hong. Ésta se defiende con sus brazos y los vasos caen al suelo. El ruido interrumpe a Xiao Yun y Lao Wang cuando se estaban besando. Lao Wang ve como Xiao Hong y Xiao Chen se besan. Les tira un objeto y estos disimulan. Xiao Chen le pregunta a Lao Wang porque está en casa tan temprano. Éste se sonroja.

Lu les comenta a sus amigos que la barbería para la que trabaja está en quiebra y el dueño la quiere cerrar. Los amigos deciden ayudarlo. En la ventana de la barbería, Xiao Chen toca la trompeta mientras que Lu y los otros barberos animan a los viandantes a entrar. No tienen éxito y cuando se van, el tío de Xiao Hong, que los ha reconocido, los sigue hasta su piso.

El señor Gu, su ayudante y el tío, se dirigen al piso de los muchachos. Xiao Yun los ve a través del balcón. Le dice a Xiao Hong que se esconda en la habitación de arriba de la escalera. Los tres hombres entran en el piso y se encuentran con Xiao Yun. El tío forcejea con ella y le pregunta donde está Xiao Hong. Xiao Yun coge un cuchillo y lo lanza al tío, clavándose en la pared. Éste se lo tira, clavándolo en el pecho de la muchacha. El tío sube al altillo, buscando a Xiao Hong. Xiao Hong se ha largado por una escalerilla que ha puesto en la ventana. El señor Gu ve a Xiao Yun en el suelo, malherida, y huye. El ayudante de Gu y el tío se van. Los amigos rodean a Xiao Yun que está en la cama, moribunda, mientras Lao Wang está buscando a un médico. Xiao Yun muere y Lao Wang vuelve. No tienen dinero para que un médico visite Xiao Yun. La cámara se eleva hacia un rascacielos del centro de Shanghai.

#### 4.2.2. Escaleta de secuencias

Se analizará, como se ha hecho con la ópera prima de Yuan Muzhi, las dos secuencias que conforma el primer acto del filme. En éstas se presentan los personajes y se define el tono lúdico del filme antes de llegar al desarrollo del detonante. Este tramo será el más comentado a lo largo del trabajo.

a) Cuadro de análisis de la secuencia 1

Escena	Acción	Minutaje
Créditos	Diferentes planos de la ciudad de Shanghai.	0:00-2:41
1. Rascacielos. Ext. Día.	Se da un paneo descendiente desde la parte superior hasta la inferior de un gran rascacielos de la ciudad.	2:41-3:01
2. Calle. Ext. Día.	Procesión de boda. Varios transeúntes ven como pasa la comitiva. Entre estos se encuentra Xiao Chen, que intenta tocar la trompeta sin éxito ya que la tiene llena de agua. Lao Wang, que está vendiendo periódicos, se acerca a él y le da un pisotón sin querer. Xiao Chen va a recoger su zapato y se desmarca de la comitiva. El palanquín pasa por delante. Xiao Chen retira la cortina y ve a la novia, bizca. Él bizquea hasta que Lao Wang lo sacude. Xiao Hong sale a la ventana y saluda a sus amigos. Xiao Chen le intenta decir algo, pero con todo el ruido de la comitiva, Xiao Hong no logra entenderlo. Xiao Chen sale corriendo para no perder a su orquesta.	3:01-6:55
3. Salón de té. Int. Día.	Xiao Hong entra en el salón de té. Su tío la está llamando y le ordena que cante. En el momento que se dispone a cantar, Gu y su secretario entran en el salón. Se sientan. Xiao Hong canta, sin fijarse demasiado en el público y jugando con sus trenzas. A medida que Xiao Hong canta, se produce un flashback de su pasado.	6:55-7:46
3.1. Habitación de Xiao Hong en	Xiao Hong está tejiendo en su habitación. Oye unas bombas de los japoneses, que están	7:46-8:03

Manchuria. Int. Día.	invadiendo su ciudad/pueblo.	
3.2. Campo de batalla. Ext. Día.	Vemos imágenes de soldados chinos en el campo de batalla.	8:03-8:08
3. Salón de té. Int. Día.	Gu y su secretario comentan algo sobre Xiao Hong. Ésta continúa cantando, mientras juega con su trenza.	8:08-8:21
3.3. Campo. Ext. Día.	Imágenes del campo y un lago.	8:21-8:37
3. Salón de té. Int. Día.	Xiao Hong continúa cantando. Gu asiente a su secretario, admitiendo su admiración por la muchacha. Xiao Hong continúa cantando.	8:37-8:53
3.4. Campo. Ext. Día.	Vemos el reflejo en el lago de un balancín. Xiao Hong está sentada en él. Se levanta.	8:53-9:18
3.5. Habitación de Xiao Hong en Manchuria. Int. Noche.	Xiao Hong está mirando la luna a través de su ventana.	9:10-9:18
3. Salón de té. Int. Día.	Gu se toca la barbilla mientras contempla la muchacha.	9:18-9:27
3.6. Campo. Ext. Día.	Vistas de un paisaje nevado. Xiao Hong camina con una bolsa.	9:27-9:36
3.7. Muralla China. Pintura.	Plano de una pintura que representa la muralla china.	9:36-9:43
3. Salón de té. Int. Día.	Xiao Hong termina de cantar. El secretario le pide al tío si pueden conocer a Xiao Hong. El tío accede. Xiao Hong se acerca a la mesa.	9:43-10:46

b) Cuadro de análisis de la secuencia 2

4. Barbería. Int. Día.	Lu le está cortando el pelo a un cliente. Xiao Chen y Lao Wang entran en el local. Invitan a Lu a salir de la barbería y divertirse. Salen de la barbería.	10:46- 11:27
5. Barbería. Ext. Día.	Salen de la barbería. Xiao Chen toca la trompeta. Se trata de una contraseña. Se acercan dos amigos más, un joven vendedor ambulante y un enano tartamudo que estaba durmiendo la siesta. Se unen y, con paso militar, se dirigen al piso de Xiao Chen y Lao Wang. Entran dentro del edificio. Xiao Hong escucha el toque de trompeta y sale al balcón a saludar, pero ya no los ve.	11:27- 12:23
6. Escalera. Int. Día.	Xiao Chen sube la escalera tocando la trompeta. Una vecina se encuentra allí con su hijo pequeño. Mientras los amigos van subiendo, Xiao Chen se queda delante de ella. Ésta le regaña, diciéndole que va a asustar al niño. Le pregunta a su hijo, con sorna, si le gusta la ropa de soldado extranjero de Xiao Chen. Éste bromea ensayando un paso marcial. Xiao Chen se acerca para besar al bebe y la mujer le dice que no se acerque, que le huele el aliento. El bebé llora. Xiao Chen estornuda y sube a su piso.	12:23- 13:20
7. Piso de Xiao	El amigo tartamudo y el niño leen el diario y le	13:20-

Chen. Int. Día.	piden a Wang que cuelgue una foto que hay en el periódico. Lao Wang dice que antes hay que escribir algo encima. Xiao Chen se dispone a escribir “A prosperidad compartida, dificultad nacida” pero no se acuerda del carácter de “dificultad”. Wang lo busca entre los recortes de la pared. Lo encuentra en un artículo donde pone “Nuestro país se enfrenta a dificultades, y todos debemos hacernos responsables de ello”. De repente ven un brillo que se mueve entre la pared. Xiao Chen se levanta y les dice a sus amigos que “es la hora de la función”.	16:11
8. Balcones de Xiao Hong y Xiao Chen. Ext. Día.	En el balcón. Xiao Chen, vestido con un estilo circense, hace un juego de manos con manzanas delante de una sorprendida Xiao Hong, cuya ventana se encuentra justamente enfrente. Xiao Chen le lanza una manzana que ha hecho aparecer de su manga. Xiao Hong la alcanza y se la empieza a comer. Xiao Chen le lanza una segunda y ésta penetra en la habitación, golpeando el espejo, cuando Xiao Yun se está maquillando. Ésta entra, amenazante, Xiao Hong disimula y los amigos que están en el balcón de enfrente se esconden. El tío le pide a Xiao Hong que baje y le dice que debe limpiar la jaula de los pajaritos.	16:11-18:18

### 4.2.3. Análisis de secuencias

Analizaremos las escenas que van de la 4 a la 8 ya que ejemplarizan perfectamente la paleta de recursos que Yuan Muzhi desplegará a lo largo del metraje.



Planos más usados	La escena se resuelve en 3 P.M.	Predomina el P.M. durante la primera mitad de la escena. En la segunda se da un P.G. picado, que sigue a los personajes hasta la casa de Xiao Chen y Lao Wang. Con este plano se describe la calle en la cual tendrá lugar la historia.	El dialogo entre Xiao Chen y la vecina se resuelve con un P.M. contrapicado y otro P.M levemente picado que lo concluye.	Destaca el plano de conjunto donde aparecen los cuatro amigos cuando Xiao Chen escribe sobre la foto. El resto de la escena se resuelve con P.M.	La “función” que interpreta Xiao Chen ante Xiao Hong está resuelta a través de una serie de planos y contraplano (P.M.) subjetivos frontales. Tanto Xiao Hong como Xiao Chen miran frontalmente la cámara.
Movimientos de cámara	Al final de la escena seguimos a Lu que se dirige a la puerta a través de un leve paneo.	Con un paneo seguimos la comitiva que se dirige a casa de Xiao Chen y Lao Wang. Con	Al final de la escena se da un movimiento de cámara que sigue a Xiao Chen y que va del rellano de		Cuando Xiao Yun entra en la habitación donde está el balcón, se da un plano subjetivo que parte de

		<p>otro paneo ascendente vemos el rotulo del nombre de la calle: “La calle de la Paz”. Con un último paneo, vemos a Xiao Hong salir al balcón cuando oye la marcha que toca Xiao Chen.</p>	<p>la escalera al piso, entrando por la puerta. No se da un corte de montaje entre el rellano y el interior del piso. Se resuelve con un movimiento de cámara, (travelling lateral) que sigue a Xiao Chen.</p>		<p>la hermana mayor y que va de Xiao Hong hasta la ventana de enfrente donde está Xiao Chen. Éste se esconde y vemos, con otro paneo, a sus amigos debajo de la ventana hasta llegar a Lao Wang. Éste está mirando a Xiao Yun, escondido detrás de cortina. Con otro leve paneo, vamos de Lao Wang a la ventana de las hermanas.</p>
Recursos de montaje	La escena se abre con un	Cortes entre escena y	Predomina el montaje	Cortes entre	Montaje interno al

	<p>encadenado que la limita con la escena anterior.</p> <p>Yuan Muzhi recurrirá al encadenado para delimitar secuencias e introducir flashbacks o ensoñaciones de Xiao Yun.</p>	escena.	<p>interno.</p> <p>Entre esta escena y la siguiente no se da un corte.</p>	escena y escena.	<p>final de la escena.</p> <p>Cuando Lao Wang llama a Xiao Hong, la cámara sigue a la muchacha hasta la habitación donde está su tío.</p> <p>Entonces empieza una situación diferente sin que se dé ningún corte.</p>
Recursos de sonido	Diálogo diegético	Escuchamos el sonido de la trompeta durante toda la escena de modo diegético y no diegético.	Diálogo diegético.	La escena termina con el mismo número de trompeta que hemos escuchado en la escena anterior.	Escena muda, debido al número de magia y pantomima que protagoniza Xiao Chen. El silencio se interrumpe cuando la

					segunda manzana impacta en el espejo donde se encuentra Xiao Yun. Xiao Chen golpea la cabeza de los tres amigos para que bajen sus cabezas y se emite un sonido cómico.
--	--	--	--	--	---

#### 4.2.4. Comentario del análisis

En estas escenas, Yuan Muzhi recurre de nuevo al P.M. y a los planos de conjunto que ya hemos señalado en su primer filme. Aquí, al contar con actores profesionales como Xiao Chen y a intérpretes tan expresivos como Zhou Xuan, los diálogos adquieren un dinamismo que no encontrábamos en su debut. Los diálogos planificados en P.M. de conjunto son más dinámicos y vivaces que en aquella, ya que los intérpretes llevan gran parte del peso de las escenas. Se da, igualmente, un uso recurrente del movimiento de cámara a la hora de crear un montaje interno. Aquí, pero, el travelling o la panorámica adquiere un valor más expresivo que en aquella, como podemos ver al final de la escena 8 (16:11-18:18), cuando Xiao Yun entra en la habitación donde se encuentra Xiao Hong y vemos, con un paneo, como dirige la mirada hacia la

ventana de enfrente. En el plano siguiente vemos otro paneo que va de Xiao Chen a Lao Wang, escondidos detrás de la ventana, pasando por los dos amigos que se encuentran en el suelo. La mirada de Xiao Yun marca la dirección de la cámara hasta que la marque Lao Wang, detrás de la ventana. De este modo nos percatamos de los sentimientos de Lao Wang hacia Xiao Yun. Como en su opera prima, Yuan Muzhi también recurre aquí al plano subjetivo. En la misma escena 8 (16:11-18:18), cuando presenciamos la “función” que Xiao Chen protagoniza ante la sorprendida Xiao Hong, vemos como los intérpretes miran directamente a cámara, lo que potencia la identificación entre el público y los personajes. Lo que ve Xiao Hong es, exactamente, lo que ve el público. Las reacciones de la muchacha que ve Xiao Chen son, igualmente, las que percibe el espectador.

A lo largo del metraje vemos como Yuan Muzhi separa las secuencias a través de cortes encadenados. Aquí se puede ver al principio de la primera escena analizada y al final de la última. También recurre a encadenados cuando muestra flashbacks o anhelos. En la escena 3 (6:55-7:46), durante el número musical de Xiao Hong, sus recuerdos se encadenan en pequeños insertos y escenas cortas a través de las cuales conocemos su vida pasada. Un pasado recordado con nostalgia y que denota la misma letra de la canción. En escenas posteriores veremos cómo Xiao Yun, enamorada de Xiao Chen, lo imagina en la ventana de su casa mediante otro inserto encadenado.

El uso del sonido es más discreto que en *Scenes of City Life*. Aquí no estamos tanto ante un uso expresionista e incluso paródico, como ante una concepción más naturalista del sonido. El sonido deja de ser un elemento que propicie gags y malentendidos. Ello no quiere decir que el cineasta recule en su afán experimental, sino que madura a la hora de economizar los recursos de los que dispone. Un ejemplo es el diseño sonoro de la escena 8 (16:11-18:18). La escena está rodada sin sonido ambiente. No encontramos aquí ningún recurso sonoro. Parece como si el cineasta se quisiera referir al cine mudo. En este caso, la ausencia de sonido, el silencio, potencia la atención del espectador,

refuerza las expectativas y el suspense ante el truco de magia. Este momento es interrumpido por el sonido de la manzana que penetra en la habitación de la hermana mayor. Un sonido desagradable que nos conduce al sórdido mundo de Xiao Yun. También encontramos diferencias con *Scenes of City Life* en el uso de la música. En *Street Angel* vemos tres números musicales claros, protagonizados por Zhou Xuan. La música que aparece en los momentos “musicales” de *Scenes of City Life* aparece siempre de modo acusmático, no diegético. Los personajes entonan los diálogos de manera musical (sin terminar nunca de cantar una melodía) con un acompañamiento musical no diegético. Los tres números musicales de Zhou Xuan son diegéticos en el sentido que se están dando delante de la mirada del espectador, aunque la banda sonora no diegética de una orquesta acompañe al *erhu* que toca su tío en esta escena y tocará Xiao Chen en otra posterior. Aquí, la música tampoco define a los personajes a través de cambios de tono y de melodía. Se muestra más neutra, aunque Yuan Muzhi juegue con el silencio a la hora de potenciar la fuerza de las situaciones que plantea.

## **5. SCENES OF CITY LIFE (都市風光, 1935) Y STREET ANGEL (马路天使, 1937), COMEDIAS MODERNISTAS DE SHANGHAI**

Si bien es cierto que la obra de Yuan Muzhi comparte elementos con otros filmes chinos del momento, podemos marcar una excepcionalidad pocas veces tenida en cuenta hasta ahora. Ver *Scenes of City Life* y *Street Angel* significa situarse delante de un estilo que se va *desarrollando*, la búsqueda de una voz que se parece poco al resto de la producción del periodo. Por su carácter experimental y la búsqueda patente de un sincretismo muy alejado de la estructura hollywoodiense del cine del periodo, *Scenes of City Life* debe verse como un caso aislado dentro de la producción de izquierdas, teniendo más que ver con la literatura de los modernistas y otro tipo de cine que analizaremos en el siguiente capítulo. Por otro lado, *Street Angel*, contrariamente a las historiografías y al consenso popular de la cinefilia china, que la sitúan como paradigma del cine de izquierdas, se trata de un caso extraordinario de la tendencia junto a otras dos cintas como *The Big Road* (大路, 1934) de Sun Yu y *Crossroads* (十字街頭, 1937), de Shen Xiling. Films, donde prevalece durante buena parte del metraje, un aspecto lúdico y un tono cómico, una narrativa que se ramifica hacia vericuetos llenos de gags y situaciones que contrastarán con el clímax melodramático que compartirán las tres. *Street Angel* no es tanto un melodrama al uso como una comedia con melodrama.

Para justificar la última afirmación, solo hace falta comparar la obra de Yuan Muzhi con films que sí pueden representar un sentir melodramático de izquierdas como *Little Toys* (小玩意, 1933), de Sun Yu; *Spring Silkworms* (1933), de Cheng Bugao; *Song of the Fishermen* (漁光曲, 1934), de Cai Chusheng; *The Goddess* (神女, 1934), de Wu Yonggang; *Plunder of Peach and Plum* (桃李劫, 1934), de Ying Yunwei; *Children of Troubled Times* (风云儿女), de Xu Xingzhi; *The Boatman's Daughter* (船家女, 1935) de Shen

Xiling o *New Women* (新女性, 1935), de Cai Chusheng. La praxis de Yuan Muzhi también contrasta con aquellos melodramas sin más, o tildados de derechas y/o reformistas como *Two Stars in the Milkyway* (銀漢雙星, 1931), de Shi Dongshan; *The Peach Girl* (桃花泣血記 1931), y *Maternal Radiancance* (母性之光, 1933), ambas de Bu Wancang; *Daybreak* (天明, 1933), de Sun Yu; *Filial Piety* (天倫, 1935), de Fei Mu, o *National Customs* (国风 1935), de Zhu Shilin y Luo Mingyou. Tampoco guarda relación con otras obras insólitas del periodo como *The Desert Island* (浪淘沙, 1936), de Wu Yonggang o *Song at Midnight* (夜半歌声, 1937), de Maxu Weibang.

La diferencia no la encontraremos en la ideología explícita y nada disimulada de las dos cintas. Se trata sin duda de cine de izquierdas y mantienen un posicionamiento parecido al de los filmes de Cai Chusheng, siendo incluso más vehementes y radicales. Sus diferencias principales con los melodramas de derechas, apolíticos o reformistas o los dos filmes raros antes mencionados, tampoco se encuentra necesariamente en su diferente posicionamiento ideológico. Se trata de una diferencia principalmente tonal. Mientras que todos aquellos son melodramas clásicos, con más o menos afinidad con el clasicismo cinematográfico definido por David Bordwell<sup>93</sup>, las dos películas de Yuan Muzhi son comedias. Por otro lado, si *Street Angel* tiene muchos puntos temáticos y genéricos en común con otras dos comedias con melodrama como *The Big Road* (大路, 1934), de Sun Yu y *Crossroads* (十字街头, 1937), de Shen Xiling, también se dan diferencias notables. El filme de Yuan Muzhi es una comedia puramente shanghainesa, ambientada en los barrios bajos de Shanghai y repleta de referencias urbanas a diferencia de *The Big Road*, que narra una historia igualmente coral repleta de “jovialidad” pero ambientada en la china rural, en una especie de arcadia aislada de los conflictos sociales que retrata Yuan Muzhi. Por otro lado, si la conclusión

---

<sup>93</sup> Véase Bordwell, David. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Columbia University Press. 1985.



melodramática de *Street Angel* pasa por la crítica social, la del filme de Sun Yu pasa por la exhortación patriótica y por una exaltación nacionalista ausente en aquella. Si *Crossroads* propone una comedia de enredo de estructura clásica, los elementos sincréticos y la estructura de collage es más evidente en *Street Angel*, mostrando unos elementos modernistas más marcados y una influencia vanguardista más evidente presente en una trama donde el gag tiene un gran protagonismo y las referencias culturales se muestran más desnudas. Es por ello por lo que acuñaremos el concepto *comedia modernista de Shanghai* para describir los elementos que diferencian la obra de Yuan Muzhi del resto de producción china. Una herramienta metodológica que nos puede ayudar a describir de manera clara la excepcionalidad de su obra.

A lo largo de los siguientes tres capítulos relacionaremos las características principales que hacen, de la obra de Yuan Muzhi, comedias modernistas de Shanghai. Para ello, en este apartado, nos limitaremos a señalar las principales:

#### a) Protagonismo de Shanghai

Shanghai no es un mero escenario donde se desarrolla la acción. Tanto *Scenes of City Life* como *Street Angel* se inician con montajes que remiten a la sinfonía urbana practicada en tantas metrópolis del mundo moderno a principios del s. XX. Shanghai es un microcosmos indiscernible de la obra de Yuan Muzhi. Es el objeto de sus críticas y a la vez un foco de fascinación. Ya sea por el arranque referencial de los dos filmes, ya sea porque en pocas cintas del periodo se ha plasmado de manera tan personal sus ambientes populares, la gran ciudad es un personaje más de la obra del autor. Que el arranque parecido de los dos films tenga la misma Shanghai de protagonista no es un mero recurso estilístico sino una manera de indicar que estos van a tratar de temas puramente shanghaineses, algo que no es tan evidente en los films de Sun Yu u otros cineastas, que toman Shanghai como telón de fondo, pero que podrían denotar cualquier gran ciudad china del momento.

## b) Perspectivismo

Los dos filmes de Yuan Muzhi proponen historias corales. Las tramas no giran alrededor de un héroe, sino de un grupo de personajes más o menos antagónicos. En el caso de *Scenes of City Life* estamos ante un pequeño fresco social, una sociedad en miniatura donde tenemos todos los estereotipos de aquel Shanghai: el licenciado desempleado, la *chica moderna* 摩登小姐 y el capitalista.

Los melodramas románticos comunes en la producción de la Lianhua y la Mingxing suelen estar protagonizados por un solo protagonista. La trama gira en torno a un personaje, ocupando pocos minutos del metraje en describir las circunstancias de los personajes secundarios.

En *The Goddess* (神女, 1934), de Wu Yonggang o *New Women* (新女性, 1935), de Cai Chusheng, por poner dos ejemplos, son films donde la presencia de Ruan Lingyu es omnipresente. En *The Goddess* (神女, 1934), de Wu Yonggang, no asistimos a escenas en las que se describen el día a día del hijo de la prostituta, ni al personaje negativo, el proxeneta que presiona a la protagonista. En un film donde aparecen más secundarios, como *New Women* (新女性, 1935), de Cai Chusheng, toda la trama concierne a Wu Ming, y no existen subtramas o situaciones fuera de su alcance. La comedia modernista shanghainesa de Yuan Muzhi, y excepciones como *Crossroads* o *The Big Road*, están protagonizadas por varios personajes, y no queda clara una jerarquía.

En *Scenes of City Life* no tenemos a un protagonista claro y *Street Angel* ofrece grandes momentos a sus secundarios, como se puede ver en esta historia de amor de Xiao Yun y Lao Wang paralela a la que se desarrolla entre

los dos personajes principales, Xiao Hong y Xiao Chen. Unos secundarios que a menudo son los que resuelven o intentan resolver el conflicto que se les presenta a los protagonistas. También cabe señalar la importancia que tiene el personaje del señor Wang en el debut de Yuan Muzhi, ya que se trata de un empresario, figura siempre negativa dentro de la cosmología del melodrama urbano y que aquí termina siendo una víctima más del sistema capitalista. Por el contrario, tanto Chen, secretario de Wang, como la criada de los Zhang, se muestran en todo momento igual de mezquinos que sus superiores. La criada de Zhang Yun tiene una gran antipatía por Lee Menghua, aunque pertenezcan ambos a la clase más desfavorecida. Solo le interesan las visitas del pretendiente cuando éste tiene algún regalo que ofrecer. Por otro lado, las intenciones de Chen con Zhang Yun tampoco quedan muy claras. Aprovecha su condición de secretario para flirtear con ella. Cuando ésta se ha casado ya con el señor Wang, Chen intriga, asegurándole a la recién casada que su marido se ve con otras mujeres. Al final del filme, tanto secretario como criada se unirán y tomarán ventaja, escapando con el coche de Wang hacia Hangzhou.

El análisis de los personajes de *Scenes of City Life* parece decirnos que en Shanghai no existe ningún tipo de solidaridad de clase. La gente humilde solo aspira a sustituir a la gente con recursos. La fijación de la criada con los regalos que recibe Zhang Yun, sobre todo el sombrero, son, claramente, una proyección de su deseo. En estas escenas se ve claramente que Yun es su alter ego. Al final le hace prometer a Chen que le regalará un sombrero. El sombrero que nadie le ha regalado a Zhang Yun. Ésta será su victoria. Sin duda se trata de un planteamiento desalentador para los intelectuales de izquierdas. Unas conclusiones que colisionan con los héroes románticos del melodrama del momento. Esta polifonía y la perfecta caracterización de todos los personajes, sin excepción, ofrecen un fresco difícil de encontrar en el melodrama romántico.

### c) Importancia del sonido

A diferencia de tantos cineastas clave de la segunda generación, Yuan Muzhi desarrolla su comedia shanghainesa cuando se generaliza el sonido. En este sentido, cabe señalar la importancia que tiene *Scenes of City Life* en este contexto. Como sucede en tantos puntos del planeta, con la llegada del sonido, los primeros filmes chinos en aventurarse al nuevo lenguaje acusan un exceso de teatralidad. En muchas de las primeras cintas, como podemos ver en el ejemplo paradigmático de *Twin Sisters* (姊妹花, 1934), de Zheng Zhengqiu, no encontramos la misma expresividad y desenvolvimiento narrativo de los filmes silentes de Sun Yu o Wu Yonggang. *Scenes of City Life* es la primera película china en dar una nueva dimensión al sonido y en experimentar con todos sus recursos. Prueba de su autoconciencia se encuentra en la parodia que hace Muzhi del recurso del diálogo en la escena 19 (min.15:54-18:29), cuando el padre de Zhang Yun entra en la tienda de empeños y se comunica con sus empleados a base de gruñidos. Un diálogo no denotativo, pero que expresa la relación laboral establecida y el ambiente hosco del lugar. Más adelante, Zhang Yun y su padre ven a dos vendedores de ropa que están de cara la calle usando el mismo lenguaje no denotativo para presentar las prendas. En *Street Angel* se encuentran escenas cómicas en las que Wang busca palabras en los periódicos pegados en el piso, debido a que se equivocan de tono, denotando así la condición de iletrados de Wang, Xiao Chen y sus amigos. (Escena 17, 13:20-16:11).

### d) Sincretismo cultural

Los filmes de Yuan Muzhi se pueden ver como un gran *collage* construido a partir de referencias voluntarias o involuntarias a la cultura cinematográfica y popular del Shanghai del momento e iconos universales como la figura de Charlot o Mickey Mouse. La característica intrínseca principal de las dos piezas es el gusto mostrado por la fragmentación, característica que une la praxis de Yuan Muzhi con la literatura de los neosensacionistas de Shanghai.

Se trata de un cine urbano y profundamente moderno que plasma las contradicciones tanto estéticas como ideológicas de una gran metrópolis capitalista y semicolonial como Shanghai. En *Scenes of City Life* vemos salas de cine de la calle Nanjing, tiendas de ropa donde los *xiao shimin* más adinerados podían comprar los últimos modelos, salas de fiesta donde se escucha jazz y se celebra la noche de navidad. En *Street Angel* encontramos la contraposición entre bandas de música occidental, donde trabaja Xiao Chen y otras de música tradicional (escena 2: 3:01-6:55), trucos de prestidigitación en un ambiente en el que la magia estaba de moda, (escena 8: 16:11-18:18), momentos de *slapstick* (escena 2: 3:01-6:55), y números musicales interpretados por una de las estrellas emergentes de la *Música amarilla*, Zhou Xuan (escena 3: 6:55-10:46). Estamos ante un caleidoscopio más referencial que los melodramas del momento, una manera de ver el cine y la sociedad desde el mismo cine. Yuan Muzhi es el cineasta más consciente del medio cinematográfico y sus posibilidades de la segunda generación, y de ahí su incesante sed de experimentación. Esta consciencia cinematográfica y cultural hace que encontremos muchos lugares comunes con filmes franceses, alemanes y soviéticos del momento, que podían estrenarse o no en Shanghai, que podían influir directamente o no en Yuan Muzhi, pero con los que mantiene un diálogo estético y temático evidente. Dependiendo de la perspectiva que se tome, *Scenes of City Life* y *Street Angel* pueden tener más en común con las operetas populares de René Clair y las comedias de Ernst Lubitsch o Abram Room que con la media de la producción shanghainesa.

#### e) Uso del distanciamiento cómico

En esencia, los temas Yuan de Muzhi son los mismos que encontramos en los melodramas de Cai Chusheng o Wu Yonggang. Como veremos, aquí también se toma el cliché temático de la precariedad de los jóvenes que malviven en los barrios más humildes. Pero existe un factor que diferencia la *comedia modernista de Shanghai* del melodrama comúnmente practicado y es la ironía y la nula autocomplacencia con la que trata esta precariedad. De todos los

minutos que comprende su obra, solo se permite un clímax melodramático al final de *Street Angel*. Ya hemos visto que en *Scenes of City Life* no encontramos relaciones desinteresadas. Lee Menghua, el personaje más puro y que responde al estereotipo de licenciado pobre, tan grato a la literatura de la Nueva Cultura, es descrito con un innegable tono paródico. El resto de los personajes se mueven por fines interesados y el dinero es el elemento omnipresente sin que aparezcan, apenas, subtramas que lo oculten con coartadas románticas. Yun se pasa todo el metraje intentando conseguir dinero para comprar un vestido y sus padres no paran de lamentarse de su precaria situación. La palabra *dinero* 钱 aparece constantemente en los diálogos, y las desgracias de Lee Menghua, vienen dadas, principalmente, porque no puede hacer frente a su principal competidor, el señor Wang, que tiene un coche propio y se puede permitir sufragar todos los caprichos de su amada. El problema principal del personaje más digno de compasión de la comedia, Lee Menghua, entiende que su fracaso se debe a su falta de dinero. Su impotencia es vista por Yuan Muzhi a través de una serie de situaciones cómicas y gags que no provocan tanto una identificación con el personaje como una ridiculización, clave a la hora de crear un distanciamiento paródico.

*Street Angel* no comparte este distanciamiento de los personajes de *Scenes of City Life*, pero tampoco el tenebrismo propio de los melodramas de Cai Chusheng o Wu Yonggang a la hora de tratar el tema de la precariedad. Hasta el final del metraje, los personajes del filme buscan soluciones hacia sus problemas económicos, que a menudo concluyen con una situación cómica o un gag. No se trata de meras víctimas del sistema como lo son los protagonistas de *The Goddess* (神女, 1934), *Song of the Fishermen* (渔光曲, 1934) o *Plunder of Peach and Plum* (桃李劫, 1934), personajes arrastrados irremisiblemente hacia su propia tragedia sufriendo, uno detrás de otro, un cúmulo de infortunios. Los héroes de Yuan Muzhi provocan situaciones risibles, cuando su voluntad es la de solucionar problemas. Una propuesta que identifica a Yuan Muzhi con los grandes maestros del *slapstick*.

## f) Experimentación formal

Yuan Muzhi no usa formulas manidas ni constantes formales que sí encontramos en el melodrama urbano del momento. La experimentación insistente con el sonido y el uso de la música en *Scenes of City Life* y la narrativa fragmentada, llena de momentos lúdicos que vemos en *Street Angel* no se corresponden con lo que vemos en otras cintas del periodo. Yuan Muzhi es un cineasta modernista, justamente, debido a este gusto por el riesgo, por este “jugar” con el medio cinematográfico y la búsqueda de nuevos recursos. Aquellas escenas que para otro cineasta serían rutinarias, subordinadas a la trama, en la obra de Muzhi adquieren volumen gracias a la inclusión de algún gag (*Scenes of City Life*. Escena 7, 7:55-8:56) o a la explotación de momentos lúdicos (*Street Angel*. Escena 8, 16:11-18:18). Para Yuan Muzhi no existen una subversión narrativa de las escenas sino una búsqueda de todos los recursos que tiene a mano para potenciar al máximo la expresividad de cada escena.

### **5.1. Yuan Muzhi, cineasta modernista**

En este capítulo se señalarán aquellos elementos que hacen del cine de Yuan Muzhi, una obra esencialmente modernista. Si retomamos la definición de modernismo en su acepción shanghainesa, facilitada en el capítulo sobre la propuesta teórica (1.3.), veíamos que los neosensacionistas shanghaineses basaban su estética en dos presupuestos. El primero es el de aceptar todo lo nuevo. Veíamos como Liu Na'ou se interesa indistintamente por la teoría estética soviética, el futurismo, el sensacionismo japonés, el jazz o el cine. El segundo presupuesto es el de experimentar con todos los recursos del lenguaje para reflejar la cultura urbana tal como es. En este sentido podemos decir que Yuan Muzhi es un cineasta modernista por las razones siguientes:

-El cineasta se acerca al cine, en un momento en el que ya ha entrado el sonido. Lejos de usar el sonido de manera ambiental y diegética, busca un nuevo lenguaje sonoro. En su debut encontramos una voluntad clara por

experimentar con el sonido. También veremos cómo se busca una nueva manera de usar la música popular, muy diferente a la que se practicaba en el contexto chino y hollywoodiense.

-En las secuencias iniciales de los dos filmes de Yuan Muzhi se da, igualmente, una voluntad para encontrar un lenguaje nuevo con el que plasmar el frenesí urbano. Una técnica que dialoga directamente con la teoría y praxis de los vanguardistas soviéticos, vía Liu Na'ou.

-El cine de Yuan Muzhi es deudor de la cultura urbana de Shanghai. Si en ambos filmes vemos el uso del jazz autóctono, también encontraremos referencias diegéticas al cine de Hollywood y escenas que se localizan en espacios tan urbanos y, por tanto, shanghaineses, como las salas de cine, salones de baile o tiendas de ropa.

Este capítulo se dividirá en dos apartados. El primero se centrará en el novedoso uso del sonido. El segundo hará lo propio con las escenas que abren los dos filmes.

### 5.1.1. El cine-opérette y la experimentación con el sonido

Es corriente ver, en los pocos libros de la academia francesa y anglosajona donde se cita *Scenes of City Life*, una identificación del debut de Yuan Muzhi con el género del musical. Se ha repetido en todas las ocasiones que podemos estar delante de una parodia del musical hollywoodiense, una afirmación polémica que nace de asumir una influencia unidireccional en el cine shanghainés del momento. Lo que sí podemos exponer es que *Scenes of City Life* guarda muchos puntos de contacto con el *cine-opérette*<sup>94</sup>, subgénero que

---

<sup>94</sup> Para más información sobre el cine musical francés y la experimentación con el sonido, véase Lewis, Hannah. *French Musical Culture and the Coming of Sound Cinema*. Oxford University Press. 2018. Para el *cine-opérette* en la industria austriaca, véase los capítulos iniciales de Von Dassanowsky, Robert. *Austrian Cinema: A History*. McFarland. 2007. Para leer más sobre *cine-opérette* en Alemania, Kreimeier, Klaus. *The UFA Story, A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*. University of California Press. 1999 y Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After*:



en aquel momento estaba en boga en el cine alemán y francés. Esta forma del musical no era desconocida en el mundo chino. Zheng Boqi describe el *cine-opérette* como una forma ya existente que toma ventaja de la nueva tecnología del sonoro y que es adecuada a la hora de crear un nuevo cine popular. (Bao, 2015: 225).

Zheng Boqi cita algunos ejemplos del subgénero, muy populares en su día. *Sous les toits de Paris* (1930) y *Le Millon* (1931), ambas de René Clair, se estrenan, con gran éxito, en Shanghai en 1931. *Mirages de Paris* (1933), de Fyodor Otsep, se estrena en 1934. (Bao, 2015: 231). Zheng Boqi contrapone estas formas europeas al musical americano, “menos cohesionado” y deudor de unos gustos más burgueses. (Bao, 2015: 225). Aquellos críticos de izquierdas buscan unas formas alternativas a las de Hollywood, hegemónicas, predominantes en la cultura cinematográfica de la ciudad.

En Europa, el *cine opérette* se practica con la generalización del sonido. El nuevo medio será el idóneo para explotar un género musical que ya era popular sobre las tablas del teatro. La UFA produce entonces operetas vienesas ambientadas en la época romántica. Por otro lado, la productora transnacional Tobis presenta, en Francia, las operetas de René Clair, con un carácter más populista y de crítica social. Es lógico que este género no viera una traducción ortodoxa en la industria del cine de Shanghai, pero algunos de sus elementos se encuentran en los filmes de Yuan Muzhi.

La defensa que hace Zheng Boqi del género europeo ante el musical de Hollywood tiene mucho que ver con ciertos debates que se dieron en el mundo intelectual shanghainés sobre la aparición del sonido. El debut de Yuan Muzhi se puede situar en el centro de este debate en el que se discuten

---

*Germany's Historical Imaginary*. Routledge. 2000. A parte del *cine-opérette*, también existen otras maneras de entender el musical y el uso de la música en el cine de los años 30, como en la Unión Soviética. Véase Egorova, Tatiana. *Soviet Film Music, An Historical Survey*. Routledge. 1997. Como estudio de conjunto que intenta romper con la perspectiva eurocéntrica de las diferentes concepciones sobre el musical, ver Creekmur Corey y Mokdad, Linda, *International Film Musical*. Edinburgh University Press. 2013.

las potencialidades del nuevo medio y donde, generalmente, se da en un ambiente de optimismo. Nuevamente es Weihong Bao (2015: 227) el que nos da más pistas sobre un debate que empieza, como empiezan tantos debates sobre el nuevo medio en otras partes del mundo, haciendo ciertas distinciones en un momento de transición:

“Is the explosive prosperity of the *talkie* a temporary phenomenon? Is there a possibility that the talkie will permanently and internationally replace the Movie and even the stage drama? Will the All singing, All dancing, and All talking films in vogue today stay popular forever? Otherwise, what other forms will replace the current practices?” (Citado en Bao, 2015: 227-228).

En este fragmento, Xia Yan hace la distinción entre *movie*, que entiende como *cine silente*, y *talkie*, que denota *filme hablado*. Más tarde hará otra distinción debido, posiblemente, a la generalización del sonoro en la industria china. Distingue entre *talkie*, que aquí traduciremos como *filme hablado* y *sound picture*, que aquí traduciremos como *filme sonoro*<sup>95</sup>. Dentro de la categoría de los filmes sonoros entran aquellos cuya sonorización es parcial. Aquellas piezas que comprenden un par de números musicales sonorizados y efectos sonoros cuyos diálogos aún se llevan a cabo a través de intertítulos. (Bao, 2015: 228). En los filmes hablados se dan diálogos diegéticos. Como ya se ha visto, el principal problema que se da en todo el mundo con la posibilidad de reproducir diálogos es principalmente idiomático. Xia Yan, como otros críticos, ve más posible que se desarrolle el *cine sonoro* antes que el hablado. El *filme sonoro* supera ciertas limitaciones que se encontraban en el cine silente, pero no choca con el problema central del idioma como le sucede a los *talkies*. El *cine hablado* se agotará en el momento que deje de ser una curiosidad y no se pueda universalizar debido a la pluralidad de idiomas existente en el mundo. (Bao, 2015: 228). En este sentido, se critican los musicales de Hollywood, tan abundantes en las salas de las metrópolis chinas, como el paradigma de todos los defectos del cine hablado. Unos defectos que

---

<sup>95</sup> Xia Yan y los demás teóricos chinos usan estos conceptos en inglés.

nacen, en primer término, de la mercantilización propia del sistema capitalista americano. Se contraponen aquí el musical del *cinema-opérette*, parcialmente sonorizados y donde el diálogo queda en un segundo término, al musical hollywoodiense, donde los diálogos y las coreografías son tachados de artificiosos (Bao, 2015: 229). El mismo Zheng Boqi, traductor de *Film director and Film Material* de Pudovkin (Bao, 2015:153), da un paso más allá, teorizando sobre el método del contrapunto<sup>96</sup> y el enriquecimiento que esto puede suponer para el cine moderno, ante la teatralidad forzada del musical hollywoodiense. El método contrapuntual puede lograr, según Zheng Boqi, una ampliación de todas aquellas virtudes expresivas que ya poseía en cine silente. Según éste, se dan tres fases claras en el proceso de la llegada del sonido al medio cinematográfico. En un primer estadio, lo que es más audible es el ruido atmosférico, siendo casi inaudibles los diálogos. En el segundo, se da una armonía entre música y baile, para disimular la imposibilidad de reproducir dignamente el diálogo. En el tercero, se consigue la reproducción plena de los diálogos e impera el *cine hablado*. (Bao, 2015: 230-231). Zheng Boqi defiende el *cine sonoro* ante el *cine hablado* para adaptar los recursos que había alcanzado el cine silente a los nuevos tiempos y superar sus limitaciones. En una misma dirección van las reflexiones de Liu Na'ou, que en su ensayo *Ecranesque* (Bao, 2015: 179-181) también denuncia el simple cine hablado cuando éste supone simplemente una mera curiosidad tecnológica, y rechaza la sincronización. No deja de ser interesante que un crítico de izquierdas partidario del *cine duro* (Zheng Boqi) y un modernista

---

<sup>96</sup> Zheng Boqi se refiere al contrapunto sonoro teorizado por Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov. Una concepción del sonoro que huye de la mera diégesis y se plantea como una herramienta más del montaje, como se expresa en el punto número 3 de *Manifiesto del contrapunto sonoro* (1928): “Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su no coincidencia con las imágenes visuales. Sólo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el tiempo, llevará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones e imágenes-sonidos”. (Encontrado en: <https://umh3593.edu.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/manifiesto-del-sonido-1928/>).

como Liu Na'ou se pongan de acuerdo en el rechazo a la naturaleza de los *talkies*. La defensa por parte de Zheng Boqi del *cine-opérette* a la europea, como arte popular, tiene mucho que ver con el esteticismo vanguardista mantenido por Liu Na'ou. Como buen modernista, el intelectual taiwanés busca la desnaturalización, la desteatralización del medio en sintonía con los vanguardistas franceses, algunos de ellos firmantes de operetas y que Zheng Boqi conocía bien:

“The notions of sound picture and talkie strike a resonance with the distinction made between *film sonore* (postsynchronized sound) and *film parlant* (synchronized sound) in France in its early sound era. While *film sonore* gradually gave way to *film parlant* as a transitional and hybrid genre, it was revived by Soviet and European avant-garde filmmakers including Eisenstein, Clair, and Abel Gance as a more cinematic genre in contrast to *film parlant*'s theatrical tendency. The Chinese filmmaker's interest in sound picture was quite in line with this transnational modernist move, which in the name of cinema's purity, advanced the experimental use of sound through a paradoxical alliance with silent cinema”. (Bao. 2015: 231).

El filme de Clair, *Sous les toits de Paris* (1930), nos puede ayudar a poner en contexto los recursos del *cine-opérette* para relacionarlos con el cine de Yuan Muzhi. El estilo del filme francés queda perfectamente descrito por Charles O'Brien (2009). Según la tesis de O'Brien, si hacemos un análisis estadístico del montaje de esta obra, vemos como no se da predominancia a los números musicales, sino que éstos están integrados en la narración de la historia, siendo constantemente interrumpidos.

En el arranque de *Sous les toits de Paris*, después de un travelling en ascensión que va bajando lentamente hacia una calle del barrio donde se desarrollará la acción del film, encontramos a Albert. Éste, músico ambulante, se encuentra rodeado de gente que se une al estribillo de la canción que está cantando. El número se interrumpe y Pola le da una moneda. Albert rechaza la

moneda y la invita a que se una a cantar el estribillo. La canción vuelve a arrancar. Louis se percata que un carterista le intenta robar el monedero a una señora. Lo mira y se acerca sin dejar de cantar. El carterista saca la mano del bolso, disimula y finalmente roba el monedero sin que Albert se dé cuenta. A continuación, el carterista se pone al lado de Pola y pone la mano dentro de su bolso mientras ella está cantando. Albert, sin dejar de cantar y mediante movimientos con la mano, advierte a Pola de la presencia del carterista. Pola se da cuenta y cierra el bolso. El carterista intenta abrir el bolso y lo consigue, ya que Pola no está pendiente de las nuevas señales de Albert. El carterista se va y Albert da por terminado el número para ir rápidamente a atrapar al carterista. Con esta escena musical, René Clair nos propone, en el marco del tiempo que dura la canción, dos líneas narrativas. Por un lado, nos presenta a los protagonistas del filme. Por otro, la pequeña trama en la que Albert advierte a Pola, sin usar ningún diálogo y basándose en recursos del cine silente, de la presencia del carterista, siendo la duración temporal del número musical la misma que dura el suspense. Si comparamos esta escena con los espectaculares números musicales comprendidos en los musicales de Hollywood de los años 30, veremos que, en estos, la coreografía priva. En los filmes de Fred Astaire y Ginger Rogers, dirigidos por Mark Sandrich o George Stevens vemos como la línea argumental es una excusa para que se den los números de baile. La finalidad última del filme son las coreografías mismas, que interrumpen continuamente la acción. El caso más paradigmático es la obra de Busby Berkeley, sin duda el director más representativo del musical de los años 30. Si vemos sus films más emblemáticos, como *42nd Street* (1933), encontramos esta interrupción constante de la historia, para construir sofisticadas coreografías en espectaculares entornos, donde la dirección artística brilla por su artificialidad.

La estrategia narrativa practicada por Clair, la encontramos igualmente en los filmes de Yuan Muzhi. El cine sonoro producido en Shanghai, como veremos en el siguiente capítulo, está intrínsecamente relacionado con la industria

musical. La mayoría de las películas chinas del periodo, normalmente protagonizados por cantantes, contenían uno o dos números musicales que interrumpían la acción y servían como reclamo a la hora de comprar el vinilo. Los números musicales comprendidos en *The Big Road* o al final de *Song of the Fishermen* interrumpen la acción, de la misma manera que en los musicales de Hollywood<sup>97</sup>. Esto no sucede en *Scenes of City Life*, que empieza con un escueto número musical que consta de una mínima coreografía que lleva a cabo la familia Zhang a ritmo de instrumentos de viento y de *gongs*. Unos pasos coordinados que se interrumpen cuando Yuan Muzhi nos lleva a la cabina del guardia de la estación que se encuentra durmiendo. Después de una serie de gags sonoros, descritos abajo, el empleado sale de su cabina para abrir la taquilla a ritmo de una corta pieza musical. Cuando abre la ventanilla, pregunta a los transeúntes que están haciendo cola, donde quieren viajar. Todos gritan, repetidas veces “Shanghai”. La familia Zhang muestra pasión a la hora de gritar “Shanghai”.

El feriante, Yuan Muzhi, que se encuentra al lado de la estación, sonrío. A continuación, la familia Zhang protagoniza otro corto y desgarbado número musical. Siguiendo el ritmo de la música, entonan un diálogo que gira en torno al hambre que tiene Yun. Sus padres y prometido la convencen de que ya comerán en Shanghai, ya que allí abunda la comida y la riqueza. Este número mínimo se ve interrumpido por la canción que canta el feriante, anunciando las maravillas que podrán ver a través de su linterna mágica. No encontramos un número musical completo y cerrado que interrumpa la trama, sino varios pequeños números musicales intercalados en la historia, estructurados a través de la cadencia rítmica de los diálogos.

Podríamos pensar que la misma interrupción de la acción que se da en *The Big Road* y *Song of the Fishermen* se da en los números musicales interpretados

---

<sup>97</sup> Se debe a una interrupción, pero, que no tiene que ver con la construcción de coreografías a lo Berkeley, sino a la contemplación de la estrella cantando. El baile aún no aparece en las escenas musicales del cine chino.

por Zhou Xuan en *Street Angel*. Las dos escenas en las que Zhou Xuan interpreta, en el salón de té de sus tíos, *Song of the Four Seasons* 四季歌, en la primera, y *The Wandering Songstress* 天涯歌女, en la segunda, añaden información narrativa al conjunto de la historia. En la primera (escena 3, 6:55-10:46) vemos dos pequeñas subtramas que se desarrollan a lo largo de la canción. Un flashback desarrollado a través de encadenados entre imágenes que nos narran la vida anterior de Xiao Hong y Xiao Yun en Manchuria, la invasión de los japoneses y su éxodo. La otra pequeña subtrama empieza cuando el señor Gu y su secretario se sientan y se fijan en Xiao Hong. Ésta canta la canción mostrando nulo interés por su audiencia, enrolándose la trena y mostrando cara de aburrimiento.

El segundo número se da después del malentendido que ha provocado el distanciamiento de Xiao Chen y Xiao Hong. Xiao Chen, borracho, se encuentra con Lao Wang en el salón de té y le pide al tío de Xiao Hong que la haga cantar, como si fuera un cliente cualquiera. Xiao Hong canta, llorando, *The Wandering Songstress* mientras se superponen imágenes felices que nos remiten a la escena el número anterior, en la que Xiao Hong cantaba la misma canción con el acompañamiento del *erhu* de Xiao Chen en una de las escenas situadas en los balcones<sup>98</sup>. Resulta misteriosa una elipsis que se da en la escena que abre el capítulo en el que los amigos viven fuera del barrio. Durante la boda improvisada entre Xiao Hong y Xiao Chen, el amigo tartamudo le pide a la muchacha que les cante una canción. Ésta acepta si previamente Xiao Chen hace un número de magia. Una vez Xiao Chen termina su número, Yuan Muzhi corta la escena, sin mostrarnos el número musical. Una decisión, la de Yuan Muzhi, que indica un ir a contracorriente en el nuevo contexto del cine sonoro. Esta omisión a una promesa que se le hace al público denota una estrategia en la que el número musical es un elemento narrativo más, y que se debe obviar cuando su efecto es meramente decorativo. Este número carecería de tensión narrativa. Incluirlo sería incurrir

---

<sup>98</sup> Se estudiarán estos números musicales en el último apartado de este capítulo.

en una función ornamental de la canción que Yuan Muzhi siempre intenta evitar.

El estilo de *Sous les toits de Paris*, continúa O'Brien, no se debe tanto a la legendaria aversión que sentía René Clair hacia el nuevo cine sonoro como a una tendencia de algunas productoras francesas a la hora de internacionalizar sus obras. El de Clair es un estilo transnacional, con una estética y concepción del sonoro también visibles en filmes producidos por otros directores de otras cinematografías, como el Josef Von Sternberg de *The Blue Angel* (*Der blaue Engel*, 1930)<sup>99</sup>. La obra maestra de René Clair, que paradójicamente pasa hoy en día por ser el cineasta quintaesencia de todo lo francés (Billard, 1998: 5), se entiende, desde aspectos extra estilísticos, si analizamos una política de producción, la de la productora Tobis Films Sonores, que apostaba por la exportación de sus films<sup>100</sup>. Como analiza

---

<sup>99</sup> El artículo de O'Brien no señala otros directores y films con los que se puede comparar la cinta de René Clair.

<sup>100</sup> "*Sous les toits de Paris* was among the most famous films of the early 1930s and remains so today. The fame accrued from the film's extraordinary performance on the international market despite any translation of the French vocals, so 'universal' was the comprehensibility of its fable-like story (Hall 1931: X5; Lange 1931: 3; L. 1931: 6; Wahl 1932: 3; Anon 1931a: 3; Anon 1931b: 29). The international or universal stature of *Sous les toits de Paris* made it atypical of the contemporaneous French cinema, as is suggested in its rather modest performance in France, where the film, though made locally in Epinay near Paris, was received in ways suggesting that it seemed more like an import than a domestic production to Parisian movie-goers. In 1930, Clair himself stated that *Sous les toits de Paris* had won favorable critical reception in France only after first garnering acclaim in Berlin (Anon. 1930a). Relevant here is Ginette Vincendeau's point that the difficulty encountered by Clair's operettas in France was not that French audiences had missed the gentle irony and amused detachment in Clair's representation of life in the popular quarters of Paris, but that they preferred musical-film entertainment of a more immediate sort, grounded in the live-entertainment aspect of French-language sound film and its theatre-inspired mode of address (Vincendeau, 2004: 141). The reception of *Sous les toits de Paris* in France indicates the counter-cultural intent behind Clair's sound operettas, which, in subordinating actors' performances to the film's formal logic, resisted, in effect, the celebration of star personalities so essential to mainstream popular entertainment. Signaling this resistance was the ambivalent reception of *Sous les toits de Paris* by the musical film audience in France". (O'Brien, 2009: 113).

"Il y a plus de musique que de paroles dans *Sous les toits de Paris*. Alors que les premiers films parlants (100% parlants disait la publicité) étaient une suite quasi ininterrompue de dialogues, il ne craignait pas de faire parler ses personnages sans



Charles O'Brien, sin entrar en la temática del *ménage à trois* como corriente temática transnacional<sup>101</sup>, *Sous les Toits de Paris* es un film sonoro extraño en su contexto, por un lado, porque carece de los excesivos minutos de diálogos de la media de films sonoros de la época y por otro, porque como se ha señalado, los números musicales eran parte del hilo argumental, constantemente interrumpidos por acciones externas, como se puede ver en el arranque del film, cuando le quieren robar la cartera a Pola. Existe un indicio de sospecha, por parte de Clair, hacia la teatralización del cine, y busca nuevas maneras de plasmar las situaciones, muchas de ellas legadas por el cine mudo.

Esta situación descrita puede ser interpretada como un guiño de René Clair hacia los recursos del mudo, una pequeña venganza del arte del mimo que aquí se revela necesaria a la hora de evitar el hurto en un momento en el que el protagonista no puede usar los recursos que le brinda la nueva tecnología del sonoro.

No tenemos constancia de la opinión de Yuan Muzhi sobre la novedad que suponía el cine sonoro si bien es verdad que empieza su carrera en una productora, como la Diantong, que empieza como fabricante de la nueva tecnología. Lo que sí podemos ver en *Scenes of City Life* y *Street Angel* es esta sospecha, esta elección de los viejos recursos para proponer formas nuevas. Yuan Muzhi concibe sus dos piezas como filmes sonoros, y no como filmes hablados. La presentación de Lee Menghua, por ejemplo, se hace, como ya veremos más adelante, a través de una serie de gags audiovisuales. Ya hemos señalado aquellas escenas de *Scenes of City Life* en las que el padre de Yun entra en la casa de empeños y dialoga con los empleados. Un diálogo que no contiene palabras, siendo simplemente un murmullo bronco y

---

qu'on entendre leur voix que l'accompagnement musical est censé couvrir. Il devait bientôt renoncer à une telle technique parfaitement arbitraire. Mais ce n'est pas sans amusement que, beaucoup plus tard, il a constaté q'un film ou l'autre du nouveau cinema avait repris cette formule qui, à l'époque où il l'employait, fut discutée et non sans raison". (Charensol, Georges; Regent, Roger: 1979).

<sup>101</sup> Abordaremos este tema transnacional más adelante.

autoritario. En *Street Angel* vemos igualmente como el personaje de Xiao Yun dice su primera frase muy avanzado el metraje, aunque ya haya tenido presencia en varias escenas previas. Incluso las funciones improvisadas que le ofrece Xiao Chen a Xiao Hong a través del balcón son pantomimas mudas, animadas por efectos sonoros producidos por objetos. (Escena 8: 16:11-18:18). Si bien puede parecer aventurado incluir los filmes de Yuan Muzhi dentro del conjunto de las operetas que se están rodando en Europa, sí usa muchos de sus recursos y mantiene la misma sospecha que los teóricos y cineastas modernistas de Shanghai y Europa a la hora de ver el sonoro como mera herramienta de sincronización de diálogos. Si comparamos la obra de Yuan Muzhi con un filme hablado ilustre como *Twin Sisters* (姊妹花, 1934), de Zheng Zhengqiu, vemos claramente la diferencia entre lo que es una concepción experimental y rica del sonido en el caso de Yuan Muzhi, y una concepción teatral en la de Zheng Zhengqiu, donde el sonido se limita a la reproducción nítida del diálogo, a incluir música al principio y al final del film y en los momentos climáticos, sin jugar, ningún rol que no sea el de subrayar y acompañar la imagen. Zheng Zhengqiu traduce en imágenes la naturaleza teatral misma de su pieza. Como en el primer cine sonoro de Hollywood, el cine shanghainés más culto también encuentra la oportunidad de adaptar obras teatrales (en este caso basada en una obra del propio director) de manera más fiel, usando el recurso principal de la palabra. *Twin Sisters* está, pues, construida toda ella a partir de un diálogo denotativo que transmite el mensaje. El origen literario es palpable en cada plano.

Podemos decir que es *Scenes of City Life* aquel filme en el que un director chino empieza a experimentar a conciencia con una tecnología que ya se había presentado en las salas de Shanghai con *Sing-Song Girl Red Peony* (歌女红牡丹, 1931), de Zhang Shichuan, pero que no tendrá una gran continuidad. El cine sonoro de Yuan Muzhi es una excepción en un contexto de producción que limitará el sonido a sus funciones sincrónicas y meramente funcionales y

vehiculares. Mas adelante, en el capítulo sobre el uso del gag, tendremos ocasión de ver más ejemplos que reafirmarán esta posición.

#### a) El uso de la canción popular

Si con frecuencia se ha definido *Scenes of City Life* como un musical, se debe principalmente al esfuerzo que hace Yuan Muzhi para crear un lenguaje nuevo para el cine chino que tenga en cuenta el ritmo musical a la hora de montar las imágenes. No se trata de una parodia del musical de Hollywood, como tantas veces se ha expresado, afirmación debida, seguramente, al desconocimiento del cine de opereta practicado en Europa y la técnica del filme sonoro que ya hemos visto plasmado en la praxis de René Clair y otros cineastas y teóricos. Se trata de un musical porque ninguna obra del periodo se muestra tan ambiciosa a la hora de crear un ritmo narrativo musical y un espacio sonoro que refleje la vida urbana. Esto se puede ver con una lectura rápida de la ficha técnica. Si el compositor principal del filme es He Luting 贺绿汀, otros tantos como Lü Ji 吕骥, Sun Shiyi 孙师毅, Zhao Yuanren 赵元任 y Huang Zi 黄自, también escriben piezas para el filme. (Yueh-yu, 2002: 88).

Encontramos piezas originales, como la que canta el mismo Yuan Muzhi al principio del film, caracterizado de feriante, *Song of the Peepshow*, escrita por Zhao Yuenren (Yueh-yu, 2002: 89) o la canción que acompaña el montaje de las vistas de Shanghai, *Fantasia*, pieza sinfónica escrita por Huang Zi. (Yueh-yu, 2002: 89). Pero lo más novedoso es la banda sonora escrita por He Luting, que va destinada a los efectos sonoros o experimentos que Yuan Muzhi efectúa, ya sea en el montaje, ya sea con la propia interpretación de los diálogos de los personajes al ritmo de instrumentos de viento y *gongs*. (Escena 1, 0:10- 0:34). Momentos en que los personajes crean, con la entonación del diálogo, un ritmo musical repetitivo y constante, como aquellas escenas en las que el padre de Yun se lamenta diciendo “Si mi negocio no da dinero, habrá que ver” a lo que su esposa le contesta “Si no hay dinero, no hay comida”. (Escena 14, 12:00-12:29). Escenas que no concluyen

con un número musical (como sucedería en un musical hollywoodiense), sino que la música está completamente integrada en la actuación de los intérpretes. La misma osadía la encontramos cuando los personajes que trabajan en la casa de empeños hablan sin hablar entre ellos<sup>102</sup> (Escena 19, 15:54-18:29), que conforma igualmente un momento musical perfectamente integrado en la narración, como señala Emilie Ye Yueh-yu:

“What makes the music exciting is that He audaciously collaborated with Yuan in the latter's montage experiments. To work with Yuan in creating a new film language, He did not write the typical nondiegetic, background music that helps to create a mood or atmosphere for the narrative. Instead, he composed short music to accompany the acting, which is mostly in pantomime. Yuan Muzhi used silent gags here, and he continued to use them in his sound production *Street Angel*. What is unusual about the gags is that musical notes are always heard in the extradiegetic space. These notes, played mostly by percussion instruments, not only reinforce the humor of the performance but also animate the action. This is achieved by synchronizing the musical beats with the action. For example, mumbling vocals comprise the dialogue between a pawn shop owner and his partner. Also, daily activities such as gum chewing, doors slamming, dressing up for a date, and getting upset with a frivolous girlfriend, are all accompanied by abrupt, short percussive music in order to augment the exaggerated movements and create comic effect”. (Yueh-yu, 2002: 90).

*Scenes of City Life* combina estas piezas escritas especialmente para el filme, con otros momentos donde la música aparece como fondo ambiental, recurso más frecuente en la praxis del momento, como podemos ver en la escena localizada en una sala de fiestas durante la noche de Navidad, en la que escuchamos una pieza de jazz poco audible debido a la pobre conservación de

---

<sup>102</sup> Se estudiarán estas escenas en el capítulo dedicado al uso del gag en el cine de Yuan Muzhi.

la pista de sonido del film, una canción a lo Cole Porter, presumiblemente proveniente de Estados Unidos y que no hemos logrado identificar.

He Luting, frecuente en composiciones de filmes durante los años 30<sup>103</sup>, pertenece a la generación de renovadores que desde los movimientos musicales de izquierdas (Ching-chih, 2010: 79-96), quieren reactualizar y modernizar formas tradicionales y combinarlas con recursos occidentales con el objetivo de ofrecer una música para las masas<sup>104</sup>. Una música con fines nacionalistas y revolucionarios que, como veremos en el siguiente apartado, trae consigo más de una contradicción debido a la negociación con la cultura popular del momento.

Estudiosos como Ma Ning (2002) y Emilie Yueh-yu (2002) han identificado la obra de He Luting para el cine de Yuan Muzhi con el esquema de *sinización* del medio dentro del contexto colonial del Shanghai de los años 30. Ma Ning, por ejemplo, comenta la primera escena de *Street Angel* en esta clave. (Escena 2, 3:01-6:55). Las dos bandas que aparecen en la escena de la procesión practican estilos contrapuestos. Una, de música tradicional y la otra, de música occidental, en la que trabaja Xiao Chen. Las dos bandas suenan al mismo tiempo y se produce un ruido discordante. Una incompatibilidad que hace inaudibles ambas piezas. Una metáfora, según los estudiosos, de esta situación semicolonial. Ma Ning y Yueh-yu ven en la obra de He Luting el paradigma de la música compuesta por los músicos de izquierdas que quieren

---

<sup>103</sup> Compone bandas sonoras de obras tan importantes como *Children of Troubled Times* (风云儿女, 1935), de Xu Xingzhi; *The Boatman's Daughter* (船家女, 1935), de Shen Xiling; *The New Year's Gift* (压岁钱, 1937), de Zhang Shichuan y *Crossroads* (十字街头, 1937), de Shen Xiling.

<sup>104</sup> Sobre la figura de He Luting, véase Rawley, Sarah Spencer. *He Luting: Musical defiance in Maoist China*. En *Rice University Electronic Theses and Dissertations*. 2010.

Sobre Nie Er, véase Ren Xiulei. *Reviewing Innovation Spirit in Nie Er's Music Creation in the Context of New Era and New Ideas*. En *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. vol. 232. Qujing Normal University. 2018. También véase Hung, Chang-tai. *The Politics of Songs: Myths and Symbols in the Chinese Communist War Music, 1937-1949*. En *Modern Asian Studies*, vol. 30, no. 4 October. 901-929. Cambridge University. 1996.

*sinizar* la música popular en el momento de acercarse a un medio prestado por occidente como es el cinematógrafo. Los dos académicos, pero, no hablan sobre el concepto de la *Música amarilla* ni de su máximo exponente, Li Jinhui 黎锦晖, músico que añadiría al jazz americano, ciertos elementos chinos, y crearía una fórmula de éxito popular de la que beberían, muy a su pesar, músicos posteriores de izquierdas como Nie Er y el mismo He Luting. Como veremos a continuación, la negociación musical entre los filmes de izquierdas y su público no es tan simple como el esquema mostrado por Emilie Yeh Yueh-yu, que ve simplemente una alternancia entre música clásica occidental y música escrita por chinos en los filmes. Los mismos compositores chinos de izquierdas se encuentran con más de una contradicción a la hora de crear una música ortodoxa, libre de elementos presentes en la música del denostado Li Jinhui.

#### b) Definiciones de la *Música amarilla* 黄色音乐

El uso de la música popular no es exclusivo de la obra de Yuan Muzhi ya que encontramos, en la gran mayoría de filmes del periodo sonoro (sean de izquierdas o no) números musicales<sup>105</sup>. Para comprender la importancia que suponen estos números debemos definir antes el concepto *Música Amarilla* y señalar algunas de sus características. Este tipo de música se empezó a conocer, desde los años 20, con el apelativo de *Música amarilla* 黄色音乐, la manera despectiva de llamar a la *canción moderna* 时代曲, ya en el momento de su nacimiento. Con amarillo 黄色 debemos tener en cuenta su significado dentro de su contexto cultural. El color amarillo se relaciona, en chino coloquial, con “erótico”, incluso con “pornográfico”. Un apelativo con el que los críticos se referían a una música que era interpretada, generalmente, en

---

<sup>105</sup> “With the introduction of sound technology, music and the motion pictures were linked in a productive symbiotic relationship. Obligatory screen songs helped to promote the pictures, while the films themselves helped to sell records of the songs. The trend was augmented by a wave of new musicians produced by Hollywood’s dream factories and shown on chinese screens”. (Jones, 2001: 96).

salas de baile localizadas en grandes ciudades como Shanghai a partir de los años 20. (Field, 2010). Un término que acuñan críticos e intelectuales relacionados con el Kuomintang. Las autoridades promueven la *Música de masas*, para convertirla en su música de propaganda oficial y confrontarla a los sonidos decadentes que sonaban en los cabarés<sup>106</sup>. Esta connotación negativa cristalizada en el término de *Música amarilla* continuará dándose durante los años del maoísmo, cuando se verá el jazz autóctono como unas formas decadentes propias del régimen de la década de Nanjing. La *Música amarilla* se continuará desarrollando en Taipei y Hong Kong donde dará lugar al pop moderno a principios de los 60<sup>107</sup>. En sus aspectos meramente estéticos, la *Música amarilla* no dejaba de participar de la era del jazz que en el mismo periodo se estaba dando en Estados Unidos, Europa y Asia. Los músicos extranjeros (en su mayoría norteamericanos y rusos) que llegan a Shanghai a principios de los años 20 empiezan interpretando los estilos que importan de sus lugares de origen y, progresivamente, van introduciendo formas autóctonas. (Li, 2014: 5). La *música amarilla*, en su versión más perfeccionada, resulta ser una mezcla de jazz, música de Hollywood y formas chinas populares. Una banda de *música amarilla* consta, por lo general, de una *Big Band* de jazz y una voz femenina, aguda y nasal, interpretando canciones en mandarín, que nos remiten a motivos y estilos tradicionales. (Jones, 2001: 27). A veces se introducen instrumentos tradicionales chinos, como el *erhu*, instrumento que aparece repetidas veces en *Street Angel*.

---

<sup>106</sup>Tanto la *Música de masas* promovida por el Kuomintang como la *Música amarilla* comparten una serie de características: “Ironically, there were many similarities between *mass music* and *yellow music*. Both of these transcultural musical genres incorporated western musical structure and accompaniment with traditional Chinese folk music tunes and lyrics. Their compositions were all inspired by existing musical materials, and appealed to the general Chinese audience by the new and unprecedented pleasure that they brought. Both *mass music* and *yellow music* were intended to unite the nation which was composed of numerous minorities and foreign residents, but the government only marked *mass music* as part of the nation-building project”. (Li, 2012: 8).

<sup>107</sup> Para más información sobre el desarrollo histórico de la música popular china, desde el jazz autóctono al pop y el rock, véase Moskowitz, Marc L. *Cries of Joy, Songs of Sorrow: Chinese Pop Music and Its Cultural Connotations*. University of Hawai'i Press. 2010.

Esta música moderna tiene una gran importancia en la producción de cine, ya fuera prestando sus talentos, ya fuera porque a partir de los años 30, la industria discográfica y la cinematográfica irán de la mano. El filme se revelaba como la mejor publicidad para que los *xiao shimin* acudieran a adquirir el vinilo de la banda sonora del filme cuando salieran de la sala.

Como ya se ha visto, la música compuesta para *Scenes of City Life* y *Street Angel* la firma, principalmente, He Luting. Junto a Nie Er, He Luting busca dotar a la música moderna de un mensaje de izquierdas tomando formas populares practicadas por Li Jinhui, principal exponente de la *Música amarilla* y colaborador del músico de jazz Buck Clayton, que trabajó en Shanghai de 1935 a 1937. (Jones, 2001: 1-7). Lo contradictorio es que, tanto Nie Er como He Luting criticarían la ligereza de la música compuesta por su maestro y los músicos de jazz extranjeros residentes en la ciudad semicolonial.

Cabe señalar algunas de las contradicciones ideológicas internas que se encuentran en la elección de piezas de jazz en el debut de Yuan Muzhi y la presencia de Zhou Xuan, que empieza su carrera dentro de la *Música amarilla*, en *Street Angel*. Estos son, sin duda, elementos que hacen complejo cualquier análisis de la obra y obliga a que se especifique una serie de negociaciones con la cultura popular.

Para comprender esta negociación, es interesante hacer un resumen de la genealogía de la música moderna china hasta el momento del estreno de los filmes y las ya señaladas contradicciones. Una genealogía que debe empezar por el retrato del padre de la *Música amarilla*.

Como los intelectuales modernistas de Shanghai, Li Jinhui ha sido relegado, por la historiografía maoísta producida a partir de la instauración de la República Popular, al banquillo de los artistas reaccionarios que vendían su talento al mercado y al entorno capitalista de la ciudad. Hasta hace muy poco, Li Jinhui no aparecía en libros académicos o de divulgación que trataran la genealogía de la música moderna china, y si lo hacía era para encarnar un



personaje negativo, una carrera ideológicamente, y, por lo tanto, estéticamente errática. (Jones, 2001: 80-81). Como en el caso del cine y de la literatura, vemos como los críticos e historiadores juzgan de manera extra artística, teniendo en cuenta, únicamente, la ideología.

La personalidad caleidoscópica de Li Jinhui empieza a fraguarse, como la de tantos jóvenes intelectuales de su generación, con el Movimiento del 4 de mayo. En aquel momento se encontraba enseñando lenguas y estudiando música tradicional en Beijing. Cuando empieza sus actividades en el seno de la Universidad de Beijing, haciéndose cargo de la banda hunanesa de música, se distingue de sus colegas por su interés puesto en la tradición popular autóctona 平民音乐, en un momento en el que los músicos progresistas del movimiento admiraban, sobre todo, la música romántica europea y veían aquellas formas con un cierto desdén elitista. (Jones, 2001: 80-81). Li Jinhui colecciona entonces, como el más intrépido folclorista, música para niños, percusiones de opera tradicional y piezas cantadas por los campesinos. En 1920 funda una orquesta que combina instrumentos tradicionales con otras occidentales, para crear una nueva música popular en el contexto colonial de las urbes costeras chinas, principalmente, Shanghai. Una de las primeras funciones de la orquesta fue la de interpretar música para niños, piezas patrióticas y cívicas, muy relacionadas con el ideario de la Nueva Cultura. Canciones que se publicarían en revistas infantiles como la exitosa *Little Friend* 小朋友, dirigida por el mismo Li Jinhui, y que se grabarían en disco a partir de 1923. En 1927 funda el *China Song and Dance Institute* 中华歌舞专门学校 en Shanghai, con el dinero de los *royalties* de sus publicaciones. Una institución sin ánimo de lucro que reclutaba a niños pobres, muchas veces huérfanos, para darles una educación artística. Un camino, el del mundo del espectáculo, que en aquel entonces estaba mal visto para los hijos de las familias pudiente. (Jones, 2001: 91).

A finales de los 20, Li Jinhui tendría un protagonismo activo a la hora de forjar una cultura popular urbana. La influencia de la música occidental sería progresiva en el compositor. Pero no sería la música romántica europea ni los grandes maestros soviéticos los que ejercerían esta inspiración, sino el jazz estadounidense, principalmente figuras como George Gershwin. En 1929 pone en circulación su disco *Family Love Songs* 家庭爱情歌曲 que irá en esta dirección. (Jones, 2001: 75). Los historiadores conciben este momento como aquél en el cual el educador, el autor de música patriótica y educativa para niños, se vende al capitalismo y empieza a componer música picante para salones de jazz y cabarés. Un error historiográfico, sostiene Jones, ya que era frecuente que, con la comercialización de las canciones, lo que en un principio eran piezas destinadas a un público infantil, cambiarán completamente de tono según quien las interpreta y el entorno físico de su ejecución:

“What did change at this point was the context in which these songs were performed. Li’s music no longer was exclusively for children. Instead, because of the commercial availability of sheet music and gramophone records, it was increasingly performed in nightclubs, cabarets, and cafés, as well as in the domestic parlors of the urban petit bourgeois. One effect of the music entering wider commercial and social circulation was a proliferation of the meanings that audiences and commentators might attach to Li’s texts. Popular musical meaning is contextual; the same text (be it a children’s song, a patriotic anthem, or a love song) said dramatically different things when performed by a child in a school auditorium or by a young woman to a group or paying customers in a theatre. As these performative contexts multiplied, and the students who performed his music began to transform themselves into teenage media stars, Li’s work was increasingly characterized (and dogged) by just this sort of ambiguity”. (Jones, 2001: 94).

En 1930, Li Jinhui establece la *Bright Moon Song and Dance Troup* 明月歌舞团, con la que hace giras alrededor del país, ofreciendo un programa que iba, desde la interpretación de canciones infantiles por parte de los cantantes

más jóvenes hasta canciones de amor e himnos patrióticos al final de la función. El grupo salta a la fama con una serie de discos grabados por la RCA-Victor que recogía las canciones de amor compuestas por el maestro. (Jones, 2001: 95). La *Bright Moon Song and Dance Troup* se convierte en la cantera de buena parte de músicos cantantes y coristas que nutrirán la industria discográfica y cinematográfica del momento. En 1931, la orquesta es adquirida por la Lianhua con la intención de hacer debutar a sus actrices/cantantes en una cinematografía que necesitaba números musicales en sus filmes para aprovechar el nuevo reclamo del sonido. (Zhang, 1999: 146). Es en dicha productora que debutan estrellas que habían pasado previamente por la compañía de Li Jinhui. Lo hace Li Lili, como ya hemos visto, musa de Sun Yu y protagonista prototípica de la joven atlética que toma consciencia nacional y revolucionaria, ya sea contra los señores de la guerra, ya sea contra el invasor japonés. (Gao, 2013: 211). También Wang Renmei pronto deslumbrará con cintas de izquierdas tan memorables como *Wild Rose* (野玫瑰, 1932) o *Song of the Fishermen* (渔光曲, 1934) y acabará participando en la industria socialista a partir de 1949. (Meyer, 2013). Más tarde debutará Zhou Xuan en el filme aquí tratado.

A partir de 1932, con el comienzo del conflicto con el imperio japonés, pupilos como Nie Er, que también se había formado en la *Bright Moon Song and Dance Troup*, empiezan a criticar la ligereza y decadencia de la música propagada por su maestro. También usará algunas de sus recursos a la hora de construir lo que entendía como *Música revolucionaria*. Parte de esta negociación incluye servirse de la industria discográfica y cinematográfica para popularizar sus piezas. Usa el mandarín como lengua común y participa como compositor activo de bandas sonoras de filmes producidos por las mismas productoras que reclutaban estrellas de la *Bright Moon Song and Dance Troup* y usaban piezas de Li Jinhui como banda sonora.

Andrew F. Jones demuestra como ya, antes de la instauración de la República Popular, las críticas a la *Música amarilla* y, en especial, a Li Jinhui, por parte

de músicos de izquierdas eran constantes. En su volumen, por ejemplo, se da un fragmento del artículo *The Present State of China's Music World and the Attitude we Should Take Toward Music Art* 中国音乐界现状与我们对音乐艺术应有的认识, de He Luting, publicado en octubre de 1936, en el número 5 del *Mingxing Banyuekan* 明星半月刊:

“There are two other types of people to whom we should pay serious attention: the first are those who write obscene songs and who broadcast sexually obscene songs over the wireless. They are prostitutes in disguise, whose only talent is for poisoning society. The second are these shameless music merchants, who talk a good line about promoting music for the masses, but who actually take advantage of their special position to sell as much vulgar and salacious music as they can in order to poison the Chinese people. We must rise up together to overthrow these kinds of people”. (Citado en Jones, 2001: 116).

Nie Er se muestra más irónico a la hora de juzgar a su maestro y a su banda de jóvenes coristas, señalando la decadencia de sus formas y el peligro que supone su música a la hora de propagar polución y toxicidad social:

“Whenever one speaks of Chinese musical drama, credit is due to the man who came up with this stuff, Li Jinhui, who dauntlessly led a troupe of pretty young boys and girls from east to west and back again, inside the country and out, showing off their soft-core skills for more than ten years. So very admirable!

But fragrant and fleshy appeals to the audience and the expression of passion are about the only achievements our so-called musical drama have managed to muster in these ten years.

They claim that this stuff is art, that it has educational value. But the young performers themselves are experiencing the unspeakable bitterness of missing out on their own opportunity for educational, so what of the education of

society as a whole? The education of children? Oh! Countless children! Countless young people, all drugged by this so-called art!

Not everything Li Jinhui has written is completely bad. There are among his works elements of anti-feudalism as well as depictions of the division in society between rich and poor. But what we need now is not soft tofu, but the hardness of real swords and real guns! Think about it! The capitalists are sitting in their skyscrapers enjoying their wealth while the sweat drenched workers silently cry out under their machines. What sort of means should we adopt to save the oppressed, laboring masses?" (Citado en Jones, 2001: 116-117).

Como se puede ver en estos dos textos, un elemento que incomoda a dos figuras de izquierdas como He Luting y Nie Er de su mentor es la creación de grupos de bailarinas y cantantes. La perspectiva de He Luting tiene algo que ver con la opinión generalizada que existía hacia las mujeres que se dedicaban al espectáculo, identificándolas con el mundo de la prostitución. (Zhang, 2005: XXIII). En este sentido, podemos hacer un ejercicio parecido al que hace Andrew F. Jones en su estudio. Si para Jones, la música de izquierdas tal como la concibieron Nie Er y el mismo He Luting no habría sido la misma sin la función primeriza de la música popular concebida por Li Jinhui, el cine de izquierdas no habría alcanzado la popularidad que alcanzaría en los años 30 sin la presencia de aquellas coristas de la *Bright Moon Song and Dance Troup*, ahora convertidas en estrellas incondicionales.

También cabe preguntarse si las composiciones de los jóvenes compositores revolucionarios habrían alcanzado tanta popularidad de no haber sido cantadas por estas estrellas que tanto denostaban en sus artículos. Si hoy *Street Angel* continúa siendo un filme icónico que refleja toda una época se debe, en parte, a la presencia de Zhou Xuan y a sus tres números musicales. La negociación de la nueva música de izquierdas compuesta por Nie Er y, en el caso que nos incumbe, He Luting, era con elementos que estaban muy presentes en la *Música amarilla* concebida por Li Jinhui. Cuando Li Lili,

Chen Yanyan o Zhou Xuan cantan canciones compuestas por ambos compositores, se está incurriendo igualmente en aquello que tanto le habían criticado al maestro. Hemos visto que las letras de las canciones de Li Jinhui podían cambiar de significado según quien y donde se interpretaban. Lo mismo se podría afirmar de la pieza compuesta por He Luting, interpretada en la escena 3 (6:55-10:46). Como veremos en el siguiente apartado, la letra de Tian Han y la música de He Luting se revelan como una pieza ambigua cuando es usada de manera compleja por Yuan Muzhi y cuando es interpretada por la estrella naciente, que con el tiempo llegaría a ser el paradigma de la *Sing Song Girl* 歌女.

### c) Las escenas musicales de Zhou Xuan

Ya se ha comentado que *Street Angel* supondría, para la joven Zhou Xuan, el filme que la lanzaría al estrellato tanto cinematográfico como musical. El caso de Zhou Xuan es paradigmático al de las estrellas del cine shanghainés que entran en el mundo del cine para proveer a las cintas de canciones que luego se harían inmensamente populares debido a su presencia en la radio y en el mercado del disco. En el filme se dan tres números musicales interpretados por la actriz.

La primera es la que comprende la escena 3 (6:55-10:46) de la secuencia ya analizada. Zhou Xuan canta *Song of the Four Seasons* 四季歌, una canción, como ya se ha dicho, compuesta por He Luting y escrita por Tian Han. La letra de la canción está estructurada en 4 estrofas, cada una de las cuales corresponde a una estación del año. Es una pieza que apela a la nostalgia, con un lenguaje poético lleno de imágenes clásicas. Cuenta una historia de destierro y añoranza que Yuan Muzhi identifica con la misma condición de refugiada en Shanghai por parte de Xiao Hong. La letra de la canción es la que sigue:

“Llega primavera, y la ventana se llena de verde,  
Desde la ventana, una doncella borda un par de patos mandarines,

De repente, un golpe cruel rompe los patos en dos.

Llega verano y las hojas del sauce crecen,  
La doncella ha sido arrastrada al sur del río Yangtsé.  
Se extiende un bonito paisaje por todas partes,  
Pero como se puede comparar con los campos de sorgo verde de casa.

Llega otoño y las flores de loto son dulces,  
La doncella sueña con su casa noche tras noche.  
Cuando se levanta no encuentra el rostro de su madre y su padre,  
Solamente la luz de la luna, brillando a los pies de su cama.

Llega invierno y caen copos de nieve,  
Cuando ya tengo preparada la ropa de invierno se la mando a mi hombre.  
La gran Muralla construida con sangre y carne es larga,  
Ojalá pudiera ser la anciana Meng Jiang.”<sup>108</sup>

En esta escena 3 (6:55-10:46), Yuan Muzhi inserta ciertos planos que se corresponden, narrativamente, con las descripciones que se ofrecen en la letra. Concretamente, la primera estrofa de la canción corresponde a los insertos 3.1. (7:46-8:03) y 3.2. (8:03-8:08). En el primero vemos a Xiao Hong bordando en su casa cuando oye el ruido de dos detonaciones fuera. Aquí, Yuan Muzhi incluye dos insertos muy cortos de las dos detonaciones. En el segundo inserto vemos soldados chinos saliendo de una trinchera. La segunda estrofa corresponde al inserto 3.3 (8:21-8:37). Vemos un lago y flores en un primer plano. Un lago por el que pasa un bote tradicional en P.G. La tercera estrofa va subrayada por el inserto 3.4. (8:53-9:18), y vemos, a través de un reflejo en el agua, a Xiao Hong levantándose de un balancín. A continuación, la muchacha está mirando la luna a través de una ventana. La cuarta estrofa corresponde al inserto 3.6. (9:27-9:36). Vemos un paisaje nevado y Xiao

---

<sup>108</sup> La traducción se ha efectuado directamente del visionado del film:

“四季歌/ 春季到來綠滿窗， / 大姑娘窗下繡鴛鴦。 / 忽然一陣無情棒， / 打得鴛鴦各一旁。 / 夏季到來柳絲長， / 大姑娘漂泊到長江。 / 江南江北風光好， / 怎及青紗起高粱。 / 秋季到來荷花香， / 大姑娘夜夜夢家鄉。 / 醒來不見爹娘面， / 只見窗前明月光。 / 冬季到來雪茫茫， / 寒衣做好送情郎。 / 血肉築出長城長， / 奴願做當年小孟姜”。

(Encontrada en: [https://zh.wikipedia.org/wiki/四季歌\\_马路天使](https://zh.wikipedia.org/wiki/四季歌_马路天使)).

Hong caminando con sus pertenencias. El último inserto que está comprendido, temporalmente, en el tramo final de la canción, el 3.7 (9:36-9:43), nos muestra el plano de una pintura que representa la Gran Muralla.

Vemos que la letra de Tian Han trata un tema recurrente en el imaginario chino tradicional. La tradición poética china está llena de poemas escritos desde el exilio voluntario o involuntario, palabras que hablan de la nostalgia del hogar. En la primera estrofa encontramos una referencia a los patos mandarines. Una referencia igualmente clásica que, junto a las mariposas, representa el amor. Ya se ha explicado, en los primeros capítulos, que el nombre despectivo de la literatura popular, generalmente publicada en Shanghai, tenía origen en esta imagen, recurrente en aquel tipo de literatura y en la tradición china

Puede sorprender que tal letra fuera escrita por Tian Han, dramaturgo destacado de la Nueva Cultura, que entre otras obras es conocido por haber escrito la *Marcha de los Voluntarios* (义勇军进行曲, 1934), futuro himno de la República Popular. La letra alegórica de Tian Han revela su sentido con el flashback que propone Yuan Muzhi a través de aquellos 4 conjuntos de insertos que corresponden y subrayan las cuatro estrofas de la canción. Esta doncella de corte clásico, que cuando leemos la letra, podría hacer referencia a una princesa china secuestrada o forzada a casarse con señores de la guerra o príncipes de reinos extranjeros, en la escena está personificada por Xiao Hong, una muchacha corriente que ve su vida interrumpida por la invasión de los japoneses. Si en la primera estrofa, Yuan Muzhi nos muestra planos de una guerra moderna, en los siguientes insertos vemos motivos clásicos como el lago y el bote. Cuando Xiao Hong cante la cuarta estrofa, la alegoría de la letra se decodifica. Con el inserto de la imagen de la Gran Muralla y la cita a Meng Jiang, Tian Han y Yuan Muzhi ya se están posicionando al lado del Cine de Defensa Nacional contra el invasor. (Jones, 2001: 135).



Añade complejidad a las ideas simplificadoras sobre la Nueva Cultura, señalar que un dramaturgo revolucionario como Tian Han, bebe de referencias de la tradición china para dar forma a su mensaje. De hecho, esta es la única escena del filme con referencias a la amenaza extranjera. Y esta referencia se hace a través de una negociación con la cultura tradicional y popular. Los motivos clásicos de la letra escrita por Tian Han no son el único punto en el que se da dicha negociación. La música de He Luting también toma ciertas formas de la música popular, armando un cuerpo complejo de referencias en el que incide también la influencia de Li Jinhui, tan criticado hasta entonces. Si comparamos la música compuesta para este filme y esta canción en particular, veremos que estamos muy lejos de la propuesta revolucionaria y marcial de Nie Er. (Jones, 2001: 134). No se trata de una *marcha*, sino de una canción melódica, semejante, en tono y ritmo, a tantas piezas populares que se podían escuchar en la radio china. Unas canciones tildadas de decadentes por parte de músicos como el mismo He Luting (Jones, 2001: 134). La letra, como ya se ha señalado, no trata el tema de la amenaza bélica directamente, sino que lo hace a través de metáforas y apelaciones al pasado. El contraste con la marcha de los voluntarios, también escrita por Tian Han es notoria. En ésta se hace una apelación directa a las masas, se busca su agitación, la acción revolucionaria. En la canción que aparece en esta escena 3 no se da una apelación directa, sino una alegoría a través de lo que simboliza la Gran Muralla y la citación de la heroína Meng Jiang.

Visto el éxito que obtuvo la pieza cantada por Zhou Xuan, que hoy se considera una pieza clave de la música popular china, cantada por varias estrellas de la canción hasta el día de hoy, podemos afirmar que la negociación perduraría al mismo mensaje político virado de la pieza.

Partiendo de la letra de la canción, Yuan Muzhi identifica la doncella que aparece en la canción con la misma Xiao Hong. Esta aparece en los insertos del flashback. Simultáneamente se muestran varios planos del señor Gu mirándola con lascivia. El cineasta plantea, con una sola escena, y a través de

la negociación con la cultura popular, un discurso complejo con varios polos. La amenaza del invasor es también la amenaza del hombre poderoso como Gu. Xiao Hong canta con desgana una canción obligada por su tío. Y mientras cuenta su pasado a través de este número, es contemplada por un público de hombres que pagan por verla. Es posible que Yuan Muzhi se alinee con los músicos de izquierdas, en su crítica a la existencia de la figura de la *Sing Song Girl*, aquella prostituta velada, en palabras de He Luting. (Citado en Jones, 2001: 116). Pero aquí, el cineasta usa los mismos recursos que aquellos criticaban. Yuan Muzhi aprovecha el aura de estrella que Zhou Xuan ya tenía a sus 19 años, planificando la escena teniendo en cuenta la centralidad de los movimientos de su cuerpo y sus expresiones faciales a la hora de cantar. Se pueden encontrar incluso alegorías nacionales de la condición de la *Sing Song Girl*, como expresa Andrew F. Jones, cuando se refiere a esta escena:

“The sing-song girl is on display. She is the fetishized object of a commercial transaction that is to take place between the gangster and the proprietor, and the song itself is supposed to be the sales pitch that closes the deal. (...) Thus, the filmmaker has had their cake and eaten it too; the fetishized star appeal of Zhou Xuan as sing-song girl is exploited at the same time that it is defused and rewritten by the presence of a larger discourse”. (Jones, 2001:134-136).



Este primer número musical contrasta con el segundo que aparece en el filme, un par de secuencias más tarde, que ya se ha descrito más arriba. Una escena que se da en un ambiente muy distinto. Xiao Hong despierta a Xiao Chen con el brillo del espejo, éste se levanta y la ve colgando la jaula en su balcón. El muchacho empieza a tocar su *erhu* y Xiao Hong canta *The Wandering Songstress*(天涯歌女). La letra de esta canción determina la relación que existe entre los dos jóvenes. Después de la situación de explotación sórdida,

ahora vemos una relación ingenua. La letra de la canción también contrasta con el tono melancólico y nostálgico de la primera. Tampoco vemos ya ninguna referencia que no sea el del amor de los amantes:

“Desde el final de la tierra hasta el mar más lejano,  
Busco y busco mi compañero del alma,  
Una chica canta mientras su amante toca una melodía,  
Mi amor, los dos somos un solo corazón  
Aya, aya, mi amor.

Los dos somos un solo corazón,  
Mirando al norte desde mi casa en la montaña,  
Las lágrimas mojan mi blusa,  
La muchacha añora a su amante,  
Solo el amor que perdura tras las adversidades es profundo,  
Aya, aya, mi amor.

Solo el amor que perdura tras las adversidades es profundo,  
Quien en la vida no aprecia la primavera de la juventud,  
Amor, estamos unidos por una aguja y nunca estaremos separados,  
Aya, aya, mi amor,

Estamos unidos por una aguja y nunca estaremos separados”.<sup>109</sup>  
Nos situamos lejos de las referencias patrióticas de la última estrofa de la primera canción. Aquí, la dulce melodía popular es más coherente con el mensaje, si se quiere, más ligero, para referirse al amor de juventud. Se trata del mismo que se profesa la pareja protagonista.

Es por ello por lo que este segundo número, interpretado en un contexto de felicidad, contrasta con el tercero y último. Ya se ha visto más arriba la importancia narrativa de los números musicales, lejos de la función ornamental propia de los musicales de Hollywood. La tercera escena que incluye un número musical se vuelve a situar en el salón de té, después de que los amigos de Xiao Chen le contaran la salida de Xiao Hong con su tío y el

---

<sup>109</sup> Traducción efectuada a través del visionado directo de la escena:

“天涯歌女 / 天涯呀海角, / 觅呀觅知音, / 小妹妹唱歌, 郎奏琴, / 郎呀, 咱们俩是一条心。/ 家山呀北望, / 泪呀泪沾襟, / 小妹妹想郎, 只到今, / 郎呀, 患难之交恩爱深。/ 人生呀谁不, / 惜呀惜青春, / 小妹妹似线, 郎似针, / 郎呀, 穿在一起不离分”。(Encontrada en: <https://mojim.com/cny102186x2x1.htm>)

señor Gu. Allí se encuentran Lao Wang y Xiao Chen sentados. Vemos a Xiao Chen visiblemente ebrio. Éste le pide a Xiao Hong que cante una canción. El tío responde a la petición y le ordena a Xiao Hong que baje a cantar. Ésta vuelve a interpretar *The Wandering Songstress*, ante un Xiao Hong que la desprecia. Vemos, a través de un montaje encadenado, imágenes de la segunda escena musical, cuando la pareja estaba cantando la misma canción en los balcones. En esta escena, Xiao Hong adopta el rol de Gu. Paga por ver cantar a Xiao Hong porque sabe que es posible. Lao Wang se da cuenta de la humillación que está recibiendo la muchacha y la tristeza de su amigo cuando escucha de nuevo la canción.

Estas tres escenas, comentadas juntas, reflejan de modo muy acurado lo que era y continuó siendo la percepción sobre la *Sing Song Girl*, categoría que definió a Zhou Xuan a lo largo de toda su corta carrera. Después de comentar la última escena aquí tratada, Jean Ma (2015) explica la perspectiva que se tenía entonces sobre esta figura:

“The imagination of the songstress as a disempowered female subject, either sacrificed as a casualty of an unjust world or rescued by progressive forces, points to the affinities between musical performance and melodrama in cinema from the prewar era through to the postwar. (...) At the same time, the emotional appeal of songs goes hand in hand with recognition of the material conditions under which the vocalist labors, so that the poignancy of her song becomes inextricable from her plight as a hapless victim of forces beyond her control. The lowly status of the songstress reflects the low social position traditionally assigned to entertainers, as well as deeply entrenched prejudices against women who make a living from the public display of their bodies and voices”. (Ma, 2015: 62-63).

Para la imaginación popular, la figura de Zhou Xuan define perfectamente esta perspectiva remarcada por Jean Ma. La escena en la que Xiao Chen paga por escuchar a Xiao Hong en el salón de té es la más violenta del film,

justamente porque deja al descubierto el uso ambivalente y contradictorio de la figura de la *Sing Song Girl* por parte de creadores de izquierdas como Yuan Muzhi o He Luting.

La futura carrera de la actriz y cantante no dejará de ser una inquietante reproducción de esta secuencia de las tres escenas musicales del filme de Yuan Muzhi.

Una vez los japoneses ocupan Shanghai, Zhou Xuan no se irá de la ciudad como sí lo haría Yuan Muzhi. Allí actuará a las órdenes de Bu Wancang para la Xinhua y la United China Film Company, 中华联合制片公司, compañías liderada por Zhang Shankun, cuyo éxito se basaba en una problemática convivencia con las autoridades japonesas. Los dos grandes éxitos del tándem, durante el periodo de ocupación, son *The Fisherman's Daughter* (渔家女, 1943) y *Dream of the Red Mansions* (红楼梦, 1945). La primera, un melodrama musical que recuperara la trama de *The Peach Girl* y cuya canción principal engrosaría los éxitos de la cantante. La segunda, una lujosa adaptación del clásico homónimo.

Aquella muchacha que había cantado la nostalgia de la tierra y había apelado a la Muralla China y a la heroína Meng Jiang, se refugia en Hong Kong, junto a aquellos cineastas huidos del Shanghai liberado. En la colonia continuaría interpretando melodramas musicales, dos de los cuales tratan, precisamente, sobre los amores y desamores de una *Sing Song Girl*, *All Consuming Love* (长相思, 1947), de He Zhaozhang 何兆璋 y *Song of a Songstress* (歌女之歌, 1948), de Fang Peilin 方沛霖. (Ma, 2015: 63-67). Zhou Xuan es una de las pocas personalidades que durante la postguerra regresa a Shanghai, esta vez para ponerse a las órdenes de Huang Zuolin 黄佐临, uno de los más refinados directores de izquierdas, que acabará teniendo un gran peso en la configuración del primer cine socialista una vez instaurada la República Popular. *Night Inn* (夜店, 1947) es una adaptación libre de *Los bajos fondos*

de Maxime Gorki, adaptada a los barrios pobres de Shanghai. (Pickowicz, 1993). Un regreso de la diva al cine de izquierdas que la había dado su primera oportunidad de interpretar un rol protagonista. Zhou Xuan vuelve a Hong Kong para rodar *Sorrows of the Forbidden City* (清宮秘史, 1948), a las órdenes de Zhu Shilin. En esta cinta, interpreta el papel de Zhen, la concubina favorita del emperador reformista Guangxu, que choca con la autoridad de su tía, Ci Xi. Un filme que Zhu Shilin realiza como alegoría de las guerras de poder del Kuomintang y que La República Popular se tomó, más tarde, como crítica a su régimen. (Teo, 1997: 13). La estrella continúa trabajando en Hong Kong hasta que, arruinada y con las facultades mentales mermadas, decide volver al Shanghai socialista de 1953. Allí morirá, internada en un sanatorio mental.

En el imaginario chino, la vida de Zhou Xuan es la vida de la *Sing Song Girl* por excelencia. La estrella aparece como una figura trágica, desafortunada en el amor, y finalmente arruinada. Se trata de un ser ingenuo e ideológicamente incongruente, partícipe del cine de izquierdas, explotado por abusivos contratos de productoras hongkonesas, y que no renuncia a trabajar en el cine shanghainés bajo mando japonés. Una actriz que deambula en un mundo en crisis, formado por bloques antagónicos.

A Zhou Xuan se la puede identificar con aquella lejana Xiao Hong del primer y tercer número musical de *Street Angel*. Se presenta como la *Sing Song Girl* que debe cantar, para vivir, bajo cualquier circunstancia. Como la muchacha que interpreta la canción sin ser del todo consciente de la mirada de los otros.

### 5.1.2. La secuencia inicial y las sinfonías urbanas

El inicio de *Scenes of City Life* (escena 4, 4:02-6:36) y *Street Angel* (escena 0, 0:00-2:41), refleja Shanghai a través de un montaje frenético. Dos escenas hábilmente fragmentadas que describen un viaje que va desde las vistas alegres de la metrópolis de los grandes rascacielos, de la lujosa calle Nanjing

y de los edificios occidentales del Bund hasta los barrios bajos donde se desarrollará la acción. En *Street Angel*, este montaje va de arriba abajo, desde los edificios lujosos presentados en los títulos de crédito (escena 0, 0:00-2:41), y el paneo descendente del rascacielos (escena 1, 2:41-3:01), hasta los balcones desde donde se divisa la procesión nupcial (escena 2, 3:01-6:55), para acabar en la misma calle, donde se presentan los personajes.

El aspecto referencial de la obra de Yuan Muzhi queda marcado ya, desde el arranque de los filmes. En *Scenes of City Life*, después del breve y deslucido número musical que interpreta la familia Zhang, llega sin pausa la canción que entona el feriante protagonizado por Yuan Muzhi. (Escena 3, 1:26-4:02). Es entonces cuando asistimos a una referencia puramente cinematográfica. En el momento que los miembros de la familia acercan el ojo a los binóculos de la linterna mágica, encontramos un plano que nos remite directamente a *The Man with a Movie Camera* (Человек с кино-аппаратом, 1929), de Dziga Vertov. En el minuto 30 de esta pieza, se da un montaje de ritmo crecientemente veloz que intercala barridos aéreos de las calles de San Petersburgo y el plano recurrente de un ojo que se mueve de un lado al otro. Una referencia al ojo y a la acción de “ver” que también aparece cuando los miembros de la familia Zhang acercan la vista a los binóculos de la linterna mágica y aparece el plano de un ojo parpadeante.



Fotograma de *Scenes of City Life*



Fotograma de *The Man with a Movie Camera*

A continuación, se dan una serie de vistas de Shanghai a un ritmo progresivamente veloz, como en el fragmento del film de Vertov. (Escena 4, 4:02-6:36). Una referencia al *cine-ojo* que también conecta la intencionalidad

teórica de ambos cineastas a la hora de abordar su trabajo. Esta referencia al *acto de ver* no aparece en *Street Angel*, hasta que nos encontremos a pie de calle, en medio de la procesión nupcial.

#### a) El cine-ojo de Dziga Vertov, la teoría del montaje de Pudovkin y su influencia en el modernismo shanghainés

Las teorías de Dziga Vertov y Vsévolod Pudovkin no eran desconocidas en el ambiente cultural del Shanghai de los años 30. Cabe señalar que, mientras directores de izquierdas como Cheng Bugao reconocían una cierta influencia de figuras del realismo socialista como Nikolai Ekk (Feigelson, 2005: 160), modernistas como Liu Na'ou y de críticos de izquierdas como Zheng Boqi traducían y publicaban teoría escrita por los cineastas soviéticos vanguardistas. Escritos que habían hecho fortuna durante los años 20 y que quedarían eclipsadas por el realismo socialista, como estética de estado durante los años 30<sup>110</sup>.

Las teorías de la vanguardia soviética llegan tarde al mundo chino, y son reformuladas para alcanzar otros objetivos. Liu Na'ou se convierte en su portavoz más apasionado. Su misma concepción cinematográfica se justifica en muchos puntos sobre la teoría del montaje de Pudovkin y la relevancia que le da el teórico y cineasta soviético a aquel recurso en detrimento a la fotografía:

“The central role of montage in producing affective power is theorized by Liu Na'ou in a consideration of medium specific aesthetics. In an elaborate account of the art of cinema, Liu differentiates between *photographique* and *cinégraphique* (french in the original). Cinema, which he calls *yingxi* (shadow play), should be considered not as passively photographed reality but as

---

<sup>110</sup> Para más información sobre la imposición del realismo socialista como estética de estado en el contexto cinematográfico véase Feigelson, Kristian (Ed.). *Caméra politique : Cinéma et stalinisme*. Presses Sorbonne Nouvelle. 2005; Schmulévitch, Éric. *Realisme socialiste et cinema: Le cinéma stalinien (1928-1941)*. Editions L'Harmattan. 2000.



created by film-specific methods, especially montage. If the camera films the object only with a fixed angle and a method without any particular planning, as Liu conjectures, the audience sees nothing but a *dead object*; the movement of the object will remain *aimless*, without vitality. For Liu the only value of such shots is *photographique*. With advanced planning, however, if one films the object with other discrete objects in separate scenes, as part of a unity made up of many isolated and distinct visual images, the object then acquires *cinégraphique*, vitality and value. Through montage one can transfer objects onto the screen by a *cinégraphique* rather than a *photographique* process". (Bao, 2015: 245-246).

Los modernistas toman el montaje cinematográfico como *praxis* válida, también, a la hora de construir sus historias. Se da un trasvase de recursos del cinematógrafo a la literatura. Una voluntad que vemos reflejada en el ensayo *The Growth of American Fiction* 美国小说的成长, que el crítico y editor Zhao Jiabi publicó en *Xiandai* 现代 el año 1934. En este artículo analizaba la técnica narrativa de John dos Passos. (Shih, 2001: 250). La describe como un montaje, en términos cinematográficos, que no va dirigido a crear una sensación de continuidad, como se podía dar en el cine de Hollywood o en la literatura naturalista, y que busca, principalmente, la yuxtaposición y la fragmentación. (Schaefer, 2017: 163). Se busca una estética en la que todo el material esté organizado para crear un impacto, un sentido que vaya más allá de las conclusiones que se puedan extraer de una pieza naturalista<sup>111</sup>. Una

---

<sup>111</sup> "The editor, critic and literary scholar Zhao Jiabi regarded such narrative discontinuity precisely as an *innovative method of realism* (...) For Zhao, the writer whose work best exemplifies a realism constructed through a juxtapositional aesthetic was John Dos Passos, who was widely discussed and influential in Republican Shanghai as a writer whose fiction pursued modern realities through montage (...) Dos Passos trilogy of novels U.S.A., is entirely constructed of innumerable fragments conceived of a photographic traces and shots on film, as historical materials from diverse times and places, and as fragments of diverse individual lives and impressions that are juxtaposed into a vast montage representing the world system of contemporary history and individual subjectivities within it. Zhao was fascinated by Dos Passos's explorations of form particularly the Newsreal sequence that appear though out the trilogy precisely as technical means through which to represent social,

estética moderna y urbana que vemos reflejada en el desconcertante arranque de los dos filmes de Yuan Muzhi, a través de un montaje de materiales de archivo. Un material organizado que busca, sin duda, el extrañamiento, la sensación de frenesí urbano y la desorientación.

Para Liu Na'ou, como para sus maestros soviéticos, la combinación de planos, el montaje, es el elemento que distingue al cine de las otras artes, como la fotografía y el teatro. La teoría de Liu Na'ou no es original si la situamos en el contexto internacional de los años 30, pero sí resulta novedosa en el mundo chino, teniendo en cuenta la hegemonía de las perspectivas literaria del cine, que veía el medio como un género literario más, o como una suerte de teatro perfeccionado.

El análisis del arranque de los films de Yuan Muzhi se enriquece cuando lo contrastamos con algunos puntos de la teoría del montaje de Dziga Vertov. En *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo* (1919), compendiado en el *ABC de los Kinoks*, el cineasta soviético describe, en forma de pequeños opúsculos, en que consiste su novedosa teoría:

“Por consiguiente, cine-ojo no es solamente el nombre de un grupo de cineastas. No es solamente el nombre de un film. Y tampoco una determinada corriente del llamado arte (de izquierda o de derecha). El cine-ojo es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los

---

economic, political, and historical forces governing modern life.(...) Zhao considers montage narration to be the most realistic way in which to tell individual, national, and global histories and to represent the complex nature of modernity. Montage for Zhao achieves this realism precisely because it is an aesthetic of cutting across and joining different spaces. For what is most inadequate to Zhao is the idea promoted by literary naturalism of a *slice of life*, which, as his translation of the term suggests. He regards as an isolated individual fragment by that itself can only represent a *fragmentary life*. (...) The montage narrative of U.S.A. is created, as it were, out of the photographic traces of individual lives. These traces of individuals are also the traces of historical moments, for Zhao repeatedly refers to the characters and other fragments of which U.S.A. is constructed as real history, or historical materials. But it is not enough for these fragments to be represented by isolation, it is also not enough for these materials to be simply piled together; rather, Zhao believes they must be brought into provocative juxtapositions in order to ignite their explosive force”. (Schaefer, 2017: 163).

hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última. El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre. El cine-ojo es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales. El cine-ojo es el tiempo vencido (la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo). El cine-ojo es la concentración y la descomposición del tiempo. El cine-ojo es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad temporal inaccesible al ojo humano". (Ramió y Alsina, 1980: 32).

De este fragmento podemos ver claramente algunas premisas que caracterizan el cine-ojo y toda la obra de Dziga Vertov:

-Consiste en films de no ficción, basados en el montaje de tomas efectuadas por la cámara en plena calle. Un montaje, que más adelante describe como una organización no en escenas, como en el cine de ficción, que Vertov llama teatralizado, sino como intervalos, imágenes con una correspondencia según sus propiedades rítmicas y una coherencia intrínseca.

-El cine de Vertov pretende ser explicativo. Quiere exponer una objetividad marcada por la máquina. Se trata de una teoría y una praxis que celebra el mecanicismo cinematográfico, el alcance técnico de aquello que la percepción humana no puede alcanzar. Se trata de un cine optimista en cuanto a sus recursos que ve en la cámara un ojo más perfecto que el humano.

-Podemos deducir, de este fragmento, que se trata de un cine que supera el espacio, ya sea nacional como geográfico. Una concepción que tiene mucho que ver con el punto anterior, con el mecanicismo implícito en el mismo medio cinematográfico y que Vertov pone como base de su teoría.

-Si se supera el espacio, también se hace lo propio con el tiempo. Un tiempo que no tiene nada que ver con la percepción visual del ojo sino con la organización de las tomas y el montaje.

El montaje vertoviano se basa en la organización de “movimientos”, de tomas efectuadas por la cámara, no como si fueran escenas teatrales sino como intervalos, imágenes con una correspondencia sea esta cual sea.

El mismo Liu Na’ou se inspira en la obra de Dziga Vertov para llevar a cabo su aventura cinematográfica *The Man of Movie Camera* (持攝影機的男人, 1933), documental amateur cuyo título homenajea la obra más emblemática de Vertov. Como la del vanguardista soviético, se trata de una sinfonía urbana rodada en diferentes metrópolis de Asia como Taipei, Tokio, Shanghai y Manila. Cabe destacar que el fenómeno de las sinfonías urbanas no se entiende sin la filosofía y praxis de Dziga Vertov y debe su naturaleza a una concepción donde el montaje es el elemento dominante. Otras sinfonías urbanas ilustres donde podemos ver esta predominancia son piezas como *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (1926), de Walther Ruttmann o *A propos de Nice* (1930), de Jean Vigo<sup>112</sup>, que han pasado a la historia de la vanguardia cinematográfica. Un fenómeno puramente modernista que no se podría dar fuera de las grandes metrópolis y que intenta plasmar, como hace la literatura de los modernistas de Shanghai, los ritmos internos de la urbe.

Si la obra filmica de Na’ou es una sinfonía urbana ortodoxa, Yuan Muzhi usa la estética vertoviana para otros fines que seguramente escandalizarían al maestro soviético. Las breves sinfonías urbanas que inician las dos obras de Yuan Muzhi y que referencian el *cine-ojo* sirven para situar al espectador ante una obra donde Shanghai será un protagonista más. El uso del fenómeno modernista que realiza Yuan Muzhi tampoco se puede identificar plenamente

---

<sup>112</sup> Para más información sobre el fenómeno de las sinfonías urbanas, véase Jacobs Steven (Ed.); Hielscher, Eva (Ed.) y Kinik, Anthony (Ed.). *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*. Afi Film Readers. Routledge. 2018.

con el uso que se hace en *Bed and Sofa* (1927), de Abram Room y *The Girl with a Hatbox* (1927), de Boris Barnet, que también empiezan con un montaje, mucho más conservador y convencional, donde se refleja el despertar de la ciudad de Moscú. El ojo que aparece en *Scenes of City Life* no se sitúa en el aquí y el ahora del montaje vertoviano sino en una suerte de ilusionismo profético. Se trata de un ojo que no ve el presente sin el futuro de los personajes principales del film en su nueva vida en Shanghai. Anticipa su situación. La linterna mágica que regenta el sonriente Yuan Muzhi tiene el poder de la anticipación. Si el objetivo de la cámara de Vertov nos muestra la realidad de manera más objetiva que cualquier ojo humano, la andrajosa linterna mágica de Yuan Muzhi revela aquello que los futuros migrantes no quieren anticipar, nublados como están por los sueños e ilusiones puestos en su nueva vida en la gran ciudad.

Otra peculiaridad del montaje inicial de Yuan Muzhi es que efectúa un movimiento vertical, de arriba abajo. Los primeros planos muestran rascacielos, sedes bancarias del Bund, multitudes en la lujosa calle Nanjing para ir descendiendo hacia los edificios de los barrios populares donde van a transcurrir las historias.

Se puede ver un trasvase de algunos elementos de la corriente de las sinfonías urbanas a la literatura modernista shanghainesa. Este viaje de arriba a abajo de la cámara de Yuan Muzhi lo encontramos, igualmente, al inicio y final de muchos cuentos de Mu Shiyong y Liu Na'ou. En *El Foxtrot de Shanghai*<sup>113</sup> (上海的狐步舞, 1934), Mu Shiyong presenta el entorno de un modo parecido al de Yuan Muzhi. De arriba abajo, del cielo a los suburbios. La primera frase del relato no puede ser más explícita:

---

<sup>113</sup> Apareció en la revista *Xiandai* en 1934. Existe una traducción al inglés, Field, Andrew David. *Mu Shiyong: China's Lost Modernist*. Hong Kong University Press. 2016. También se puede encontrar su traducción al castellano efectuada por Maialen Marin Lacarta en Mu Shiyong, Liu Na'ou y Du Heng. *Liu Na'ou, Mu Shiyong, Du Heng. Un paraíso sobre el infierno: tres cuentos de Shanghai*. ¡Hjckrrh! 2016. Aquí se reproducirán fragmentos de ésta última.

“¡Shanghai, un paraíso construido encima del infierno! Oeste de Shanghai: una gran luna encaramada al horizonte alumbra la extensa llanura. Una llanura plomiza, bañada por la luz plateada de la luna, en la que vuelven a incrustarse sombras oscuras de árboles y manchas aglomeradas de aldeas. Sobre la llanura, los railes dibujan un arco que se extiende bordeando el cielo y se adentra más allá, en el horizonte. Calle Lincoln (donde la virtud es pisoteada y el crimen se eleva a lo más alto)”.<sup>114</sup> (Mu et al., 2016: 14).

Del mismo modo, en *Dos enfermos insensibles al paso del tiempo*<sup>115</sup>(两个时间的不感症者, 1930) Liu Na'ou también efectúa una panorámica cinematográfica vertical de arriba abajo, esta vez desde el cielo al hipódromo, donde se darán las primeras situaciones del cuento:

“Una tarde soleada. Cansadas de vagar, dos manchas de nubes blancas que destilan brillantes gotas de sudor se detienen en la cima montañosa formada por las cúspides de los altos edificios de enfrente. A lo lejos se divisa esa muralla urbana mientras que, si se baja la mirada, se ve la tribuna de la extensa pista de hierba que en ese momento bulle como un hormiguero, repleta de un público exaltado por las apuestas”.<sup>116</sup> (Mu et al., 2016: 7).

---

<sup>114</sup>Traducido por Maialen Marín Lacarta. El texto original es el que sigue: “上海，造在地獄上面的天堂！滬西，大月亮爬在天邊，照著大原野。淺灰的原野，鋪上銀灰的月光，再嵌著深灰的樹影和村莊的一大堆一大堆的影子。原野上，鐵軌畫著弧線，沿著天空直伸到那邊兒的水平線下去。林肯路（在這兒，道德給踐在腳下，罪惡給高高地捧在腦袋上面）。” (Encontrado en: <http://millionbook.net/xd/m/mushiying/000/017.htm>).

<sup>115</sup> Apareció en la antología *Scène*, en 1930. Se puede encontrar su traducción al castellano por Maialen Marín Lacarta en Mu Shiyong, Liu Na'ou y Du Heng. *Liu Na'ou, Mu Shiyong, Du Heng. Un paraíso sobre el infierno: tres cuentos de Shanghai*. ¡Hjckrrh! 2016.

<sup>116</sup>Traducido por Maialen Marín Lacarta. El texto original es el que sigue: “晴朗的午后。游倦了的白云两大片，流着光闪闪的汗珠，停留在对面高层建筑物造成的连山的头上。远远地眺望着这些都市的墙围，而在眼下俯瞰着一片旷大的青草原的一座高架台，这会早已被为赌心热狂了的人们滚成为蚁巢一般了”。 (Encontrado en <http://www.chinawriter.com.cn/n1/2018/0516/c419384-29994643.html>).

El relato de Mu Shiyong, como el plano que cierra *Street Angel*, termina con una vista que va de abajo hacia arriba. Como se ha visto en la sinopsis, después del desenlace melodramático en el que muere Xiao Yun, se da un extraño plano, el último del filme, en el que se efectúa un barrido de abajo hacia arriba, desde el suelo hasta la punta de un rascacielos. Un viaje inverso al efectuado en la escena 1 (2:41-3:01). *El Foxtrot de Shanghai* se cierra de un modo parecido:

“La voz se eleva a la mitad del cielo y choca con el primer rayo de sol. Al punto, le responde un coro grandioso. Los edificios despiertan del profundo sueño y se despojan de los pijamas grises levantando las cabezas. El río corre susurrante hacia el este, las sirenas de las fábricas aúllan. ¡Le cantan a la nueva vida y al destino de los que se encuentran en los clubs nocturnos! ¡Buenos días, Shanghai! Shanghai, un paraíso construido sobre el infierno”.<sup>117</sup> (Mu et al., 2016: 24).

Como los modernistas, Yuan Muzhi trata la ciudad de Shanghai no tanto como un escenario, algo que se da en toda la producción de la Lianhua y la Mingxing, sino como un ser con entidad propia. Podría hacerse suyas la primera y la última frase del relato de Mu Shiyong. Para el director de *Scenes of City Life* y *Street Angel*, Shanghai es un paraíso repleto de rascacielos, avenidas populosas, luces de neón y una oferta de ocio que descansan impasibles encima de un infierno poblado por los personajes de sus historias. Un infierno donde Lee Menghua, la familia de Xiao Yun, Xiao Hong, Xiao Chen y sus amigos viven en la precariedad.

---

<sup>117</sup> Traducido por Maialen Marín Lacarta. El texto original es el que sigue: “直飛上半天，和第一線的太陽光碰在一起，接著便來了雄偉的合唱。睡熟了的建築物站了起來，抬著腦袋，卸了灰色的睡衣，江水又嘩啦嘩啦的往東流，工廠的汽笛也吼著。歌唱著新的生命，夜總會裡的人們的命運！醒回來了，上海！上海，造在地獄上的天堂”。 (Encontrado en: <http://millionbook.net/xd/m/mushiyong/000/017.htm>).

## b) El acto de ver

Como se ha visto, las aventuras y desventuras de los personajes de *Scenes of City Life* en Shanghai será lo que aquellos verán a través de la atracción. Un instrumento mágico que les revela el futuro. Un artefacto que regenta un Yuan Muzhi caracterizado como un andrajoso feriante cuya característica física principal es el parche que le tapa un ojo. Unos minutos antes, cuando los campesinos gritaban alegremente “¡Shanghai!” ante la pregunta sobre el destino efectuada por el agente de la estación, el feriante (Yuan Muzhi) sonreía de manera maliciosa. Cuando éste anuncia las virtudes de su artefacto sabe perfectamente lo que los campesinos van a presenciar.

En este sentido, cabe tener en cuenta la concepción del medio vertoviana, compartida por otros vanguardistas, que concibe el objetivo de la cámara como un ojo perfeccionado, la técnica como aquel vehículo que lleva a ver al ojo aquello que desnudo no puede alcanzar. En este punto podemos recordar la frase de Vertov antes señalada “El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre”. (Ramión y Alsina, 1980: 32).

Yuan Muzhi va aún más allá, demostrando que el objetivo también nos lleva a presenciar nuestra condición futura en una ciudad como Shanghai. (Escena 3, 1:26-4:02). La sinfonía urbana que se da a continuación (escena 4, 4:02-6:36), no es más que el prólogo, una escena de situación que se aparta de su finalidad vertoviana y que dará pie a una comedia donde los roles de cada miembro de la familia campesina, ya establecidos y acostumbrados a su vida shanghainesa, adoptan una nada complaciente vida de *xiao shimin*. Los binóculos llevan a estos espectadores a ver cuál va a ser su vida en el futuro a través del mismo film, como si fuera una ensoñación lucida, un acto de fantasmagoría que al final les va a hacer cambiar de opinión sobre la conveniencia de emigrar a la gran ciudad. Lo que esta familia ve a través de la atracción será lo mismo que verá el espectador de *Scenes of City Life* en la sala de cine. El Yuan Muzhi cineasta es también el feriante que nos invita a



ver a través de la linterna mágica. Se da un juego de espejos autorreferencial que va más allá del *aquí* y el *ahora* vertovianos. El debut de Yuan Muzhi no puede ser, pues, más sincrético y lúcido. Sincrético porque usa la praxis vanguardista para un fin distinto al de aquellos y lúcido porque encontramos, por primera vez en la historia del cine shanghainés, una reflexión sobre la mirada y el cine, (que aquí toma la forma precinematográfica de la atracción) como vehículo revelador. No se entiende la presencia de Yuan Muzhi en esta escena como un simple cameo. Yuan Muzhi se representa a sí mismo como un maestro de ceremonias, como el demiurgo de la ficción que vamos a presenciar. El *acto de ver* es central en el debut del cineasta. El ojo que parpadea cuando se encuentra delante del visor, es también el ojo del espectador que va a presenciar la ficción.

En el desglose de las secuencias de *Scenes of City Life*, se han señalado varios planos subjetivos, una reiteración inusual en el cine shanghainés del momento. Una obsesión por el *acto de ver* que no dejará de aparecer a lo largo del metraje. En la escena 13 (11:33-12:00), Zhang Yun y la criada miran a través de la ventana. Con un P.G. subjetivo vemos la caricatura del señor Wang que Lee Menghua ha dibujado en el suelo con la arena. En la escena 14 (12:00-12:29), cuando la criada abre la puerta, vuelve a mirar el dibujo a través de un plano subjetivo. En la escena 15 (12:29-12:38) se vuelve a dar este tipo de plano, cuando las muchachas miran el regalo que hay encima de la mesa del comedor. En esta misma escena, cuando el padre cree ver a Lee Menghua besando a su hija, se efectúa el plano subjetivo con un leve travelling frontal hacia la pareja. Con otro plano subjetivo, se da cuenta que ha tenido una ilusión óptica.





La importancia del *acto de ver* no se da, solamente, en *Scenes of City Life*. En el arranque de *Street Angel*, después de la breve sinfonía urbana insertada en los títulos de crédito se da, de nuevo, una escena de presentación de personajes donde presenciamos una reiteración del *acto de ver*. (Escena 2, 2:41-3:01). Cuando la cámara de Yuan Muzhi se sitúa en el barrio popular, donde se va a desarrollar la trama, vemos una procesión nupcial. (Escena 2, 3:01-6:55). Se presentan los personajes principales del film, que irán sobresaliendo de la masa que, atentamente, presencia el cortejo a través de planos contrapicados. Una idea que es central en el artículo de Ma Ning (2002), y que pretende demostrar una dialéctica perceptible en el film, y por extensión, en todo el cine de izquierdas de Shanghai, entre discurso oficial y discurso subjetivo. Una tensión entre sociedad e individuos, encarnados en los personajes principales de la cinta:

“What is interesting about the above sequence is that of a total of 52 shots, 36 contain on-lookers, inserted as two series of shots, each consisting of eight rapid cuts of medium shots or closeups of spectators in the street. The spectators inscribed in these shots are frozen in rapt enjoyment of the spectacle (a projection of the typical Chinese spectators similar to Lu Xun’s description). But significantly they are denied any vision. On the other hand, the actor-character, the trumpeter Chen, the news vendor Wang and the singer Xiao Hong, are active and also have visions in which they are even more active. The most interesting of these involves Chen, who slips out of the brass band and manages to take a look into the palanquin. His subjective point of view entitles the viewer to this privileged vision: the bride wrapped up in the palanquin is cross-eyed, which fully reveals the inherent irony in this

spectacle of a metaphorically forced coupling Chinese feudalism and foreign powers". (Ma, 1992: 100).

En esta escena, donde Ma Ning ve un montaje de síntesis imbricado en el montaje continuo hollywoodiense, vemos como, nuevamente, Yuan Muzhi invita al espectador a ver aquello que ven sus personajes. Algo que es evidente en el plano subjetivo y el efecto que los ojos cruzados de la novia provocan en Xiao Chen.

El arranque de *Street Angel* no es el único momento donde vemos el *acto de ver*. De igual modo lo encontramos en el primer número musical de Xiao Hong (escena 3, 6:55-10:46) y los números de magia llevados a cabo por Xiao Chen. (Escena 8, 16:11-18:18). En este sentido cabe preguntarse sobre la relación que se establece, en estas escenas, entre espectador y protagonista. Escenas que han provocado ciertos análisis que también tienen en cuenta directamente el espectador como *voyeur*<sup>118</sup>.

En la escena 8 (12:23-13:20), Xiao Chen improvisa su número de magia en el balcón, delante de Xiao Hong. Se dan más de un plano subjetivo donde el espectador del film ve lo mismo que Xiao Hong. También vemos, cuando la cámara se sitúa dentro de la habitación de Xiao Chen, como sus amigos desarrollan el truco, dándole las manzanas desde abajo, en una zona que Xiao Hong no puede ver. Cuando Xiao Chen le tira a Xiao Hong la segunda manzana e impacta en el espejo de Xiao Yun, ésta entra de improviso en la habitación donde se encuentra Xiao Hong. Con un barrido, la mirada de Xiao Yun va desde Xiao Hong hasta la ventana abierta de Xiao Chen. El siguiente

---

<sup>118</sup> "In fact, some of the political messages of *Scenes of City Life* conveyed through the representation of songs are rechanneled in the songs of *Street Angel*, if only in a more subtle and congenial way. As Yeh Yueh-yu points out, in the *Song of the Four Seasons* sequence in *Street Angel*, which I just analyzed, the singing girl Xiao Hong shows little respect to and never looks at the audience when singing the song in the teahouse; she gives all her attention to braiding her hair. The reluctance of Xiao Hong to address the audience directly challenges the forms of entertainment both in the film and of the film, criticizing the teahouse audience listening to Xiao Hong's performance and the audience watching this film at the same time". (Pang, 2002: 219).

plano nos muestra a los amigos escondidos y con otro barrido vamos hacia Lao Wang y de éste al balcón de las hermanas. No es casualidad que, en su segundo film, Yuan Muzhi vuelva a contar con la magia como juego entre los protagonistas. La magia como espectáculo, como atracción producida por la modernidad, y que en aquel momento estaba en boga en ciudades como Shanghai. Una disciplina que va dirigida a engañar la mirada:

“Reading Shanghai’s newspapers and popular journals in the 1930’s carefully, one would be astonished to find the many salable commodities, ranging from books and magical kits to training programs, associated with the practice of magic. The popularity of practicing magic was so much in vogue that it attracted the criticism of intellectuals, who related the purchase of these magical gadgets to Chinese people’s backwardness. This democratization and demystification of magical skills might reveal the people’s rising desire to control and discredit simulation, but it is also a manifestation of the rapid expansion of commodity culture, whose aim is to transform everything on display to private ownership. The strong desire among the masses to understand and perform magic cannot be completely interpreted as a desire for knowledge. It was also a manifestation of a developing consumerist ideology inseparable from the larger modern visual culture”. (Pang, 2007: 206).

Yuan Muzhi identifica aquí la magia de la que habla Pang, como artefacto finalmente democratizado por la sociedad de consumo y la mirada del espectador. En el caso de *Street Angel*, quien mira es Xiao Hong, y el cineasta le muestra el truco al espectador. En *Scenes of City Life* es el mismo cine, camuflado de linterna mágica y quien mira es el mismo espectador de la sala a través de los ojos de la familia Zhang.

Las escenas de juego protagonizadas por Xiao Hong y Xiao Chen contrastan con la escena 3 (6:55-10:46) ya descrita. Si en aquellas se daba un juego ingenuo y el plano subjetivo denotaba expectación e interés, en la escena de

presentación del personaje de Xiao Hong denota aspectos menos inocentes. Mientras Xiao Hong canta vemos, a través de planos cortos, como está siendo contemplada por Gu y su secretario. En un momento de la escena (8:08-8:21), unos clientes están hablando, mirando de reojo a Xiao Hong, mientras ésta canta, jugueteando con su trenza con desgana. En un segundo momento (8:37-8:53), Gu asiente, lo que indica admiración por la muchacha. En un tercer momento (9:18-9:27) Gu se toca la barbilla y sonríe. Estos planos contrastan con el flashback, efectuado a través de cortos insertos que nos remiten a la vida pasada de la muchacha. Un recurso que refuerza la sensación de indefensión que siente el espectador cuando ve aquello que la muchacha no ve. La ingenuidad de Xiao Hong hace que no se dé cuenta de su condición de objeto para la contemplación de hombres como Gu, que a posteriori la querrá poseer.

Como buen cineasta urbano y modernista, Yuan Muzhi es consciente de la importancia de la cultura visual en un entorno como el de Shanghai. No se puede comprender la gran urbe sin tener en cuenta sus atracciones, que principalmente, pasan por ser visuales, por atraer principalmente al ojo. A parte de la ya comentada escena inicial donde aparece la atracción de feria, *Scenes of City Life* está llena de situaciones donde el escaparate de diferentes tiendas tiene un gran protagonismo a la hora de coartar, inspirar o engañar a los protagonistas y, por consiguiente, al espectador. En la escena 5 (6:36-7:44), Lee Menghua protagoniza un gag visual con un maniquí en el escaparate. Más tarde, el padre de Zhang Yun se fija en el autómata de Charlot que publicita una tienda. En el tramo final del film encontramos a Lee Menghua en el aparador de una tienda de muñecas. Está buscando un detalle que se pueda permitir regalar a Zhang Yun. Yuan Muzhi describe de manera poco sutil los peligros de la tentación capitalista a través de estos escaparates en los que cada vendedor debe pensar como engañar al cliente para atraer su atención.

El *acto de ver* también toma importancia en aquellos momentos en que los personajes desean. Este deseo se expresa, a menudo, a través de la

sobreimpresión de imágenes y del montaje intelectual. En *Scenes of City Life* vemos como el joven debutante usa este recurso a la hora de expresar el deseo de sus personajes. Tenemos dos ejemplos. El primero es la escena que se da después de la salida de la sala del cine por parte de Wang, Zhang Yun y Lee Menghua. (Escena 22, 19:58-20:56). Éste último se acerca a un banco en cuyo aparador está expuesta una hucha. Vemos la imagen sobreimpresa sobre el objeto de un coche que gira. El coche que Lee Menghua necesita para poder competir con el señor Wang y conseguir el favor de Zhang Yun. Al final de la escena localizada en la sala de fiestas durante la noche de navidad, asistimos a una concatenación de metáforas a través de la sobreimposición de planos. El señor Wang y Zhang Yun están borrachos a altas horas de la madrugada, sentados en el local donde han pasado la noche. El señor Wang acaricia la pierna de Zhang Yun y, mediante un plano subjetivo, vemos como la figura de la muchacha va quedando substituido, a través de un montaje encadenado y una sobreimpresión, por el cuerpo de una muñeca de porcelana, dando paso al plano de una mano apagando una lámpara de mesa de noche.



En *Street Angel*, nos percatamos del deseo de Xiao Yun por Xiao Chen en dos escenas en las que la prostituta mira la ventana del piso de Xiao Chen e imagina la figura del muchacho sobreimpresa en el balcón.



Como veremos en el siguiente capítulo, el *acto de ver* se desarrolla, en muchos momentos, a través de gags a través de los cuales el cineasta logra engañar al espectador. Se relaciona, pues, la magia con el *acto de ver*. Dos elementos característicos del cine de Yuan Muzhi y, sin duda, elementos que hacen de su estilo algo único en su contexto. La suma de los dos elementos llevará, en algunos momentos, al engaño directo del espectador, al truco como recurso cómico. Un truco que en ciertos momentos se debe identificar con el concepto de *gag*.

## 5.2. Yuan Muzhi, director de comedias

En el capítulo sobre la propuesta metodológica (1.3.) se ha visto como se calificaba *Scenes of City Life* de comedia pura y *Street Angel* de comedia sentimental, ateniéndonos a algunas definiciones producidas en la academia anglosajona y francesa, donde se ha estudiado de manera más fructífera el concepto. La casi totalidad de la obra de Yuan Muzhi va dirigida a generar la risa. La crítica social efectuada por el cineasta, a diferencia de recursos más recurrentes en la industria, se hace de manera más distante, buscando siempre la situación cómica, cuando no en el patetismo, en el caso de *Scenes of City Life*. En este capítulo veremos dos conceptos que justifican la calificación de comedia, que, desde el principio de este trabajo, estamos atribuyendo a la obra de Yuan Muzhi. Por un lado, estudiaremos el *gag*, como recurso habitual. Por otro lado, estudiaremos el concepto de *parodia*, a través del cual, encontraremos nuevas lecturas a *Scenes of City Life*.

### 5.2.1. El uso del gag

Otro aspecto que diferencia el cine de Yuan Muzhi del resto de la producción de Shanghai del momento es el uso reiterado del gag<sup>119</sup>. El estudio de Manuel Garin (2012), nos puede ayudar a comprender mejor el recurso y describir los que usa Yuan Muzhi. Garin no facilita una sola definición de gag, sino que pasa revista a diferentes acepciones del término:

“Nos interesan los gags en la medida en que implican un determinado cobrar forma, un lugar y un tempo, una manera de hacer. A eso se refería François Mars cuando hablaba del gag como algo que alcanza su finalidad en sí mismo, una especie de fogonazo irreductible, que será más o menos complejo, pero que se presenta siempre como happening (...). Noël Burch define este proceso de identificación del gag, común a cualquier espectador, como la percepción de una belleza de la estructura. En esta misma línea, y hablando de la gran obra maestra de Tati, *Play Time* (1967), Kristin Thompson propone el concepto de *cinematic excess*, un exceso ligado a esos momentos en los que la imagen parece sobresalir de la pantalla y revelarse como forma”. (Garin, 2014: 9-10).

Garin delimita la forma del gag, su estructura gramatical y temporal partiendo de una definición de Kant sobre la risa, recogido en el famoso tratado de Bergson sobre el tema: “La risa proviene de una espera que súbitamente se resuelve en nada”. (Citado en Garin, 2014: 19). Así se da una secuencia definida como sigue:

---

<sup>119</sup> No se han encontrado textos sobre el gag en el contexto académico chino que describan aspectos del cine chino de los años 30, ni tan siquiera en casos tan evidente como en los films aquí tratados. Para leer más sobre el sentido del humor en la sociedad y la cultura de la china del s. XX., véase Milner Davis, Jessica (Ed.). *Humour in Chinese Life and Culture*. Columbia University Press. 2012; Tam King-fai (Ed.) y Wesoky, Sharon R. (Ed). *Not Just a Laughing Matter: Interdisciplinary Approaches to Political Humor in China*. Springer. 2018.



-La espera remite a la temporalidad del plano, el acto de filmación y a su posterior proyección ante el público. Dos esperas al menos, la de la cámara y la del espectador.

-Lo súbito revela dónde, cuándo y cómo resolver esta temporalidad, un punto de ataque en el curso de la toma: un gesto o un cambio de posición, un corte, un fundido...

-La nada confirma que las consecuencias de la temporalidad son menos importantes que la temporalidad misma: el gag es más inmanente que teleológico, da forma al vacío.” (Garin, 2014: 19-20).

Todo guionista o *gagman* tiene en cuenta sea consciente o no, esta estructura a la hora de escribir un gag. Tiene en mente un esquema que nace, sin duda, de la observación kantiana y que Garin resume en tres puntos. En el primer momento se espera, se aguarda. En el segundo se anticipa, se toma una familiaridad con el tiempo debido a la ilusión de causalidad. En un tercer momento, se debe sorprender, cuando el horizonte de expectativas del segundo punto se derrumba, “surge lo inesperado, y la casualidad logra imponerse a la causalidad”. (Garin, 2014: 25-26).

Como podremos ver, *Scenes o City Life* y *Street Angel* están plagados de gags que concuerdan con esta secuencia y que rompen, de alguna manera, la narratividad clásica. El estudio de Garin innova en el momento que concibe el gag como algo más que un mero recurso cómico. En sus conclusiones describe el concepto como un elemento que, sin duda, cortocircuita el orden establecido, la lógica de la narración, y puede ser un gesto subversivo debido a esta irrupción súbita y a la reducción a la nada enumerados en la cita anterior. La interrupción de la narración se puede concebir, pues, como una manera de subvertir formas narrativas aceptadas de manera acrítica, como señala en un fragmento clave a la hora de entender la tesis que seguirá a la introducción. (Garin, 2014: 19-20). Allí se define el concepto y se delimita su estructura temporal:

“-El gag ha sido y continúa siendo una de las formas de resistencia propiamente visuales de la imagen en movimiento, frente a la marcada tendencia a la verbalización (*talkie*) que impera en los medios audiovisuales.

-Esa capacidad de resistencia se mantiene gracias a la reencarnación del gag en nuevos medios, a través de expresiones diversas como el diseño interactivo, el remontaje de imágenes preexistentes y la cultura participativa.

-La autoconciencia formal del gag marca su potencial narrativo y sus contribuciones al *storytelling*, de modo que cuanto más diferenciales sean sus imágenes, más poderosas serán sus aportaciones al discurso y la narración visual.

-El gag desborda ampliamente las categorías de lo cómico, así que plantearlo únicamente con la finalidad de la risa, como un medio para un fin prefijado, reduce y homogeniza sus posibilidades expresivas.

-Los gags visuales subrayan la libertad como principio de la conducta estética y suponen una de las herramientas más poderosas de experimentación de la cultura audiovisual, un juego del mundo que reinventa la realidad.

-El gag ha sido, es y seguirá siendo una forma radical de cuestionamiento del sentido en sus dimensiones históricas, políticas y sociales, que trabaja la imagen como pregunta y como problema, profanándola.

-La esencia del gag es ser un lugar de encuentro, mestizaje, democratización y puesta en crisis de las imágenes, rebasando las fronteras entre alta y baja cultura, como sucede con las fiestas, los carnavales y otras formas de expresión popular.

-El carácter múltiple, diferencial y bastardo del gag ha sido y sigue siendo un patrimonio invencible de la cultura audiovisual, a prueba de clichés, imposturas y malversaciones históricas: una cosa de todos”. (Garin, 2014: 19-20).

En los dos films de Yuan Muzhi, la concatenación de *gags* responde al aspecto paródico del primero y al tono cómico del segundo. Podemos hacer una analogía entre el último esquema facilitado por Garin y diferentes aspectos de la obra del cineasta chino:

1) Como se ha visto, en el *gag* existe, inherentemente, una voluntad de experimentación que se da en cada escena de *Scenes of City Life* y en las más memorables de *Street Angel*. Los *gags* sonoros, por ejemplo, van destinados a crear un espacio audiovisual inédito en el cine shanghainés del momento y una clara voluntad de trascender el realismo obvio del sonido tal como se concebía entonces, como mero vehículo para reproducir diálogos sincrónicos, canciones o un ambiente sonoro realista y descriptivo. Aquí, Yuan Muzhi busca crear un sonido “expresivo”, que vaya más allá de la simple sincronización. Ejemplos insólitos y remarcables los encontramos en la escena 2 (0:34-1:26). Es significativo que el debut de Yuan Muzhi ya empiece, en la primera secuencia, con un *gag* sonoro. Vemos al empleado de la estación de tren durmiendo la siesta. Suena un timbre y descuelga el teléfono. El timbre continúa sonando y se da cuenta que es el despertador. Un *gag* que concluye con la resolución de un malentendido, un pequeño engaño al espectador a través de la confusión del empleado.

2) El *gag* posee una cualidad subversiva, de interrupción constante de la narratividad. No encontraremos, en el contexto shanghainés, con la excepción de algunos films de Sun Yu como *The Big Road*, un film cuya trama se interrumpa de manera tan continua y premeditada como en *Street Angel*. Si los jóvenes obreros de Sun Yu pasan buena parte del film cantando y jugando con sus dos nuevas amigas lugareñas, las escenas más antológicas protagonizadas por Xiao Chen y Xiao Hong en *Street Angel* son aquellas que menos aportan narrativamente hablando al metraje, describiendo simplemente la naturaleza pura e ingenua de su amor. (Escena 8, 16:11-18:18). Estas escenas no dejan de ser concatenaciones de *gags* improvisados entre Xiao

Hong, Xiao Chen y sus amigos a la hora de comunicarse mediante pantomimas y juegos de magia.

En una de las primeras escenas, localizada en el nuevo piso compartido, Xiao Chen pone dos vasos de cristal entre los brazos de Xiao Hong y la pared. En este momento, la casera entra para pedir el dinero del alquiler. Xiao Chen deja a Xiao Hong en la incómoda posición mientras va a buscar el dinero. Xiao Chen le da un dólar a la casera y le dice que mañana le pagará el resto. La casera mira, extrañada a Xiao Hong, que está contra la pared y disimula. Xiao Chen lee el diario mientras Xiao Hong no se puede mover. El marido de la casera le dice a su esposa que la divisa extranjera está prohibida y se dispone a devolverlo a Xiao Chen. Cuando está a punto de salir de la casa de los jóvenes, se fija en la extraña postura de Xiao Hong. Esta vuelve a disimular. Una vez solos, Xiao Hong le ordena a Xiao Chen que le quite los vasos, que debe cocinar arroz. Xiao Chen le dice que hará aparecer el arroz en los vasos que está sosteniendo. En este momento le da un beso, Xiao Hong se defiende con sus brazos y los vasos caen interrumpiendo a Xiao Yun y Lao Wang, que se estaban besando en la buhardilla. Lao Wang les lanza un objeto para interrumpir su beso.

3) Teniendo en cuenta la omnipresencia del gag en el cine de Yuan Muzhi, no parecen gratuitas las referencias a Charlot y a los films de Mickey Mouse de Walt Disney (escena 22, 19:58-20:56), ambos, personajes icónicos de la cultura popular de entonces y grandes referentes del gag. Parece como si Yuan Muzhi quisiera situar el gag, como homenaje a dos de sus estilistas más ilustres, en el contexto nuevo del cine chino. Si *Scenes o City Life* se puede analizar como un filme que, principalmente, propone un discurso sobre la misma industria y su contexto cultural, se debe a correspondencias como

estas<sup>120</sup>. La presentación de los personajes principales de *Scenes of City Life* y *Street Angel*, principalmente Lee Menghua y Xiao Chen, se hace a base de una concatenación de gags. Especialmente chaplinesco es la primera aparición de Lee Menghua. En la escena 5 (6:36-7:47), encontramos a Lee Menghua limpiando su zapato. A continuación, saca un dedo por un agujero de la suela. La cámara se dirige hacia su pie y vemos que el calcetín también tiene un agujero por donde sobresale el dedo gordo. Se pone el zapato haciendo equilibrios y se ata los cordones encima de la mesa. Se pone la chaqueta y recoge dos billetes y dos monedas de un cajón. Se le cae una de las monedas y su sonido atrae la atención de sus caseras, que irrumpen en la habitación. (Escena 6, 7:47-7:55). Lee Menghua pisa la moneda con el zapato agujereado. (Escena 7, 7:55-8:56). Les dice a las caseras que pronto recibirá dinero, tira el chicle en el suelo y lo pisa con el otro pie para, a continuación, poner el otro y así pegar la moneda en la suela agujereada. En la escena siguiente, cuando Lee Menghua está andando por la calle, vemos como unos niños señalan sus huellas, donde se percibe un pequeño círculo. (Escena 9, 9:25-9:35).

La presentación de Xiao Chen también se hace a través de gags. En la escena inicial (escena 2, 3:01-6:55) de *Street Angel* ya comentada, se da la procesión de la boda donde se da una primera situación cómica, el caótico ruido que hace la banda moderna y occidentalizada donde participa Xiao Chen con su trompeta y la banda de instrumentos tradicionales. Se crea una atmosfera sonora caótica y cómica. Vemos diferentes grupos en procesión como niños vestidos al estilo tradicional o un grupo de monjes budistas. Aparece Xiao Chen desfilando con su banda. Cuando tiene que tocar la trompeta no le suena. La agita con la mano, pero no aparece nada. Cuando vuelve a tocar vemos que sale agua por el agujero. Lao Wang se acerca a Xiao Chen, que no puede parar de caminar siguiendo a su banda. Lao Wang lo pisa sin querer y Xiao Chen se arrodilla para ponerse el zapato, perdiendo de vista a la banda.

---

<sup>120</sup> En el siguiente apartado se verá que podemos analizar *Scenes of City Life* como una parodia de los recursos melodramáticos en boga, tan comunes en productoras shanghainesas hegemónicas como la Mingxing o la Lianhua.

Cuando se incorpora ve que pasa el palanquín con la novia. Aparta la cortina y descubre que la novia es bizca. Cuando el palanquín pasa de largo, vemos que Xiao Chen también se ha quedado bizco y Lao Wang lo hace volver en sí, sacudiéndolo.



4) Se usa el gag como pregunta, como cuestionamiento. Una pregunta que entronca con el *acto de ver* y la prestidigitación ya comentados en el capítulo anterior. Si bien en el melodrama shanghainés no hay espacio para la incertidumbre o la ambigüedad, debido a la polarización de los personajes, el gag complejiza a los protagonistas de Yuan Muzhi y cuestiona las convenciones narrativas de la ficción del momento. En este sentido es importante ver como el recurso más usado a la hora de efectuar la crítica social del film es el gag, cuyos efectos van más allá de las conclusiones cerradas de los melodramas de Cai Chusheng. Lee Menghua, que podría ser un héroe del cine romántico de la Lianhua, aparece como un joven ridículo debido a sus ansias por conquistar el corazón de Zhang Yun. No es una coincidencia que sea este personaje el que más gags provoque. El gag expresa una pobreza injusta, pero también lo ridículo de su situación y las ansias del personaje de pertenecer a este sistema que lo maltrata. El ejemplo más claro lo encontramos en la presentación del personaje, antes comentada. Yuan Muzhi no tiene piedad ni del personaje más acorde con los arquetipos de la Nueva Cultura que aparece en su breve filmografía. En la escena 10 (9:35-10:24), la cámara de Yuan Muzhi, con una gran audacia visual, nos sitúa en la calle, delante de un semáforo ante lo que pensamos que es la espalda de una mujer, convenientemente abrigada. Se oye sonido ambiente de la calle. El licenciado

se sitúa a su lado, le pone el brazo por detrás de la espalda como si la fuera a abrazar, y le saca el abrigo. Lo que parecía la espalda de una mujer, resulta ser la espalda de un maniquí. Con un leve movimiento de cámara nos percatamos que, en realidad, nos situamos dentro de una tienda, y la calle que veíamos eran las vistas desde el interior del escaparate. En un principio hemos creído que Lee Menghua había logrado el éxito que perseguirá durante todo el film. A continuación, nos damos cuenta de que no puede pagar el vestido y comprará un atuendo más barato.



En la siguiente escena se da otro malentendido, efectuado a través de un gag sonoro. (Escena 11, 10:24-11:29). Lee Menghua va a tocar el timbre y lo que el público oye es el claxon del coche de Wang, procedencia que descubrimos cuando Lee Menghua gira la cabeza y se da el cambio de plano hacia el automóvil. En la escena 16 (12:38-14:58), el padre de Zhang Yun ve a su hija besando a Lee Menghua. Cuando se acerca a la pareja y emite un bramido, la pareja se da la vuelta. El hombre se percata que se trataba de un malentendido. Lee Menghua le estaba encendiendo un cigarrillo a su hija.

La pobreza en la que están envueltos los personajes de *Street Angel* también queda perfectamente expresada mediante la comicidad del gag. En una escena del film, después de ver a Lu lamentándose de su despido de la barbería debido a que su jefe no puede hacer frente a los abusivos impuestos, Xiao Chen y Lao Wang deciden ir al local y atraer al público mediante toques de trompeta y de percusión. Una vez realizado el espectáculo, tienen una cola de hombres calvos que van a reportar pocos beneficios. Cuando encuentran al recaudador de impuestos, entre todos le afeitan la cabeza, marcándolo con un peinado ridículo. La secuencia concluye con Lu, triste, en casa de Xiao Chen

y Xiao Hong, limpiándole la cabeza al amigo tartamudo, también calvo. Los amigos de Lu no lo pueden ayudar, pero el tono de la secuencia no deja de ser cómico.

### 5.2.2. El uso de los objetos

Ningún modo de representación ha dado tanta importancia a los objetos como la comedia. Podemos encontrar innumerables ejemplos, desde Buster Keaton intentando construir una casa en *One Week* (1920), hasta el uso de teléfonos y puertas que tan bien definen el estilo de la comedia sofisticada de Ernst Lubitsch, pasando por Charlot comiéndose su zapato en *The Gold Rush* (1925). En parte, *Scenes of City Life* y *Street Angel* son comedias porque hacen un uso similar del *attrezzo*. En este sentido, se puede ver la obra de Yuan Muzhi como films compendio donde podemos ver las posibilidades de varios objetos que han formado parte de la tradición cómica desde los orígenes del cine.

El uso del objeto que apreciamos en los dos filmes responde a varias funciones que dependen de su aparición en escena. Es significativo que el padre de Zhang Yun sea copropietario de una casa de empeños, un lugar donde se compran objetos de segunda mano que después cuesta volver a vender. Una alegoría del absurdo del sistema capitalista que tiene pleno protagonismo, como se puede, por la centralidad que adquiere el local a lo largo del film.

Podemos confeccionar, aquí, un pequeño inventario de objetos que aparecen en diferentes escenas y que poseen un cierto protagonismo y/o son centrales a la hora de confeccionar un gag o una situación cómica. Vemos como muchos de los objetos también están comprendidos en el trabajo de Anthony Balducci (2011), texto pionero sobre el tema. En sus films, Yuan Muzhi construye algunas rutinas cómicas que siguen una tradición iniciada por el *slapstick* y que, en el momento de su estreno, aún tenían cabida en las *screwball comedies* estadounidenses:



### a) Dinero

El dinero, como detonante narrativo que provoca gags y situaciones cómicas, aparece pronto en obras como *Max Wants the Divorce* (1917), de Max Linder o *Saturday Afternoon* (1926), de Harry Edwards protagonizada por Harry Langdon. En *Scenes of City Life*, el dinero es recurrente. Su aparición empieza en la escena de presentación de Lee Menghua. (Escena 5, 6:36-7:47). Como hemos visto, al joven se le cae la moneda al suelo y el ruido que produce hace que la casera suba y abra la puerta de la habitación. Lee Menghua tapa la moneda con el pie, debido a que el dinero que posee lo quiere invertir en un regalo para Zhang Yun y no para el pago del alquiler. Todos los personajes van a estar determinados por el dinero. Lee Menghua lo necesita para comprar regalos para Zhang Yun. Zhang Yun lo necesita para comprarse el vestido. Los padres de Zhang Yun, para sobrevivir. Y el señor Wang invertirá su dinero en bolsa, una de las razones por las que se arruinará al final del film.

### b) Relojes

Especialmente memorable es el reloj gigante del que cuelga Harold Lloyd al final de *Safety Last* (1923), de Fred C. Newmeyer y Sam Taylor. Por su parte, *Scenes of City Life* está plagada de referencias a relojes. La más evidente es la aparición recurrente del reloj de Lee Menghua. En la escena 16 (12:38-14:58), cuando Lee Menghua está con Zhang Yun en su casa, el padre de la muchacha se fija en su reloj, pensando, seguramente, que se trata de un joven adinerado. Más tarde, (escena 19, 15:54-18:29), Lee Menghua lleva este objeto a la casa de empeños del padre de Zhang Yun, para disponer de dinero y poder comprar las entradas de cine. Más tarde, el padre de Zhang Yun entra en casa con muchos de los objetos no vendidos de su casa de empeños. Uno de los objetos que se queda, es el reloj empeñado por Lee Menghua. En el tramo final del filme, el padre de Zhang Yun le muestra a ésta la hora con el reloj de Lee Menghua. Se da la circulación de un objeto como sátira de la fugacidad de la riqueza en la sociedad capitalista shanghonesa. Los objetos pasan de mano en

mano y al final dejan de tener valor. En la escena 19 (15:54-18:29), vemos como Lee Menghua, después de empeñar su reloj, mira la hora por última vez y se va apesadumbrado. Aquel objeto que había tenido tanto valor, seguramente sentimental, para Lee Menghua, deja de tenerlo cuando se convierte en objeto de empeño, en una simple moneda de cambio.

### c) Maniqués y muñecas

El uso de los maniqués y autómatas ha sido un recurso recurrente a la hora de escribir gags. Una rutina que ha protagonizado grandes momentos del *slapstick*. Estos objetos pueden crear una sensación de falsa realidad, pueden engañar el ojo del espectador e incluso del protagonista. Su comicidad es debida a la confusión que se puede dar en momentos clave de la acción. Como dice Anthony Balducci, “Mannequins could easily confuse a person who did not have their wits about them”. (Balducci, 2012: 18). En *Scenes of City Life* vemos algunos maniqués y autómatas. Ya se ha comentado el gag que protagoniza Lee Menghua, cuando éste le quita el abrigo al maniqué que se encuentra en el escaparate de la tienda. (Escena 10, 9:35-10:24). Un efecto que engaña al espectador debido a la audaz posición de la cámara. Más tarde, el padre de Zhang Yun queda fascinado por la visión de un autómata de Charlot que se encuentra en otro escaparate. Un Charlot que tendrá protagonismo en la ensoñación de la escena siguiente. Un objeto recurrente en *Scenes of City Life* y que tiene que ver con el uso de los maniqués es la muñeca. En una escena, el señor Wang le regala una muñeca a Zhang Yun. Ésta esperaba que le regalase un vestido, y no disimula su disgusto. Posteriormente vemos a Lee Menghua en una tienda de muñecas. El espectador conoce el enfado de Zhang Yun después de recibir el regalo del señor Wang y puede esperar una reacción aún peor cuando Lee Menghua le regale el mismo artículo. En un giro elíptico, cuando Lee Menghua y Zhang Yun abren la caja de regalo, sale el perro del licenciado. Al final de la escena que se sitúa en el salón de baile, durante la noche de navidad, el señor Wang, visiblemente ebrio, acaricia la pierna de Zhang Yun y su figura se ve

sustituida, por medio de un montaje encadenado, por la muñeca que le había regalado.

#### d) Animales

Parte de la comicidad de los animales que aparecen en comedias se debe a su adopción de elementos que forman parte del comportamiento humano. Esto es evidente en ejemplos como el simio que aparece en *The Kid Brother* (1927), de Lewis Mileston y Harold Lloyd. En *Scenes of City Life*, después de la escena 22 (19:58-20:56), Lee Menghua se encuentra en su habitación, escribiendo una carta para Zhang Yun. Al lado, tiene a su perro de pie. Parece que esté esperando algo. Cuando Lee Menghua termina de escribir, acerca el sobre de la carta a la boca del perro y éste lo lame. A continuación, Lee Menghua cierra el sobre. Más tarde, Lee Menghua le ofrece una caja de regalo a Zhang Yun. El espectador piensa que se trata de una muñeca, ya que en la escena anterior estaba en una tienda de muñecas. Cuando la pareja abre la caja sale el perro corriendo. En otra escena, cuando Zhang Yun, ya prometida con el señor Wang, rechaza a Lee Menghua, éste se sienta en el portal de la casa junto al perro. Le dice a este que es su único amigo. La criada abre la puerta y le hace señales al perro para que entre a comer. El perro entra y la puerta se cierra. Lee Menghua se queda solo. Es difícil no pensar en los antecedentes de un film como *A Dog's Life* (1918), de Charles Chaplin.



#### e) Teléfonos

En *Scenes of City Life* se dan varias escenas en las cuales el teléfono tiene una gran relevancia a la hora de imprimir comicidad en la situación. Yuan Muzhi relaciona el objeto con la figura del señor Wang. Éste accede a su agente de

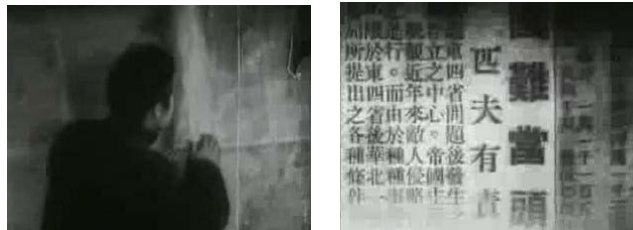
bolsa a través de este utensilio. Nunca vemos el agente, y pasamos a un plano simbólico en el que varios personajes apuestan dinero, haciendo un corro alrededor de un espacio vacío. Se da una elipsis, relacionando al interlocutor con el mundo anónimo de las finanzas. El teléfono también cobra importancia en momentos en los que sí vemos al interlocutor. Un ejemplo lo apreciamos en la escena en la que Zhang Yun llama al empresario para invitarle a tomar fideos en su casa. Cuando éste acepta la invitación, lo vemos al lado de su prometida. La comicidad obvia del objeto del teléfono se debe a que el personaje no ve la situación física de su interlocutor. Un recurso típico del estilo de Lubitsch que se hace evidente en el cine de Yuan Muzhi y que, igualmente, nos remite a la clase pudiente y a la despersonalización urbana. Un objeto que lleva al protagonista a la desorientación y a la alienación de la vida moderna.



#### f) Periódicos

Como se ha visto, el piso de Lao Wang y Xiao Chen está forrado por periódicos que Lao Wang no ha podido vender. En diferentes momentos del filme, los dos amigos buscan inspiración en estos periódicos, como si de una biblioteca se tratara. Un elemento que Yuan Muzhi usa como alegoría. La información oficial está pegada en las paredes del humilde piso de los jóvenes. En la escena 7 (13:20-16:11), cuando éstos quieren escribir un pie de foto inocente que ponga “A prosperidad compartida, dificultad nacida” no se acuerdan del carácter de “dificultad”. Lao Wang busca entre los periódicos y encuentra un titular donde lee “Nuestro país se enfrenta a dificultades, y todos debemos hacernos responsables de ello”. Ninguno de los muchachos reflexiona sobre el sentido social y político del titular. Simplemente han

encontrado el carácter que buscaban. Más adelante, cuando Xiao Hong recurre a Xiao Chen y Lao Wang y les explica que sus tíos la quieren vender como concubina al señor Gu, Lao Wang busca, de nuevo, inspiración en los periódicos. Encuentra un titular que explica la denuncia hecha por una muchacha a sus padres debido a que la habían vendido como esposa. En ninguna de estas situaciones, los muchachos son muy conscientes del significado de lo que leen. Los periódicos solamente son importantes en su función de diccionario. En un mismo espacio, encontramos dos dimensiones. Una afecta a la otra, pero esta otra no es muy consciente de ello. En un melodrama urbano de la Lianhua o la Mingxing, estos mensajes serían iluminadores e inspiradores para los protagonistas. Justificarían una redención ideológica, cuando no revolucionaria. Los jóvenes de Yuan Muzhi no se mueven en estos parámetros heroicos. Son seres que en todo el film no saldrán nunca de una dimensión doméstica, alejada del heroísmo y de la consciencia política.



### g) Objetos mágicos

Ya se ha visto la importancia de la linterna mágica del feriante Yuan Muzhi en *Scenes of City Life*. Sus efectos mágicos de anticipación en un film que pertenece a una tendencia realista donde no había cabida para deslices fantásticos. Un recurso insólito, porque el espectador es testigo de sus trucos. En *Street Angel* encontramos igualmente objetos mágicos de la mano de un Xiao Chen, prestidigitador aficionado que siempre encuentra una buena ocasión para sorprender a Xiao Hong. En el capítulo anterior ya se han

analizado dos gags que tenían como protagonistas dos objetos supuestamente mágicos. En la escena, 8 (16:11-18:18), Xiao Chen hace aparecer manzanas de su manga. Más tarde, Xiao Chen pone dos vasos entre la espalda de Xiao Hong y la pared, prometiendo que los llenará de arroz, con el resultado que ya conocemos.

#### h) Regalos

Cada vez que Lee Menghua o el señor Wang se presentan en casa de Zhang Yun, le traen un paquete de regalo. De este modo, Yuan Muzhi juega con el suspense, ya que la criada siempre espera, sin éxito, que alguien le regale el sombrero que debe complementar el vestido que su ama quiere comprar. En la escena 16 (12:38-14:58), Lee Menghua le regala una prenda de vestir. Más tarde, el señor Wang le regala una muñeca, algo que disgusta a la muchacha. A continuación, Lee Menghua le regala su propio perro. No vemos la reacción de Zhang Yun, pero sí el disgusto de la criada que se da por vencida. Una progresión que, narrada de manera continua, se convierte en un gag.

### 5.2.3. La parodia del melodrama en *Scenes of City Life*

Los dos filmes de Yuan Muzhi están protagonizados por jóvenes que malviven en la ciudad y que provienen del campo. En el melodrama del período encontramos este esquema recurrentemente y es, precisamente, la estrella femenina la que se verá envuelta en un cumulo de injusticias y será objeto del pathos melodramático<sup>121</sup>. Pero, contrariamente a esta premisa, Zhang Yun se comporta como una parodia de la *chica moderna* shanghonesa. Es una víctima del consumismo y los encantos urbanos, pero Yuan Muzhi no contrapondrá la pureza femenina del campo a los peligros de la ciudad. Zhang Yun empieza el film siendo esta *chica moderna*, y no vemos el proceso de cambio. Se trata de una perspectiva poco común dentro de un contexto donde se toma una perspectiva de progresiva victimización y un camino redentor

---

<sup>121</sup> Veremos algunos ejemplos en el último capítulo de este trabajo.

final. Esto también se debe al distanciamiento que imprime Yuan Muzhi entre el público al que dirige su filme y sus protagonistas. En este sentido navega hacia una dirección contraria a la que entonces ya se había establecido, el melodrama como fórmula predominante en la producción shanghonesa que florece durante los años 30.

#### a) Definiciones de melodrama

En su seminal obra, Peter Brooks (1976) acuña el concepto *melodrama* para describir una sensibilidad que aparece durante la Revolución Francesa y se consolida con la Revolución Industrial. Un concepto que en un primer estadio se refiere al teatro popular de la pantomima o al teatro musicado y termina describiendo la obra de escritores realistas como Honoré de Balzac. Peter Brooks atribuye al término melodrama una serie de atributos que ha tenido éxito en los estudios sobre el melodrama cinematográfico posteriores. Según Brooks, cuando se habla de melodrama cabe señalar connotaciones como la emotividad, la polarización moral de los personajes entre héroes y villanos, la importancia de estos últimos a la hora de obstaculizar el camino de los primeros y la preponderancia de la acción y situaciones extremas, que hagan la vida cotidiana interesante y digna de ser narrada. (Brooks, 1976: 11-12).

Se trata de una sensibilidad plenamente moderna que nace con el romanticismo y se extiende al siglo XX, significativamente, dentro del contexto cinematográfico.

En este sentido, Ben Singer (2001) desgrana cada una de las características del concepto *melodrama* aplicado al Hollywood de los años 30 y 40, ampliando las connotaciones aportadas por Brooks. Se dan una serie de convenciones y patrones que se cumplen en aquellos productos de la sensibilidad melodramática. El elemento central es la cualidad de la *exageración*, el *exceso*. (Singer, 2001: 38-39). Singer cita a Nowell Smith

para identificar esta estética del exceso con la conversión histérica y señala que los personajes del melodrama clásico acostumbran a ser mujeres sufrientes, víctimas de unas convenciones sociales que las oprimen<sup>122</sup>. (Singer, 2001:38-39). La segunda característica, aceptada en la academia, y que Ben Singer señala, es la de la *situación*. Se entiende por *situación* aquel concepto que describe los giros dramáticos, los momentos de tensión, la necesidad por parte del personaje de tomar partido en un dilema extremo:

“Situation is a rather difficult concept to narrow down, but it could be defined as a striking and exciting incident that momentarily arrests narrative action while the characters encounter a powerful new circumstance and the audience relishes the heightened dramatic tension. Situation often entails a startling reversal or twist of events that creates a dramatic impasse, a momentary paralysis stemming from a deadlock or dilemma or predicament that constrains the protagonist’s ability to respond immediately. Action might be temporarily suspended when characters are stunned by shocking news (the villain who has been trying to kill the heroine is really her uncle who has stolen her inheritance!), or faced with a deadly peril (the hero looks with alarm as the buzz saw draws ever nearer), or fixed in a deadlock among counterbalancing forces”. (Singer, 2001: 41).

---

<sup>122</sup> “Melodrama triggers another variety of agitation as well: the agitation that comes from observing extreme moral injustice, the feeling of distress, of being profoundly disturbed or outraged when we see vicious power victimizing the weak, usually involving some kind of bodily violence. A wife being battered (as in *Broken Blossoms*), an animal being abused (*Lassie Come Home*), or a mother having her baby torn away from her by a group of puritanical busybodies (for example, *The Mother and the Law*, *Way Down East*, *The Awakening of Helena Richie*): such scenes are designed to generate unbridled agitation, a mode of visceral excess in the spectator. One could add to this the sensation of intense hatred. Classical melodrama, particularly on stage, gave the audience the cathartic pleasure of the very purest, unequivocal kind of hatred, repulsion, or disdain for the villain. Melodrama was designed to arouse, and morally validate, a kind of primal bloodlust, in the sense that the villain is so despicable, hated so intensely, that there was no more urgent gratification than to see him extinguished. It was this aspect of melodrama’s visceral and emotional excess that prompted Ludwig Lewisohn, writing in *The Nation* in 1920, to associate the genre with the primal brutality of the mob”. (Singer, 2001: 40).



El uso de la *situación* por parte del cineasta comporta igualmente el uso del azar y del suspense como herramientas clave a la hora de construir la historia. Se entiende el azar como una suspensión de la correlación entre causa y efecto. Las situaciones en las que se encuentra el protagonista de un melodrama no dependen siempre de una lógica narrativa. (Singer, 2001: 46). Entiéndase el uso del *deus ex machina* como uno de los ejemplos más ilustrativos del azar.

El suspense depende del tiempo y de la identificación con el personaje que debe tomar una decisión cuando se encuentra ante un problema que parece insalvable. Ben Singer desgranar una a una las características del melodrama como *concepto clúster*, que debe analizarse según la situación, contexto histórico y tendencias estéticas. En el sentir melodramático es esencial la existencia de un pathos, una empatía del espectador hacia el protagonista y una solidaridad con éste cuando se encuentra ante la injusticia que debe hacer frente. El pathos conlleva una sobredimensión de las emociones, una estética del exceso, como lo define Brooks. Peyorativamente se contempla el melodrama y el sentir melodramático como una *estética de las lágrimas*, como un artefacto que busca una reacción visceral, incluso física, en el espectador. (Singer, 2001: 44).

También es común la polarización moral, la diferenciación clara entre *buenos* y *malos*, personajes positivos y personajes negativos. Serán estos últimos los que crearán el detonante de la narración, el problema al que los personajes positivos deben hacer frente. (Singer, 2001: 45).

Se da una narrativa de estructura no clásica, que tiene que ver con la aparición del *azar* como motor. La estructura no clásica se define como una narrativa que no depende de correlación entre causa y efecto, elemento sin duda negativo para muchos críticos que, desde la época victoriana, critican la naturaleza morosa de la narrativa melodramática. En ella vale todo y por esta misma razón induce a la pereza de los narradores que no deben justificar la aparición de detonantes y resoluciones. (Singer, 2001: 46). Con esta estructura

no clásica tiene que ver el quinto elemento que Singer señala y que será clave en su libro, el *sensacionalismo*. *Sensacionalismo* visto como concepto que comporta violencia, suspense, acción, un gusto por el espectáculo y la percepción de un peligro que a menudo es físico, para el protagonista. (Singer, 2001: 48).

En el contexto de los estudios sobre el melodrama, ha jugado un papel crucial las teorías de género, al tratarse de un *sentir* que normalmente va asociado a una protagonista *victimizada* cuando el cine es consumido, principalmente, por un público femenino. En este sentido se ha estudiado el melodrama desde una perspectiva de género<sup>123</sup>. El estudio del sentir melodramático también ha rebasado los límites eurocéntricos, centrándose en cinematografías mal llamadas periféricas, y el contexto chino no es una excepción<sup>124</sup>.

Desde los años 80, la academia china está estudiando el termino *wenyi* 文艺 como un concepto más acertado para describir los mecanismos melodramáticos en el contexto chino. La complejidad de definir *wenyi* surge ya cuando se hace su análisis etimológico. El carácter 文 remite a cultura y literatura y 艺 denota arte. Un *wenyipian* 文艺片 (*pian* significa filme, película) significa literalmente, un filme que tiene que ver con literatura y arte, de lo que se puede extrapolar que se trata de un concepto dignificador que denota aquellas obras que contienen un cierto interés cultural. Según Stephen Teo (Yeh, 2013: 231), se trata de un modo de representación que se identifica con el *drama civilizado* 文明戏 chino de los años 10 y 20, y no tanto con el término *melodrama*, importado de Hollywood. El *wenyi*, según el estudioso de Hong Kong, es un género que tiene muchos puntos en común con el *melodrama*, pero que acepta un espectro más amplio de características. Aquí, Stephen Teo no explica la gran influencia que el teatro decimonónico europeo,

---

<sup>123</sup> Véase la seminal antología Gledhill, Christine (Ed.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. British Film Institute. 1987.

<sup>124</sup> Véase Dissanayake, Wimal. *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge University Press. 1993.

estudiado por Peter Brooks en su obra seminal, tiene en el teatro moderno chino, y en especial en el *drama civilizado*. Una omisión que podría poner en duda la *pureza* del concepto. Para Teo, *wenyi* viene a ser un género autónomo o un subgénero del melodrama. No lo aclara. Tampoco señala si, al igual que el melodrama, el *wenyi* puede encontrarse fuera de los límites del género, como mecanismo estético, como el concepto clúster del que habla Ben Singer. Un concepto que facilita el análisis de filmes claramente melodramáticos en sus mecanismos, pero que no tengan que ver con el género del melodrama propiamente dicho.

Para estudiar este concepto, que aparece con la voluntad de desactivar ciertos prejuicios de la teoría occidental aplicados acríticamente a filmes chinos, es de gran ayuda la lectura del artículo-compendio *A Small History of Wenyi*, de Emilie Yueh-yu Yeh (2013). En éste se da un breve recorrido histórico sobre el concepto, empezando con la primera definición que da Cai Guorong 蔡國榮 en el primer volumen monográfico sobre el tema, *Studies on Modern Chinese wenyi Cinema* (中國近代文藝電影研究, 1985), y que define *wenyi* como un género que prioriza las emociones y el sentimiento. No se acotan, pero, las delimitaciones de la definición:

“Those movies with thoughtful themes and the ability to strike a chord with the audience, along with those that could be appreciated like most artworks, are all qualified to be called *wenyi* pictures. Insofar as they express perennial human emotion and the sentiments of the time, genre pictures such as musicals, war epics, or martial arts can all be included within the *wenyi* proper”. (Citado en Yeh, 2013: 229).

Una definición más satisfactoria y que contradice la característica intergenérica del término según Cai Guorong, nos la da el historiador hongkonés Li Cheuk-to 李焯桃, en la introducción del monográfico *Cantonese Melodrama 1950-1969* (1986):

“To a certain extent, *wenyipian* is quite similar to melodrama in the West, seen by many as a phantom genre because it includes all works that can hardly fall under any categorization. In fact, most *wenyipian* share the specificities of melodrama: highly schematic characters, plots punctuated by fortuities and coincidences, extreme emotions and conflicts...for convenience sake, we are naming the Chinese title of the retrospective, *wenyipian*, and the English melodrama. Nevertheless, the two terms are not strictly identical. While *wenyipian* is delimited by its subject-matter or theme, melodrama is essentially a kind of dramatic convention, applicable to films of various subject-matter or theme”. (Citado en Yeh, 2013: 231).

Según Li Cheuk-to, el *melodrama*, se caracteriza por ser un modo de representación común en filmes de diferentes géneros, mientras que el *wenyi*, además de compartir las mismas características que el concepto foráneo, también se acota a unos temas determinados. Emilie Yueh-yu Yeh contrasta estas definiciones en la segunda parte de su artículo, cuando busca las raíces del concepto en los primeros tratados de cine de los años 20, como el de Hou Yao. Es entonces cuando lo identifica con una dimensión educativa que muchos teóricos de entonces tenían del medio.

Muchas de las formas melodramáticas y personajes arquetípicos que encontramos en tantos films shanghaineses del momento tienen su origen en la estética literaria de la Nueva Cultura. (Pickowicz, 2011: 73-87). Es significativo el término formulado por Mao Dun y Zheng Zhenduo 郑振铎 para promover una cierta definición de realismo, *literatura de sangre y lágrimas* 血和泪的文学, tan parecido al de *estética de las lágrimas* que se usa para describir el sentir melodramático. (Singer, 2001: 44). Un ideal estético que ofrecen a los escritores comprometidos con su pobre y miserable contexto social y nacional. (Anderson, 1990: 44-45; Feng, 1996: 187). Se trata de un término que recuerda el sentir melodramático en tanto que estética del exceso. Una identificación que queda justificada cuando encontramos los mecanismos melodramáticos descritos por Brooks (1976) en su estudio que,

no olvidemos, trata sobre escritores realistas europeos, en la ficción de Mao Dun o Lu Xun<sup>125</sup>.

Después de definir *melodrama* y el constructo autóctono del *wenyi*, debemos preguntarnos si *Scenes of City Life* de Yuan Muzhi puede entrar dentro de estas definiciones. Este largometraje, aun cuando comparte puntos argumentales con melodramas shanghaineses de la época, es un caso excepcional de pieza que rechaza la creación de un pathos. Los protagonistas del filme no se pueden dividir entre positivos y negativos. Más bien todos parecen una distorsión de personajes cliché, muy tratados por el cine y la literatura del momento. Cuando Yuan Muzhi se acerca a la figura de la mujer, no nos muestra una protagonista victimizada, un sujeto que debe hacerse un lugar en la difícil sociedad shanghainesa. Tampoco muestra una *femme fatale* como la que encontramos en filmes como *Pink Dream* (粉红色的梦, 1932), de Cai Chusheng, porque no hay un personaje femenino antagonista que sufra las consecuencias de sus actos. Zhang Yun una *chica moderna* que intercambia pretendientes según los caprichos del momento, sin que ello provoque unas consecuencias que vayan más allá del malentendido. No es un ser misterioso ni ambiguo, nunca dudamos de su desidia existencial y su actitud no engaña nunca a sus pretendientes. Lee Menghua, es el personaje que se lleva la peor parte, no consiguiendo, debido a su pobreza, el favor de Zhang Yun. Pero Yuan Muzhi tampoco pretende que se dé una compasión hacia su nulo éxito. El suicidio fallido no deja de ser una situación cómica que sin duda parodia el sentir romántico y melodramático presente en tanta literatura de la Nueva Cultura. La *situación*, como elemento clave del melodrama, no se da en ningún momento, siendo sustituida por el gag continuo y la situación cómica.

---

<sup>125</sup> En el último apartado de la tesis se relacionará un ejemplo hiperbólico de *literatura de sangre y lágrimas*, *Sinking* 沉淪, de Yu Dafu 郁达夫 con *Plunder of Peach and Plum* (桃李劫, 1934), de Ying Yunwei. Se contrastarán sus protagonistas con la figura de Lee Menghua en *Scenes of City Life*.

Como ya se ha dicho, no hay una polarización entre buenos y malos. Esto es visible en el personaje de Wang que, a priori, posee todas las características para ser un empresario sin alma tan común en los antagonistas de los filmes de Cai Chusheng o Sun Yu<sup>126</sup>. Yuan Muzhi presenta a un empresario que no sabe muy bien que vende (cuando prueba su producto no sabe distinguir entre tipos de té) y cuya única preocupación es la de cortejar a Zhang Yun y hacerla su amante. El giro cómico, su fuga después de verse forzado a casarse con la muchacha lo humaniza, ya que se muestra ridículo y desposeído de todo poder. Por otro lado, en ningún momento asistimos a una situación en la que se sobredimensionen los sentimientos y las emociones.

El reencuentro entre Zhang Yun y Lee Menghua después de que este le anunciará su suicidio, podría haber concluido en un *happy end* o en un *clímax* de alta tensión sentimental, como era común en la mayoría de los melodramas rodados por la Lianhua. Los otros puntos con los que Ben Singer caracteriza el melodrama, el *sensacionalismo* y la estructura no-clásica, tampoco se acaba de encontrar. No asistiremos a ninguna escena espectacular que entrañe un peligro real, ya sea físico como psicológico, de los protagonistas. El único elemento azaroso que encontraremos será la escena en la que Chen encuentra a Zhang Yun en la tienda de ropa. El azar no juega un papel importante en ningún momento. ¿Podemos decir que *Scenes of City Life* es un *wenyipian*, aun descartando los elementos comunes que unen al termino chino con el *melodrama*? La respuesta es negativa. *Scenes of City Life* no es una adaptación literaria, ni tan solo una obra con cualidades literarias, como se entendía el término en aquel momento. No estamos ante un film que pretenda tener un potencial didáctico, más allá de la crítica intrínseca al poder del dinero, una crítica que encontramos igualmente en muchos ejemplos de la denostada literatura popular o la literatura neosensacionista de Shanghai. Si bien mantiene la característica de los *wenyipian* de estar ambientada en la

---

<sup>126</sup> Véase las diferencias con el papel del empresario en filmes como *Little Toys* (小玩意, 1933), de Sun Yu o *Song of the Fishermen* (渔光曲, 1934), de Cai Chusheng.

actualidad y de mostrar una realidad, no es un film que mueva a emociones y sentimientos, puntos clave para historiadores como Cai Guorong a la hora de definir el término.

Por otro lado, cabe recordar el carácter fantástico del arranque del film. La trama refleja la vida futura de esta familia que se dispone a construir una nueva vida en Shanghai. Una anticipación que les viene servida por los efectos mágicos de la linterna mágica. Un elemento fantástico que se concibe como una reflexión del medio cinematográfico. Los campesinos de la periferia que se quieren ir a Shanghai la imaginan llena de unos prejuicios que nacen de la literatura popular y el cine y esto es lo que verán a través de los binóculos. El tono paródico del film se debe a esta Shanghai imaginada, a estas vidas estereotipadas que los aspirantes a *xiao shimin* ya han leído en novelas populares, o visto en los pequeños cines de la periferia. *Scenes of City Life* no es un melodrama, porque es, ante todo, una reflexión distante sobre los mecanismos del melodrama. Se aparta de estas formas para ponerlas en evidencia. De este modo, aquellas situaciones que en el melodrama aparecen en su dimensión más dramática, aquí aparecerán en su forma más cómica. Para comprender esta distancia no podemos pasar por alto el concepto de *parodia* estudiado por formalistas rusos como Tynyanov, concepto que no encontramos en la teoría china, pero que es perfectamente aplicable a la manera de entender el cine que demuestra Yuan Muzhi. La excepcionalidad de *Scenes of City Life* se debe a esta reflexión sobre los clichés y a situarse dentro de los límites de la parodia.

## b) Definiciones de parodia

Para comprender las definiciones de parodia dadas por los formalistas rusos, debemos partir del concepto de *singularidad* o *extrañamiento* (странение), que formula V. Shklovsky en su artículo *El arte como artificio* (1917):

“Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una

sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma. En aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está *realizado* no interesa para el arte”. (Shklovsky 1917. En Todorov, 1970: 60).

La *singularidad*, traducida en otros textos como *extrañamiento*, es el procedimiento clave a la hora de escapar de aquello *realizado* y dar un nuevo valor a los objetos que nos rodean. En este sentido, es importante confrontar la *singularidad* a la *automatización*, es decir, al procedimiento ya practicado dentro de una tradición a la hora de acercarnos a estos objetos. En otro texto de V. Shklovsky, *Eugenio Onegin: Pushkin y Sterne* (1923) reflexiona sobre la obra paródica como texto que habla sobre el mismo texto, sobre las convenciones literarias del momento, más que reflejar la sociedad en la que está escrita. En este sentido, afirma que tanto Eugen Onegin como Tristram Shandy no son parodias de costumbres, como tantas veces se ha comentado. No se trata de contar la historia de Onegin o Shandy, sino del “juego con esta fábula” (Shklovsky, 1923. En Volek, 1992: 188), la parodia de las convenciones y patrones estéticos. Shklovsky concluye el texto afirmando que “el contenido principal de la novela son sus propias formas constructivas...” (Shklovsky, 1923. En Volek, 1992: 188).

Conceptos como *singularidad* y *automatización* se encuentran desarrollados en un texto fundacional para los estudios de la parodia, *Dostoyevski y Gogol: Hacia una teoría de la parodia* (1921), de Yuri Tynyanov. Éste relaciona *parodia* con *estilismo*, marcando cuál es su diferencia y señalando en que momentos coinciden dentro del mismo plano teórico:

“La estilización está próxima a la parodia. Ambas viven una vida doble: tras el plano de la obra se halla otro plano, estilizado o parodiado. Pero en la parodia es obligatorio el desajuste entre ambos planos, su desplazamiento; por



la parodia, el género trágico se convertirá en cómico (da igual si por subrayar lo trágico o por su correspondiente sustitución por lo cómico), y viceversa. En la estilización no hay tal desajuste; en cambio existe una correspondencia entre ambos planos: el estilizante y el estilizado, el cual se vislumbra a través del primero. Pero, con todo, de la estilización a la parodia hay solo un paso; la estilización motivada o subrayada cómicamente se convierte en parodia”. (Tynyanov, 1921. En Volek, 1992: 169).

El *subrayado* y la *substitución* son procedimientos clave para comprender la naturaleza de lo paródico. El doble plano de la parodia remite, como vemos en otros textos del autor, a una tradición dada, a una automatización de una serie de formas que la parodia subraya o sustituye, haciéndolas risibles o dramáticas según la naturaleza cómica o trágica del primer plano. En Tynyanov, la evolución literaria dista de ser un proceso cronológico progresivo. Se trata más bien de una serie de rupturas, de cortes, donde la parodia es síntoma del desgaste de unas formas concretas omnipresentes en un momento histórico<sup>127</sup>. Para saber que estamos ante una parodia, debemos conocer la naturaleza de lo parodiado. De otro modo, el efecto deja de ser paródico.

Shklovsky y Tynyanov nos dan una pista de como leer un texto tan excepcional como *Scenes of City Life*. Yuan Muzhi construye un mecanismo profundamente referencial. Cabe imaginar la sorpresa del espectador del momento, teniendo en cuenta que hoy en día aún provoca esta sensación. Quien está familiarizado con el cine chino de los años 20 y 30 verá que la ópera prima de Yuan Muzhi es un film sin precedentes, que solamente se puede comprender adoptando la perspectiva del momento y teniendo en

---

<sup>127</sup> “Al analizar la evolución literaria, encontramos las etapas siguientes: 1) con relación a un principio constructivo automatizado va perfilándose un principio constructivo contrario; 2) tiene lugar su aplicación: el principio constructivo busca la aplicación más fácil; 3) se extiende a la mayor parte de los fenómenos concurrentes; 4) se automatiza y provoca los principios contrarios a la construcción”. (Tynyanov, 1992: 214).

cuenta el material visual y cinematográfico que parodia. Y este material no es otro que la cultura urbana del *xiao shimin* en un plano y de la misma producción shanghainesa y extranjera de cine, en un segundo plano. Como dicen las historiadoras Anne Kerlan (2015) y Huang Xuelei (2014), gran parte del cine de los años 30 producido por la Mingxing y la Lianhua se inscribe dentro de lo que llaman melodramas urbanos, una forma que el film de Yuan Muzhi parodia.

### c) *Scenes of City Life* como parodia

En diferentes escenas de *Scenes of City Life* se aprecian numerosas referencias audiovisuales que remiten directamente a una cultura popular importada y a su negociación con el día a día de los *xiao shimin*. En la escena 20 (18:29-19:01), Zhang Yun y Lee Menghua ven un film de Mickey Mouse<sup>128</sup> en uno de los numerosos cines de la calle Nanjing. El cortometraje que ven representa la situación que ambos ha vivido en la escena anterior, cuando Lee Menghua se ha encontrado con el Sr. Wang delante de la casa de Yun. En este sentido, el cortometraje pasa de ser un mero ornamento que nos remita a una modernidad occidentalizada y a la vez un espejo de los personajes. Aquello que los protagonistas ven en el filme de Mickey Mouse es lo mismo que les ha sucedido anteriormente y a la vez Yuan Muzhi demuestra, con cierta picardía, que su filme se cimenta en los clichés presentes en la cinematografía importada y nacional. Se trata de una parodia distante que remite más a la ficción que a la realidad del día a día. La equiparación de la escena anterior con el cortometraje de dibujos animados significa mantener el mismo nivel de realidad entre ambas escenas. Lee Menghua, Zhang Yun o el señor Wang no tienen por qué ser personajes más reales que los que aparecen en el cortometraje que presencian.

---

<sup>128</sup> Se trata de una versión no catalogada del personaje diseñada por los hermanos Wan especialmente para este film, no del Mickey Mouse original diseñado por Walt Disney. (Macdonald, 2016: 67; Lent y Xu, 2017: 156).

De igual modo, se insertan otras referencias culturales que van hacia la misma dirección hipertextual y paródica. En una escena del film, Zhang Yun y su padre se dirigen a la tienda de empeños para buscar dinero. El señor Zhang se fija en un maniquí comercial que hay en un aparador que representa a Charlot. En la siguiente escena, el padre de Zhang Yun sueña que en la ventana de su casa de empeños hay un actor representando a Charlot, unas piernas femeninas saliendo de un margen de la ventana y un reloj con el dibujo de Mickey Mouse en la parte superior. Una masa de gente se dirige hacia la ventana atraída por la estampa. De repente, el reloj explota. En una misma situación, Yuan Muzhi pone en el mismo cuadro dos de los iconos universales del momento, imaginados por el padre de Zhang Yun.

En los climas es donde más claramente vemos la naturaleza paródica de *Scenes of City Life*. En aquellos momentos donde debería aflorar la estética del exceso emocional, el clímax melodramático, se frustran tales expectativas a través de la situación cómica o del gag. En una de las últimas escenas del film vemos, por primera vez a Zhang Yun expresar algún sentimiento humano que vaya más allá del capricho. Está llorando y visiblemente nerviosa cuando ha terminado de leer la carta donde Lee Menghua le anuncia que se va a suicidar. En la siguiente escena, Zhang Yun entra en el piso de Lee Menghua, que se encuentra en la cama, tapado con una manta. Una vez allí, cuando Zhang Yun le dice a Lee Menghua que lamenta todo lo ocurrido (su compromiso de matrimonio con el señor Wang), Lee Menghua, satisfecho, le dice que estaba seguro de que el incidente haría que ella se le volviera a acercar. En este momento, Zhang Yun le reprocha que le haya mentado. Lee Menghua, le rebate que puede volverse a tomar todas las pastillas, si no le cree. Zhang Yun se va y Lee Menghua ingiere las pastillas. Cuando los vecinos y los caseros entran en la habitación, Lee Menghua, desesperado, les dice que se ha tomado todas las pastillas con tono de ayuda. La casera le recrimina a su marido que acepte alquilar el piso a jóvenes licenciados. Si en un principio podíamos esperar que la escena se resolviera de manera

melodramática, con una muerte o una reconciliación, algo que nos acercaría a finales como el de *New Women* (1935), de Cai Chusheng o de tantas obras de la *literatura de sangre y lágrimas*, la expectativa se frustra cuando se vuelve al tono general de la obra. La situación cómica destruye toda pretensión melodramática. Es así como el film de Yuan Muzhi ofrece una parodia a partir del extrañamiento de las fórmulas propias del melodrama.

El tono paródico es lo que distingue, en última instancia, *Scenes of City Life* de *Street Angel*. El segundo film de Yuan Muzhi, que puede igualmente considerarse una comedia modernista, no participa tanto de la parodia como de la comedia sentimental, ya que, entre otros factores, sí se añaden ciertos recursos melodramáticos, al final de la cinta. Si a lo largo de la trama se dan escenas que prometen un desenlace lleno de tensión emocional, frustrado por una resolución cómica, el film concluye con un desenlace puramente melodramático. Un clímax muy distinto a aquella escena de *Scenes of City Life* y a lo que ha sido *Street Angel*, hasta la escena final. Todos los conflictos, hasta la muerte de Xiao Yun, se resuelven de otro modo. Cuando Xiao Chen y Lao Wang deciden visitar al abogado para denunciar al tío de Xiao Hong, deciden que Xiao Chen irá vestido con el traje de la banda y Lao Wang se hará pasar por su chófer, una decisión ingenua que depara, sin duda, una situación cómica. Como si se anticipará, Xiao Hong termina la escena riendo. En la escena siguiente, unos titubeantes Xiao Chen y Lao Wang abandonan el despacho, después de ver los honorarios ofrecidos por el abogado. El tono general del film es el de esta resolución. Un tono cómico que sortea, con ironía, las situaciones más dramáticas. El clímax final del film, donde se describe la muerte de Xiao Yun, se aparta del tono general. Un clímax melodramático que sí habría convencido a la misma audiencia de *xiao shimin* que no acudió a ver *Scenes of City Life*. Es como si Yuan Muzhi hubiera aprendido a complacer a aquel público que había violentado con su debut.

### 5.3. Yuan Muzhi, cineasta de Shanghai

En el primer apartado de este capítulo se ha afirmado que una de las razones para considerar a Yuan Muzhi un artista modernista era el sistema de referencias directas a la cultura urbana que encontramos en su obra. Tanto los guiños a Walt Disney o Chaplin, como el uso de la música popular autóctona y la localización de escenas en la sala de cine o en las tiendas de ropa de la calle Nanjing, son elementos que nos acercan a una sensibilidad plenamente modernista. Queda por resolver qué papel juega la idiosincrasia shanghainesa en el plano temático.

Si se puede plantear que el cine chino de los años 30 puede ser concebido como una manifestación genuinamente shanghainesa, debido a la concentración de salas y productoras (Pang, 2002: 65-170), también podemos afirmar que la idiosincrasia shanghainesa se encuentra, de manera inherente, a la temática de los films, a sus escenarios y, sobre todo, a un imaginario lleno de lugares comunes recurrentes en la ficción, a lo largo del periodo. Un imaginario estructurado por dos elementos centrales, totalmente identificables en la cultura popular de la ciudad.

Por un lado, Shanghai es el foco de una nueva feminidad que se manifiesta tanto en los films de la Lianhua y la Mingxing, como en la obra narrativa de Mu Shiyong, por poner dos ejemplos. El cine de Yuan Muzhi se acercará a tan estereotipada figura, de nuevo, aplicando un distanciamiento paródico.

El otro gran tema de la producción en el contexto shanghainés son las miserables condiciones de vida de los jóvenes que buscaban su sitio en la ciudad. El cine de la segunda generación es, en este sentido, profundamente generacional y el de Yuan Muzhi no escapa de estas circunstancias. Lo que diferenciará su acercamiento será el tono y el uso de los recursos de la comedia, para plasmar el día a día de aquellos jóvenes. Shanghai aparece como un lugar donde se perpetúa la miseria, pero también donde se dan sueños, ilusiones, y momentos de magia cotidiana, como hemos visto en *Street Angel*.

Este capítulo se divide en dos apartados. En el primero se van a describir los personajes femeninos de los dos films. En el tercero se situará la obra de Yuan Muzhi en el contexto de films shanghaineses que tratan el tema de la alienación de la juventud en la gran ciudad.

### 5.3.1. Una parodia de la *chica moderna* 摩登小姐

La protagonista de *Scenes of City Life* se comporta como la parodia<sup>129</sup> de algo que estaba en boga en la sociedad shanghainesa del momento, la *chica moderna*<sup>130</sup> 摩登小姐, omnipresente tanto en carteles publicitarios como en novelas populares y filmes autóctonos.

Madeleine Y. Dong (Weinbaum et al., 2008) traza una genealogía sobre el concepto *chica moderna* en la China republicana de los años 30, especialmente en el mundo de Shanghai. Dong parte de la novela popular

---

<sup>130</sup> “The English term *Modern Girl* first surfaced in a small number of Chinese sources such as fiction and journalism at the end of the 1920s. The New Sensationalist writer Xu Xiaocun published a short story titled *Modern Girl* (English in the original) in the journal *New Literature* (Xin wenyi) in November 1929, and according to Leo Lee, the previous year the *Modern Girl had already been identified in the North China Herald as a Chinese flapper a young woman dressed in semi-foreign style with bobbed hair... short skirt . . . and powdered face who has come to stay*. By 1933, both the English term and a variety of Chinese translations based on partial transliteration, including *modeng nüzi*, *modeng nülang* and *modeng xiaojie*, appeared to be in wide circulation. Chinese fascination with the *Modern Girl* followed on the heels of a Japanese controversy from the mid to late 1920s. According to Barbara Sato, the term *Modern Girl* first appeared in Japan in its phonetic spelling, *modan gâru*, in 1923. In the next several years, as publications proliferated on the *moga*, which was how the *modan gâru* was commonly called, contradictory expectations arose. Intellectuals generally expected the *moga* to be an intellectual type interested in radical politics and the betterment of women’s position in society, while other observers equated the *moga* with a group of empty-headed, promiscuous young women preoccupied with trendy clothes and having fun. Regardless of whether the Chinese interest in the *Modern Girl* was influenced by the earlier Japanese discussion, in the early 1930s the term *Modern Girl* joined other terms that had come into circulation in Chinese earlier in the twentieth century to designate a new kind of woman appearing on China’s horizon”. (Sang, 2008: 181-182).

*Shanghai Express* (1935), de Zhang Henshui<sup>131</sup> para formular su análisis. Una trama que empieza cuando un hombre de negocios respetable conoce a una *chica moderna* en un tren que se dirige a Shanghai. La chica se muestra jovial, elocuente, elegante y, sobre todo, independiente. Todos estos atributos fascinan al hombre maduro, que se duerme y sueña en una relación con la chica. Cuando despierta se percata que aquella ha desaparecido con su monedero y sus pertenencias. Una vez en Shanghai, Mr. Hu alertará a todos los viajeros que se encuentran en los andenes de la amenaza de las chicas modernas que puedan encontrar en su vagón. Dong ve el origen de la aparición de la figura de la *chica moderna* con la instauración de la República del Kuomintang. La sitúa en un entorno urbano donde las mujeres también empiezan a acudir a escuelas, universidades y a todo tipo de ocios modernos como pueden ser los salones de baile, los cines o los parques de atracciones. Que la juventud acudiera a la ciudad, lejos del entorno familiar, ya fuera para estudiar o para trabajar conlleva una serie de cambios de perspectiva sobre la imagen de la familia nuclear tradicional. La mujer urbana adquiere una visibilidad que no habían tenido sus madres y abuelas y se conforma una nueva cultura sin precedentes que pronto creará clichés como la de la *chica moderna*. (Weinbaum et al., 2008: 195).

De algún modo, el relato de Zhang Henshui expresa el temor de la clase acomodada hacia esta nueva figura. Al final de la novela no hemos descubierto casi nada sobre el personaje femenino, ni tan solo conocemos su nombre real. Solo hemos sido testigos de su apariencia física y su manera de hablar. Se trata más bien de una mujer imaginada o soñada por el protagonista masculino. El lector tiene la sensación de estar ante una presencia fantasmagórica que no deja de ser, al fin y al cabo, una metáfora de la modernidad y el temor de que sus procesos trastorquen al hombre acaudalado. Un temor que Dong no duda en poner como origen de la sexualización a la

---

<sup>131</sup> Existe una traducción al inglés, Zhang Henshui. *Shanghai Express, A Thirties Novel*. University of Hawai'i Press. 1997.

hora de representar a la *chica moderna* ya sea en carteles, filmes o novelas. El peligro social que puede ocasionar la independencia de la mujer se palia cosificándola, despolitizando su significado. El artículo es ilustrativo en su segunda parte, cuando señala la importancia de la figura de la *chica moderna* a la hora de construir al hombre moderno desde esta neutralización. En el fondo, el nuevo cliché personifica todo aquello que al hombre urbano le fascina, y a la vez teme, de la ciudad:

“The *Modern Girl*'s aura of romance provokes male longing, but also fears. Just like Mr. Hu in *Shanghai Express*, the male figures in the caricatures appear to be trapped between their desire for the charming femininity of the *Modern Girl* and the danger of that charm. They are often overwhelmed by fears: of contracting sexually transmitted diseases; of competing with other men for women's attention; of dysfunctional relationships; and of rejection, emotional pain and loneliness. For men, urban life means both anxiety resulting from their own desires and fears caused by the constant presence of temptation. Men appear in these cartoons to be the victims in this new gender relation. In contrast to the confident *Modern Girl* who is totally at ease with and in command of modern urban life, her male counterpart seems to have difficulty living up to her challenge”. (Weinbaum et al., 2008: 212).

Tanto en tiras cómicas de la época como en novelas populares como la de Zhang Henshui o filmes de la industria de Shanghai, parodiados por el de Yuan Muzhi, el hombre aparece como un ser débil ante la *chica moderna*. Ésta es representada como un ser estereotipado que se mueve como pez en el agua entre los excesos y frivolidades de la nueva vida urbana. En cierto modo, la construcción del hombre y la mujer modernos podía significar una amenaza para la unidad familiar tradicional y los roles de género.

Los intelectuales de izquierdas y los republicanos del Kuomintang, todos ellos deudores de las premisas de la Nueva Cultura, rivales políticos, pero de acuerdo con tantos aspectos que atañen a la moral pública, identifican la *chica*



*moderna* con un aura de *frivolidad*. La nueva figura femenina es un ser *ligero*, víctima del consumismo galopante, degenerado y agente del colonialismo y la decadencia. Dong ofrece una lista de los adjetivos encontrados con los cuales estos intelectuales de ambos bandos describían la figura de la chica moderna. Adjetivos como degenerada 堕落, parasitaria 寄生, extravagante 奢侈, o decadente 颓废 eran los más comunes. La chica moderna está enamorada de todo lo que viene de fuera, que identifica con la modernidad. (Weinbaum et al., 2008: 214). Por otro lado, la sexualidad liberada la convierte en una *prostituta con otra forma* 娼妓变形, un mote corriente para describirla con desprecio. (Weinbaum et al., 2008: 214).

En el fondo, lo que incomoda a la élite intelectual es la despolitización social. Los pensadores de izquierdas ven a la *chica moderna* como un objeto despolitizado, como un animal caprichoso que nada puede aportar a la causa revolucionaria. De hecho, contraponen la figura de la *nueva mujer* 新女性 al de la *chica moderna*<sup>132</sup>. La máxima preocupación de esta *nueva mujer* es el destino de la nación, la revolución y la verdadera liberación de la mujer, que no pasa por adoptar costumbres como las de fumar o flirtear en salones de baile. El nuevo sujeto se concentra en escribir artículos, enseñar en escuelas femeninas y participar de las actividades revolucionarias:

“In distinguishing a real from a pseudomodern woman, intellectuals in the post– May Fourth era dismissed external manifestations of modernity such as clothing, hairstyles, and shoe styles as superficial trappings. A truly modern woman, they argued, had inner qualities centering on an abiding concern for China’s national welfare. This preoccupation with the moral attributes of the modern woman, Edwards argues, was an attempt by some reformist

---

<sup>132</sup> Dos perspectivas de la modernidad opuestas. Estas oposiciones quedan perfectamente explicadas en el artículo Stevens, Sarah E. *Figuring Modernity: The New Woman and the Modern Woman in Republican China*. En *NWSA Journal*. vol. 15, no. 3. *Gender and Modernism between the Wars, 1918-1939*. 2003. pp. 83-103. Encontrado en: <https://www.jstor.org/stable/4317011>

intellectuals to reclaim their role as enlightened moral guardians and therefore leading advisers for the nation (...). The *Modern Girl* and the *New Woman* serve different functions in literary texts. The *New Woman* is always linked to the positive aspects of modernity. She symbolizes the vision of a future strong nation and her character highlights the revolutionary qualities of the modern women". (Weinbaum et al., 2008: 215).

Esta dialéctica entre los dos estereotipos es la misma que se da en la misma construcción de la modernidad. Una tensión entre lo frívolo y lo político, entre lo extranjero y lo chino, entre el compromiso y la indulgencia. (Weinbaum et al., 2008: 215). Podemos ver un ejemplo de esta tensión en dos films realizados por Cai Chusheng. En *Pink Dream* (粉红色的梦, 1932), el protagonista, un escritor comprometido sin éxito, abandona a su esposa y a su hijo recién nacido por una *chica moderna* y acaudalada, que juega con la fascinación que produce en los hombres. Como se puede ver, es común la identificación de la *chica moderna* con la figura de la *femme fatale*. El personaje masculino se siente fascinado por la libertad de costumbres de la chica y por su ligereza sexual. Pronto, el encanto de la modernidad aparentemente conquistada se desmorona cuando descubre que su nueva amante flirtea y se relaciona con otros hombres. El escritor siente que no ha sido nada más que un pasatiempo para la muchacha. Al final volverá con su familia, después de recibir el perdón de su esposa, en un desenlace redentor. Cai Chusheng parece rechazar el mundo glamuroso y sensual que en un primer momento había podido atraer a la audiencia conformada por *xiao shimin*. Esta figura femenina se contrapone a la que el mismo director ofrece en *New Women* (新女性, 1935). Aquí, Ruan Lingyu protagoniza a Wei Ming, una *nueva mujer* que escribe artículos en revistas comprometidas y enseña música en una escuela femenina progresista. La intelectual quiere publicar un libro y su editor la intenta acosar sexualmente, siendo rechazado. Humillado, el editor consigue que la mujer sea expulsada de la escuela donde trabaja. Al final, Wei Ming se ve obligada a prostituirse para poder mantener a su familia.

Como se puede ver, la *chica moderna* ve en la sensualidad y la libertad sexual un detonante más de su ocio, un divertimento que no tiene en cuenta su carga destructora. Para la *nueva mujer*, comprometida con su sociedad y su género, el sexo se percibe como un último recurso trágico, cuando es derrotada por un mundo capitalista y patriarcal que la acosa.

Mu Shiyong mantiene una relación más ambigua y compleja con el personaje de la *chica moderna*. Una relación que se basa en una fascinación real alejada del esquematismo moral de Cai Chusheng, pero no desprovista de un temor parecido al que demuestra Zhang Henshui en su relato.

Mu Shiyong empieza su carrera literaria siendo alabado por los círculos de izquierda, debido a sus cuentos comprometidos, enmarcados dentro de la literatura proletaria. (Trumbull, 1989: 153). Cuentos como *Our World* (咱们的世界, 1930)<sup>133</sup>, retratan el día a día de la clase trabajadora con un estilo que fue apreciado por la viveza de un modelo de lengua que plasmaba la usada en los estratos más humildes de la ciudad. El encuentro con Liu Na'ou marcará un cambio radical en su concepción literaria. Cuando el joven escritor descubre la literatura sensacionista japonesa y los primeros relatos de su amigo, empieza a practicar una narrativa experimental que busca reflejar el caos urbano y la fugacidad de las relaciones humanas de una clase media fascinada por los aires de modernidad. Una de sus obras más arquetípicas, *The Man Who Was Treated as a Plaything* 被當作消遣品的男子, 1933)<sup>134</sup>, no deja de seguir los clichés argumentales tan gratos a Liu Na'ou, pero esta vez se da un distanciamiento paródico que lo acerca a *Scenes of City Life* y trata el personaje de la *chica moderna* dentro de unos parámetros parecidos a los de Yuan Muzhi. El protagonista del relato, estudiante de una universidad de Shanghai, se enamora de Rongzi, compañera de carrera que encarna todas

---

<sup>133</sup> Aparece en el número de febrero de 1930 de la publicación *Nouvelle Littérature*. No se han encontrado traducciones a otras lenguas.

<sup>134</sup> Forma parte del volumen *Public Cemetery* (公墓, 1933). Se puede encontrar su traducción al inglés en Field, Andrew David. *Mu Shiyong: China's Lost Modernist*. Hong Kong University Press. 2014.

aquellas características atribuidas a las chicas modernas del momento. Rongzi es asidua a los cines y a las salas de baile, amante del jazz y de las vanguardias literarias, posee una concepción lúdica del amor. Concepción que consiste en tratar a los hombres que se rinden a sus caprichos, como juguetes. De lo contrario al protagonista cándido del film de Chusheng, el de Mu Shiying es perfectamente consciente de los peligros que comporta su relación con Rongzi. A menudo repite, en monólogo interior, expresiones como “¡Pero que animal tan peligroso!” 可真是危险的动物哪! y “...una boca que solo sabe mentir...” 张会说谎的嘴, cuando se refiere a la muchacha. Los dos estudiantes empiezan una relación que, como es de prever, se complica en el momento que la muchacha acude a fiestas sin la compañía de su amante y se ve con otros hombres. El final del relato coincide con el fin de curso. El campus queda desierto y el estudiante busca sin éxito a Rongzi. Dos amigos le cuentan que la han visto en una sala de conciertos bailando con otros hombres.

El interés del relato de Mu Shiying se encuentra en un aspecto referencial que tiñe la historia de un tono paródico. Al principio de la relación, en una conversación casual, se da este dialogo:

“-Have you read *La Dame aux Camelias*?

-This is something our grandparents should have read.

-So, do you like to read works of social realism, like Zola's *Nana*, or Dostoievsky's *Crime and Punishment*?

-When I want to go to sleep, I pick them up and read them since for me they are just like sleep-inducing medicine. I enjoy reading Paul Morand, Yokomitsu Riichi, Horiguchi Daigaku, and Sinclair Lewis, I specially love Lewis.

-What about our own country?

-I like Liu Na'ou's new speech skills, Guo Jianying's comics, and your violent prose and wild flavor...

This was truly a girl who lived on stimulation and speed, Rongzi! Jazz, machines, speed, urban culture, American flavor, contemporary beauty...she was made of all these things".<sup>135</sup> (Mu, 1933, en Field, 2014: 13-14).

En este dialogo se da la clave para comprender una parte del proyecto literario que el autor estaba desarrollando. Los gustos literarios de Rongzi reflejan, precisamente, el programa estético de los neosensacionistas shanghaineses y a la vez su concepción del amor. Rongzi prefiere el estímulo a la descripción, la plasmación de la inmediatez del momento y el ritmo urbano a la interpretación en términos políticos y sociales. Rongzi, de igual modo, busca en los hombres lo mismo que quiere hallar en la literatura. Tenemos aquí otro ejemplo ilustrativo de la tesis de Madeleine Y. Dong (2008). Pero en el diálogo antes expuesto encontramos una novedad respecto a la narrativa convencional de la cultura popular del periodo, la auto referencialidad que termina en parodia cuando Mu Shiying cita el nombre de su mentor dentro del mismo cuento. Es con esta perspectiva que debemos analizar este cuento y el resto de la obra del escritor.

Rongzi le asegura a su amante que le ama, pero le pide que no interfiera en sus asuntos. Estos asuntos, claro está, se refieren a sus relaciones con otros hombres. El protagonista se comporta entonces siguiendo ciertos clichés presentes en escritores románticos y decadentes como Yu Dafu, dejándose llevar por aquella "boca que solo dice mentiras", aquel "animal peligroso", estableciendo una relación sadomasoquista con un personaje femenino que, sin duda, ilustra la modernidad que fascina al mismo escritor. Una

---

<sup>135</sup>Traducido por David Andrew Field. El texto original es el que sigue: “你读过《茶花女》吗？” / “这应该是我们的祖母读的。” / “那么你喜欢写实主义的东西吗？譬如说，左拉的《娜娜》，朵斯退益夫斯基的《罪与罚》……” / “想睡的时候拿来读的，对于我是一服良好的催眠剂。我喜欢读保尔穆杭，横光利一，崛口大学，刘易士——是的我顶爱刘易士。” / “在本国呢？” / “我喜欢刘呐鸥的新的艺术，郭建英的漫画，和你那种粗暴的文字，犷野的气息……” / 真是在刺激和速度上生存着的姑娘哪，蓉子！Jazz，机械，速度，都市文化，美国味，时代美……的产物的集合体”。 (Encontrado en <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiying/001/011.htm>).

modernidad que se sabe ingenua, casi infantil, pero que encuentra, en el momento y en las percepciones inmediatas que pueden proporcionar el juego constante con los amantes, el frenesí de las salas de baile o los cuentos novísimos de Liu Na'ou. Si Rongzi se comporta como una parodia de *femme fatale* se debe a que sus rutinas las ha adoptado directamente del cine y de la literatura, de su afición de la narrativa misógina de Liu Na'ou y de estrellas como Norma Shearer, cuyo rostro cuelga en un poster de su habitación<sup>136</sup>. También se trata de una parodia de *femme fatale* porque al final, Mu Shiyong nos da la suficiente información como para saber que, al fin y al cabo, Rongzi está luchando contra la voluntad de su padre, que la quiere casar con un “buen partido”. Se muestran las debilidades y razones de la *femme fatale*. En las últimas páginas del relato, Rongzi enferma de manera misteriosa, y vuelve con su padre cuando acaban las clases, lejos de Shanghai. Esta misma parodia de la *chica moderna* la encontramos en la Zhang Yun de *Scenes of City Life*. Ésta no deja de tomar esta senda paródica practicada por Rongzi. La relación que la muchacha mantiene con los dos protagonistas masculinos es sumamente desapasionada, y siempre interesada. La única motivación de Zhang Yun es la de recibir regalos de sus pretendientes. No se ve movida por un apetito sexual o una finalidad puramente lúdica.

La parodia que construye Yuan Muzhi se basa en la presentación de las situaciones cómicas y en la caracterización ridícula de los dos hombres que pretenden a Zhang Yun. En el último acto del film vemos a una Zhang Yun abandonada por su marido, el señor Wang. Si es difícil encontrar, en la cultura shanghainesa, a una *chica moderna* casándose, aún es más insólito reflejar el momento en que es abandonada. En el fondo, Zhang Yun y Rongzi juegan a

---

<sup>136</sup> La mujer idealizada por Liu Na'ou y Mu Shiyong tenía más que ver con unos referentes culturales y, sobre todo cinematográficos, que reales. Se trata de un juego de referencias con el cual Mu Shiyong construye un relato desmitificador e irónico que en muchos casos incurre en la parodia. La *femme fatale* creada por Liu Na'ou y Mu Shiyong bebe de una corriente transnacional clara que tiene su origen cinematográfico en la producción europea de los años 10 (en Italia) y 20 (en Hollywood y, sobre todo, Alemania y Austria). Véase Hanson, Helen (Ed.) y O'Rawe, Catherine. *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Palgrave Macmillan. 2010.

ser chicas modernas, un estereotipo creado por la cultura popular. El clímax de los dos relatos las devuelve a una realidad que lector y espectador no esperaban. Se da un extrañamiento final causado por la desmitificación del cliché.

a) El contraste entre Zhang Yun y Xiao Yun: la figura de la prostituta en el cine shanghainés de los años 30.

Si en *Scenes of City Life* se da una parodia, en el uso formalista del término, de la *chica moderna*, *Street Angel* insiste en la figura de la prostituta callejera que tanto abunda en aquel imaginario shanghainés. Un personaje arquetípico que Yuan Muzhi trata de manera muy diferente a como lo habían hecho Sun Yu y Wu Yonggang, como veremos más adelante.<sup>137</sup>

Como señala Shuqin Cui (2003), la representación de la prostitución es una constante que proviene de una perspectiva prestada por la Nueva Cultura. Se trata la figura de la prostituta como síntoma de una sociedad enferma que necesita, para unos, ser reformada y para otros, ser sustituida por otra, después de un proceso revolucionario:

“Progressive scriptwriters and filmmakers, however, believed that the female image would illustrate national themes emphasizing resistance to foreign aggression and agency within modern society. (...) In the urban milieu of the 1930s, particularly in Shanghai, the camera lens finally seized the image of the streetwalker and conferred on her a significant identity: *the other of the oppressed other*. The prostitute, whom Shannon Bell calls *the other within the categorical other women*, embodies doubly disprivileged identities: a fallen whore compared to other women and a sexual commodity exchanged among

---

<sup>137</sup> No es extraño ver la presencia de personajes que ejercen la prostitución en el cine shanghainés. En las mismas calles de Shanghai, tal actividad no pasaba inadvertida. Se ha escrito abundantemente sobre el tema. Es recomendable la lectura de Hershatter, Gail. *Dangerous pleasures: Prostitution and Modernity in Twentieth-Century Shanghai*. University of California Press. 1999 y Henriot, Christian. *Prostitution and Sexuality in Shanghai: A Social History, 1849-1949*. Cambridge University Press. 2001.

men. (...). Framed within the modern city yet configured according to May Fourth conventions, representations of the prostitute embody social and class implications. The discourse producers—the modern reformers—offer the image of the prostitute as an emblem of a humiliated nation and oppressive society”. (Cui, 2003: 15).

Se puede identificar el personaje de la prostituta que encontramos en la producción shanghainesa con la figura de la *mujer caída*, concepto que Miriam Hansen (2000) relaciona con la *modernidad vernácula* que promueve el cine. La figura de la mujer, en la obra de arte moderna, adquiere una función metonímica y alegórica de la modernidad. En el caso del cine shanghainés de izquierdas, la mujer es tomada como alegoría de las injusticias sociales. (Hansen, 2000: 15).

Hansen aplica el concepto a dos personajes de prostituta. Se trata de Ling Ling (Li Lili), que protagoniza *Daybreak* (天明, 1933), de Sun Yu, y la mujer anónima que da vida Ruan Lingyu, en *The Goddess* (神女, 1934), de Wu Yonggang.

En el film de Sun Yu, ambientado en los años 20, Ling Ling es una muchacha de pueblo que llega a Shanghai con su pareja, Gao Zhanfei, para poder prosperar. Un día es violada y vendida a una red criminal que la prostituye. Ling Ling aprovecha su situación para conocer a hombres influyentes dentro del mundo de los señores de la guerra para enviar información a su amante. Éste, se ha enrolado en las tropas del Kuomintang en Cantón, cuando se inicia la Expedición del Norte. Cuando el ejército detiene a Ling Ling y después de ser sentenciada a muerte por traición, ésta se muestra orgullosa y segura, e impresiona a sus ejecutores mostrándoles una sonrisa. Ling Ling había usado sus relaciones para ayudar económicamente a su vecindario y llevar a cabo misiones de inteligencia, conducida por su patriotismo y su anhelo de que el nuevo orden que se avecina solucione las injusticias de la sociedad. La Ling Ling de Sun Yu no deja de ser un personaje romántico que se redime, al final,



por amor a su amante y sus ideales, con un giro melodramático muy propio del cine de Hollywood. La naturaleza de Ling Ling no puede ser leída en términos naturalistas, sino alegóricos, como afirma Hansen<sup>138</sup> (2000). En este sentido, a *Daybreak* no le faltan correspondencias internacionales. No han faltado estudiosos que pongan este film como ejemplo de americanización del cine chino, un concepto polémico si se extrapola a la totalidad de la producción shanghainesa, pero que sirve para analizar el ejemplo concreto de *Daybreak*.

Estudiosos como Anne Kerlan (2006) o Corrado Neri (2018) han visto en el personaje de Ling Ling y, sobre todo, en su heroico final, reminiscencias de otra *mujer caída* como la Marie de *Dishonored* (1931), de Josef Von Sternberg, interpretada por Marlene Dietrich. La Marie de Marlene Dietrich, una viuda que ejerce la prostitución en la Viena de la I Guerra Mundial, es contratada por los servicios secretos austriacos. Como Ling Ling, accederá a personas importantes para conseguir información. Al igual que aquella, al final será ejecutada. El desenlace del film de Sun Yu parece un calco del de Sternberg, importando su legendaria artificialidad al melodrama shanghainés. Al igual que Marie, Ling Ling se maquilla antes de ser ejecutada, manteniendo cierta integridad. Al igual que aquella, seduce al capitán que debe dar la orden de abrir fuego. Y a diferencia de la cinta de Sternberg, da un nuevo giro. Cuando el capitán, seducido, se niega a dar el orden, es ejecutado. Ling Ling, como Marie, usa su sonrisa para seducir a su verdugo. Se trata de la insistencia en un cliché. La prostituta de Sun Yu es un personaje romantizado en exceso, idealizado desde el punto de vista de un patriotismo republicano muy grato al director que, en este caso, se sirve de la parafernalia de Sternberg para espectacularizar su final.

---

<sup>138</sup> “From this point on, Ling Ling is no longer readable in naturalistic terms, as a psychologically motivated, basically intelligible and coherent character who functions as an agent of narrative causality”. (Hansen, 2000: 19).

También encontramos la misma carga simbólica en *The Goddess* (神女, 1934). El personaje interpretado por Ruan Lingyu comparte la romantización de aquella, pero con un tono realista y un contexto doméstico más acentuado. Wu Yonggang se muestra, en su opera prima y sus primeros films, como un narrador cuyas historias no travesan nunca los límites de la espectacularidad hollywoodiense. La protagonista es una madre que simplemente lucha para ofrecer un buen futuro a su hijo y cuyo enemigo es el proxeneta que le roba buena parte del dinero que cobra por sus servicios. Aquí encontramos igualmente una redención, cuando la mujer es encarcelada por asesinar al proxeneta y cede la tutela de su hijo al profesor que, desde el principio, se había compadecido de su situación. En el momento que el profesor la visita en su celda, la mujer le hace prometer que no le hablará de ella a su hijo y que hará lo que pueda para que tenga un buen futuro. Consciente de la vergüenza que puede acarrear su oficio, quiere que su hijo se desvincule de ella para que pueda llevar una vida decente. Si Ling Ling se sacrifica por su patria, la prostituta sin nombre de *The Goddess* (神女, 1934), lo hace por su hijo, en nombre de una moral conservadora. La perspectiva de los directores shanghaineses hacia la figura de la prostituta no deja de ser simbólica, es usada para denunciar una situación de injusticia y sirve como alegoría de las heridas nacionales, termómetro de la enfermedad subyacente en la sociedad capitalista y urbana. Pocas veces verán la prostituta como un personaje naturalizado, con una entidad que le sea propia, con una personalidad que vaya más allá de la representación:

“During the 1920s and 1930s, the prostitute was widely represented as a victimized, disorderly, dangerous embodiment of social trouble. Reformers regularly decried prostitution as the exploitation of women and hence as a national disgrace. The image of the prostitute as a sign of social decay, according to Gail Hershatter, can be traced to the belief of Chinese cultural reformers that *a system which permitted the treatment of women as inferior human beings would inevitably give rise to a weak nation*. Although

integration of the prostitute into national discourse created a forum for social discussion, the audience was not allowed to hear the prostitute's own voice". (Cui, 2003: 16-17).

En estos dos films tenemos pues dos personajes de prostituta, cliché que se pueden dividir entre aquellas que morirán por su amor o por la patria y aquellas otras que se redimirán y sacrificarán por la familia, en este caso, por el futuro del hijo. Pero no encontraremos, como dice Cui, la figura de la prostituta como sujeto. Esta no tiene su propia voz.

El personaje de Xiao Yun que aparece en *Street Angel*<sup>139</sup>, no responde exactamente a ningún de estos dos esquemas debido a su ambigüedad. Existen varias razones que justifican esta afirmación.

Lo primero que sorprende de este personaje, en un primer visionado, es su mutismo. Ya se ha visto que la prostituta representada por Yuan Muzhi carece, en un principio, de voz, como si fuera una sorprendente referencia a la conclusión del fragmento de Shuqin Cui. (Cui, 2003: 16-17). XiaoYun no hablará hasta muy avanzado el metraje. Este mutismo produce un distanciamiento obvio en el espectador y sin duda complejiza al personaje. Xiao Yun escapa de los límites del melodrama porque no está alineada en ninguno de los polos de la dicotomía entre personajes positivos y personajes negativos. Régis Bergeron (1977) señala la singularidad de *Street Angel* desde esta perspectiva. Aquí desarrollaremos la hipótesis del académico francés:

“Il es également remarquable pour l'époque que la misère ne figure pas seulement comme élément naturaliste dans *Les anges de la rue*, et que la

---

<sup>139</sup> Régis Bergeron señala la singularidad de *Street Angel* desde esta perspectiva, junto a la original presentación de la miseria. Desafortunadamente, Bergeron no desarrolla estas hipótesis: “Il es également remarquable pour l'époque que la misère ne figure pas seulement comme élément naturaliste dans *Les anges de la rue*, et que la prostitution n'y est pas traitée comme un thème mélodramatique facile, contrairement à tant d'autres films antérieurs”. Bergeron, Régis. *Le cinéma chinois: 1905-1949*. Alfred Eibei, éditeur. 1977. p. 143.

prostitution n'y est pas traitée comme un thème mélodramatique facile, contrairement à tant d'autres films antérieurs". (Bergeron, 1977: 143).

Si bien es cierto que se trata de una víctima, una muchacha obligada a prostituirse por sus tíos, Yuan Muzhi no la presenta de manera complaciente. Veíamos, en la escena 8 (16:11-18:18), como interrumpía el número de magia de Xiao Chen entrando de golpe en la habitación del balcón de su hermana. Yuan Muzhi expone el miedo que le tiene Xiao Hong y el grupo de amigos del protagonista. Después de esta escena la veremos en la calle. Cuando se encuentra con Lao Wang, Xiao Hong y Xiao Chen, intenta retener al tercero. Hasta que le da el consejo a Xiao Hong de irse con Xiao Chen cuando conocen las intenciones de sus tíos, Xiao Yun aparece como un personaje negativo, un obstáculo para el amor ingenuo de su hermana con el protagonista masculino. Es entonces cuando la hermana mayor hablará por primera vez. Más tarde se unirá al grupo y establecerá una relación con Lao Wang, enamorado de ella desde el inicio.

Cada vez que Xiao Yun aparece en escena, asistimos a una presencia fantasmagórica, desglamorizada y deserotizada, algo sorprendente en el arquetipo del personaje de prostituta en el cine shanghainés. Sus movimientos sigilosos y su rostro hierático contrastan con la *joie de vivre* de Xiao Chen y sus amigos y la ingenuidad de su hermana. A diferencia de la prostituta interpretada por Ruan Lingyu y de Ling Ling, el personaje de Yuan Muzhi no aparece vestida con sugerentes *qipao* ni luce maquillajes que resalten su rostro con una iluminación de corte hollywoodiense. No se da, como en el caso de Sun Yu y Wu Yonggang, la erotización de aquello que pretenden denunciar. (Pang, 2002: 113-129). Xiao Yun se viste con atuendos oscuros que se mezclan con la oscuridad de la noche y su rostro no muestra simpatía ni pide compasión al espectador. Wu Yinxiang iluminan a Xiao Yun rodeada de sombras y niebla, de claroscuros expresionistas que contrastan con el mundo diurno por el que se mueven Xiao Hong y Xiao Chen. Su lenguaje corporal es lento y cansado. Estamos más cerca de los cantantes desfigurados de *Song at*

*Midnight* (夜半歌声, 1937) y *Begonia* (秋海棠, 1943), ambas de Maxu Weibang, que de la prostituta alegórica de los melodramas de la Lianhua.

Cabe preguntarse el porqué del giro melodramático final de *Street Angel*. Xiao Yun acaba siendo asesinada por su tío cuando este se presenta en casa para secuestrar a Xiao Hong. Xiao Yun asume un sacrificio que tampoco debe malinterpretarse. En este sentido, podríamos pensar que sucede algo parecido al caso de *The Goddess* (神女, 1934) o *Daybreak* (天明, 1933). El caso de Xiao Yun es distinto porque el proceso de transformación del personaje también lo ha sido. Xiao Yun no se sacrifica por motivos ideológicos (*Daybreak*) ni como retribución debido a su reprobable oficio (*The Goddess*). Se trata de un giro melodramático que entraña más complejidad. Está lejos de evocar el espíritu republicano del film de Sun Yu o las conclusiones conservadoras del film de Wu Yonggang, la función alegórica no queda clara en el personaje de Xiao Yun. No encontramos aquí ninguna apelación patriótica o el arrepentimiento por la condición de prostituta. Recordemos que al final de *The Goddess* (神女, 1934), la prostituta anónima le hace prometer al profesor que se hará cargo de su hijo y que nunca le va a hablar de ella. Se trata de una resolución profundamente conservadora que, en el fondo, da la razón a los personajes que la habían rechazado debido a su condición<sup>140</sup>. Xiao Yun nunca se va a arrepentir de su situación.

El sacrificio melodramático de Xiao Yun debe analizarse como un espejo de la hipocresía de los personajes positivos. Durante todo el metraje, Xiao Chen ha dado numerosas muestras de rechazo y no ha disimulado su repugnancia por la hermana mayor de Xiao Hong. Esta percepción se acrecienta en el momento que Xiao Yun, seguida por un policía, irrumpe en el piso de los jóvenes. Cuando el oficial pregunta si la muchacha vive allí, Xiao Chen mira

---

<sup>140</sup> Véase la escena de la escuela, cuando la prostituta asiste a un espectáculo escolar en el que participa su hijo. Poco a poco se da cuenta que los otros padres están rumoreando, en voz baja, sobre su oficio. A continuación, sabremos que el niño debe ser expulsado por las quejas de los padres.

a Xiao Hong y a Lao Wang y responde afirmativamente. Accede por la presión ejercida por la hermana y el enamorado. En el tramo final, cuando los muchachos no saben del paradero de Xiao Yun, Lao Wang se dispone a ir a buscarla. Xiao Chen le recrimina que se esfuerce tanto por una mujer de tal condición. Lao Wang le responde con una bofetada. Xiao Chen se disculpa. Una vez Lao Wang trae de vuelta a Xiao Yun y vuelve a salir para encontrar a un médico, Xiao Chen le pide perdón a la muchacha. Vemos, sobreexplotados, algunos de los momentos anteriores que reflejaban el rechazo del joven hacia la prostituta. Ésta le responde que todos comparten la misma suerte miserable. El sacrificio ha puesto en evidencia la hipocresía de Xiao Chen.

El mérito de Yuan Muzhi reside, por un lado, en transgredir el estereotipo del personaje de la prostituta, común en el imaginario shanghainés. Por otro lado, concibe el único momento melodramático de su corta filmografía dotándolo de un sentido complejo. En este momento, el espectador siente compasión por ella y rechazo por las reacciones pasadas de Xiao Chen. Llenar de subjetividad el personaje de la prostituta significa, para Yuan Muzhi, alejarla de la bipolaridad melodramática. Usar el melodrama para complicar de modo consciente sus formas significa que el pathos no va dirigido hacia los personajes positivos de la historia, sino, hacia el más ambiguo.

#### b) El triángulo amoroso como tema transnacional

Como se ha podido ver en la sinopsis, uno de los temas que desarrolla *Scenes of City Life* es el del cortejo. Especialmente, se centra en un triángulo amoroso frustrado que llevan a cabo los dos protagonistas masculinos del film. Un cortejo que percibimos, en todo momento, ridículo.

El tema del *ménage à trois* vuelve a conectar el filme de Yuan Muzhi con la literatura de los modernistas de Shanghai. Buena parte de la narrativa de Liu Na'ou gira entorno del cortejo, de la relación sadomasoquista que siempre se establece entre un protagonista, caracterizado como un *dandy*, alter ego del autor, y una *femme fatale*, estereotipo femenino con el que el escritor taiwanés

parece sentirse cómodo. Al final siempre se da la constatación última de que el personaje masculino no es más que un juego para el femenino y el lector se percata de la infidelidad de la protagonista con un personaje tercero. Randolph Trumbull traza un esquema basado en las premisas argumentales constantes en la narrativa de Liu Na'ou:

“Another problem with Liu Canbo’s stories, though they are so few in number, is that they are quite repetitive. The typical plot goes this way: man A is bored, man A meets modern woman B, woman B seduces man A, man A schemes to possess woman B by marrying her, woman B leaves man A for man C. Invariably at the end of such stories, the men are left gaping in astonishment. *How could this happen to me?* they seem to ask. *How can women be such brutes?*” (Trumbull, 1989: 71).

No debemos confundir el *menáge a trois* con aspectos del concepto *amor libre* 自由恋爱 en su definición china, frecuente en el mundo de la Nueva Cultura. Un concepto romántico del amor que tenía que ver con la libertad de elección, la denuncia del matrimonio concertado y la emancipación de la mujer y que conduce a una reivindicación del sujeto. (Lee, 2005). Como en el caso de la *chica moderna*, el tema del triángulo amoroso y la poligamia colisionan contra ciertos preceptos de los escritores de izquierda. Sobre todo, cuando se acuña la fórmula *revolución+amor* 革命与爱. (Lee, 2005: 267; Liu, 2003).

Si tomamos una perspectiva global nos damos cuenta de que el tema del triángulo amoroso se presenta como una constante en la cultura popular transnacional de los años 30. En el ámbito del cine encontramos piezas foráneas que presentan historias protagonizadas por dos hombres que intentan cortejar a una mujer. La ópera prima de Yuan Muzhi tiene puntos en común con otras cintas que tratan el triángulo amoroso. Ya hemos visto que *Scenes of City Life* presenta ciertas similitudes con *Sous les toits de Paris* (1931), de René Clair, sobre todo, a la hora de comprender el recurso del sonido.

También se da una coincidencia argumental. El film de Clair también desarrolla un triángulo amoroso. El personaje de Albert, que ya hemos visto ejerciendo su oficio de cantante callejero, se enamora de Pola, y debe competir con Fred, un buscavidas. Toda la trama del film gira en torno a esta competición.

Otros films *rara avis* en la cinematografía donde fueron concebidas y que se pueden relacionar temáticamente con *Scenes of City Life* son la soviética *Bed and Sofa* (Третья Мещанская, 1927), dirigida por Abram Room y escrita por el formalista V. Shklovsky y *People on Sunday* (Menschen am Sonntag, 1930), de Robert Siodmak y Edgar G. Ulmer.

*Bed and Sofa* plantea nuevamente un triángulo amoroso. La trama empieza cuando el arquitecto Volodia llega a Moscú y se instala en casa de su viejo amigo y camarada Kolia, con quien había luchado codo a codo durante los años de la revolución. Kolia vive una vida rutinaria con su esposa, Liuda. Durante un viaje de trabajo de Kolia, Volodia y Liuda se enamoran. Cuando Kolia regresa, Volodia le cuenta lo sucedido a Kolia y éste decide abandonar el piso. Cuando éste vuelve a recoger sus cosas, Liuda le invita a quedarse con ellos y dormir en el sofá, allí donde, irónicamente, se había instalado Volodia, en sus primeros días en el piso. Kolia, que no tiene otro hogar que su casa y su propia oficina, acepta. Se crea entonces un ambiente progresivamente hostil, que estalla cuando Liuda se queda embarazada. Ésta acude a una clínica privada para abortar después de la petición de Kolia. Finalmente decide abandonar a los dos hombres y toma un tren que la lleva lejos de Moscú. *Bed and Sofa* se abre con una escena parecida a la que inicia *Scenes of City Life*, una serie de planos que retratan, de forma documental, el despertar de las calles de Moscú, una escena, sin duda, deudora de las *sinfonías urbanas* y de la obra de Dziga Vertov<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> Una asociación, la que se da entre esta escena inicial del film de Room y el cine-ojo de Dziga Vertov, que podemos ver más desarrollada en el monográfico de Julian Graffy: “The opening sequence develops into a montage of Volodia on the train,



Como en *Scenes of City Life*, es igualmente el protagonista femenino quien en muchos casos toma las riendas de la acción, siendo ella misma, el detonante del conflicto. La diferencia principal se encuentra, en que Yuan Muzhi está creando una parodia de la cultura popular, de estereotipos ya trillados de la literatura de quiosco y el melodrama urbano shanghainés y que Abram Room tiene la intención de crear una obra plenamente realista que plantee un debate sobre la sexualidad y las relaciones de pareja en la nueva sociedad socialista. El film de Muzhi se rige por el bombardeo constante de clichés y el de Room por una técnica observacional no exenta de carga didáctica. (Graffy, 2001: 10-11).

*People on Sunday* (Menschen am Sonntag, 1930), de Robert Siodmak y Edgar G. Ulmer, de nuevo plantea un triángulo amoroso que se desarrolla a lo largo de un domingo cualquiera, en la bulliciosa ciudad de Berlín. Una relación que se establece entre un *play boy*, Wolfgang, una muchacha, Christl, a quien Wolfgang ha conocido el día anterior, y su mejor amiga Annie, empleada de una tienda de gramófonos y discos. El film transcurre durante un domingo de picnic que los tres pasan, junto a Erwin, amigo de Wolfgang. La atención de Wolfgang virará hacia Annie y eso producirá celos en Christl. Se trata de un

---

Moscow street life, and Kolia and Liuda in their semi-basement flat. The intertitle *Moscow was still asleep* cues the first of several aerial views of the city, this one including the Kremlin and the Cathedral of Christ the Saviour, a building which at the period still dominated the Moscow skyline. It plays the same symbolic role in a scene in Boris Pasternak's *Doctor Zhivago*, in which Zhivago, returning to the city after the Revolution, catches sight of it from his train window, leading him to proclaim *Moscow*. It is succeeded by the titles *Third Meshchanskaia is sleeping*, and *And its inhabitants*, followed by Kolia and Liuda asleep in bed, facing in opposite directions, and a lamplighter putting out the lamp in the street outside. The next title, *Moscow awoke*, is followed by scenes of waking and washing, both in the city, where street sweepers are at work and a tram is being hosed down, and in the flat, where Liuda, Kolia and their cat perform their morning ablutions. All this intercutting suggests that the flat is a microcosm of the city, and this device too is used in a number of the films of the time. *The House on Trubnaia* starts with the intertitles *The town is asleep*, *And The House on Trubnaia is asleep*, and *The town was waking up*, and follows them with scenes of the town, and its inhabitants, waking and washing, sweeping and cleaning, scenes which are also present at the beginning of Vertov's *The Man with the Movie Camera*, a film which aims to provide a summation of life in the modern city". (Graffy, 2001: 23).

filme casi pastoral, repleto de situaciones lúdicas que escapan a la dramaturgia clásica. Como en el inicio del film de Yuan Muzhi y de Abram Room, se intercalan imágenes documentales rodadas en plena calle, esta vez para provocar la sensación de cotidianidad, de simplicidad y frivolidad que los guionistas y directores quieren mostrar a su público. Se trata de escenas documentales intercaladas, imágenes costumbristas de un domingo normal en la capital alemana de entreguerras. Un tono cotidiano que contrasta con el paródico del film de Yuan Muzhi y el didáctico de Abram Room.

No se puede hablar sobre la transaccionalidad del tema del *ménage à trois* sin referirnos al caso de Ernst Lubitsch, uno de los directores más internacionales del momento, con un gran éxito en las salas chinas y una gran influencia en muchos directores de Shanghai. (Wang, 2013:90). Una influencia problemática en muchos de los directores de izquierdas. Si bien se apreciaba el estilo inconfundible del alemán, era difícil aceptar su amoralidad y falta de ideología. Muchos críticos veían aquí la encrucijada con la que se encontraba el cine chino, que debía decidir entre ser un “segundo Hollywood”, con films influidos por cineastas como Lubitsch, o establecerse como la factoría donde producir un cine “para el pueblo”, siguiendo el ejemplo de la producción soviética. (Wang, 2013: 90).

Un buen ejemplo de esta ligereza, a menudo amoral, del cine de Lubitsch lo encontramos en *Design for Living* (1933), film que, igualmente, trata el tema del *ménage à trois*: El pintor, George Curtis (Gary Cooper) y el dramaturgo, Tom Chambers (Frederick March) conocen, en un tren que los lleva a París, a Gilda Farrell, periodista protegida por el jefe del periódico para el que trabaja. George y Tom empiezan a quedar por su cuenta con Gilda y un buen día lo descubren. Cuando Gilda los visita, les confiesa que está enamorada de los dos, y que pueden mantener una relación basada en la inspiración artística. Ella los asesorará para que puedan llegar a lo más alto con el pacto que no habrá sexo, ni tan solo besos, entre ellos. Cuando Chambers se va a Londres, para asistir al estreno de su primera obra, Curtis y Gilda no pueden mantener

el pacto y viven como una pareja convencional. Cuando Chambers vuelve y lo descubre, Gilda se va, y se casa con su antiguo protegido. Durante una fiesta de la alta sociedad, Curtis y Chambers entran dentro de la mansión del matrimonio y el marido de Gilda se percata de su presencia. Gilda le confiesa que le resulta imposible seguir el rol de esposa, y se va con sus dos amantes.

Es fácil entender porque estos esquemas argumentales Lubitschianos escandalizaban a la intelectualidad china del momento. La gran diferencia que se puede establecer entre el film de Yuan Muzhi y el de Lubitsch es la crítica social explícita en aquél. Mientras Lubitsch dinamita las convenciones sociales, Muzhi moraliza su desapasionado *ménage à trois*. Si Lubitsch demuestra una nada disimulada simpatía hacia sus tres personajes, Yuan Muzhi no respeta los anhelos pequeñoburgueses de los suyos. Al cineasta chino no le interesa tanto reírse de las costumbres de la alta sociedad como de las aspiraciones y mezquindades de los pequeños *xiao shimin*.

### 5.3.2. Juventud y ciudad en el cine de Yuan Muzhi

Las obras de Yuan Muzhi están protagonizadas, principalmente, por jóvenes. Personajes creados por un cineasta que tenía 26 años, cuando debuta y 28, cuando estrena su segundo y último filme. En *Scenes of City Life* pone el foco en las relaciones que establece la joven Zhang Yun con Wang y el poeta Lee Menghua. En *Street Angel*, vemos a un grupo de jóvenes sobreviviendo en un mundo en crisis. Un tema, el de la juventud, que la industria de Shanghai identifica con la dialéctica campo/ciudad. Algo que también hace el cineasta. Como ya se ha visto, en *Scenes of City Life*, la familia Zhang ve, a través de unos binóculos, como será su vida en la ciudad donde se disponen a emigrar. En *Street Angel*, las hermanas Xiao Hong y Xiao Yun han llegado a Shanghai después de huir de su casa de Manchuria, atacada por los japoneses.

En el presente capítulo analizaremos el tema de la precariedad juvenil en la producción de Shanghai y como lo trata la comedia modernista de Yuan Muzhi.

### a) La dialéctica campo/ciudad

Un elemento recurrente, presente en el filme de Yuan Muzhi es la dicotomía entre campo y ciudad. Dicha dicotomía es compartida con buena parte del cine shanghainés, donde, generalmente, se construye una imagen negativa de Shanghai. Tanto en filmes de izquierdas como en aquellos que promocionan la Campaña de la Nueva Vida, la ciudad es un lugar inhóspito, donde el ser humano es arrastrado a la anulación de las raíces y las virtudes confucianas o a la precariedad, el desempleo y la prostitución. El campo es aquel territorio donde se conserva la ingenuidad y las raíces.

Esta dicotomía es omnipresente en la producción de la Lianhua ya desde sus primeros filmes. En *Two Stars in the Milkyway* (銀漢雙星, 1931), de Shi Dongshan, un equipo de rodaje se encuentra trabajando en el campo. Allí descubren el talento musical de una lugareña llamada Ying (Violet Wong), a la que reclutan para sus producciones musicales. Una vez en Shanghai, Ying se enamora de la estrella masculina, Yang (Jin Yan) y queda fascinada por la modernidad de la metrópolis y el mundo del cine. Al final, cuando se percata de la poca solidez de su relación con el actor, se decepciona y vuelve a su pueblo, donde continuará cuidando de su padre ciego. En esta temprana producción, el mundo del cine representa la quintaesencia del *glamour* y la modernidad de la ciudad. Pero también subsiste una animadversión hacia su frivolidad, contraponiéndole la vida del campo como ideal de pureza y verdad.

No vemos la contraparte de aquella fascinación en las cintas más aclamadas de Sun Yu. En *Queen of Sports* (体育皇后, 1934), encontramos una figura femenina idealizada, interpretada por Li Lili. Lin Ying es una muchacha de campo que se traslada a Shanghai para ingresar en una escuela deportiva femenina. Ya en la primera escena, vemos a Lin Ying escalando la chimenea del barco con el que llega al puerto de la gran ciudad, haciendo gala de su habilidad de gimnasta y de su ingenuidad infantil. Lin Ying empieza comportándose como una niña pura y traviesa para caer en los encantos de la

gran ciudad. Poco a poco va haciendo nuevas amistades y frecuenta locales nocturnos donde aprende a fumar y bailar, como una *chica moderna*. La vida shanghainesa supone un obstáculo para su educación. Al final, gracias a una serie de circunstancias y a la intervención providencial de su tutor, se redime y aprende los valores morales y patrióticos que puede alcanzar mediante el deporte. Film típico de la era republicana, sus conclusiones no están lejos de los valores promulgados por la Campaña de la Nueva Vida lanzada por Chiang Kai-shek y que contará con filmes para propagarla. Con esta nueva campaña se crea una dicotomía clara entre modernidad y tradición, entre ciudad y campo. Los valores confucianos y tradicionales a los que aspira no pueden alcanzarse, parece ser, llevando una vida urbana.

En *Filial Piety* (天倫, 1935), Fei Mu presenta la figura de un patriarca que desplaza a su familia al campo para que su hijo y su nuera abandonen sus malos hábitos nocturnos y hedónicos que llevan a cabo en cabarets y salas de fiesta. La redención confuciana se encuentra fuera de la ciudad occidentalizada, contaminada por el jazz y el cine extranjero. En *National Customs* (国风, 1935), Luo Mingyou y Zhu Shilin, encontramos a dos hermanas, Zhang Lan (Ruan Lingyu) y Zhang Tao (Li Lili), que, como la Ling Ying de Sun Yu, van a Shanghai a estudiar. Zhang Lan es aplicada en los estudios y responsable, pero su hermana menor sucumbe a las tentaciones de Shanghai, frecuentando los clubs nocturnos y relacionándose con Luo Peng, un canalla frívolo. A la vuelta a su tierra, la vida disoluta de Zhang Tao la lleva a un destino mucho menos gratificante que el de Zhang Lan.

Shanghai también se representa como un espacio donde la virtud puede cristalizar en la lucha política y social contra todas aquellas injusticias visibles en sus calles. Otros filmes de Sun Yu van hacia esta dirección. En su temprana *Wild Rose* (1932), vemos a Wang Renmei, actriz con características parecidas a las de Li Lili, interpretando a una joven campesina, Xiao Feng. Ésta deja su aldea y se instala en Shanghai por amor a un artista llamado Jiang. Allí encuentran un mundo lleno de miseria e injusticia y juntos empezarán a

luchar en grupos revolucionarios. Como la Lin Ying de *Queen of Sports*, Xiao Feng se presenta, al principio del filme, como una muchacha salvaje y traviesa. Sobrada de una ingenuidad pura, cuando llega a Shanghai descubre la cara oscura del mundo moderno. Más dramático y romántico parece el destino de Ling Ling, interpretado nuevamente por Li Lili en *Daybreak* (天明,1933), también de Sun Yu, como ya hemos visto en el capítulo anterior.

Se da una correlación en esta dicotomía entre campo/ciudad y la aparición, en el cine shanghainés, de aquellas *mujeres caídas* de las que hablaba Miriam Hansen (2000). Una figura homologable a otros contextos cinematográficos y que construye un espacio de negociación entre la modernidad americanizada del cosmopolitismo shanghainés y la tradición confuciana promovida por la Campaña de la Nueva Vida<sup>142</sup>.

El concepto que une a todas estas cintas es el *melodrama*. Como se ha analizado anteriormente, *Scenes of City Life* mantiene una perspectiva problemática sobre Shanghai, debido a la parodia de los clichés melodramáticos. Yuan Muzhi rehúye de la victimización de las mujeres caídas y la crítica efectuada a Shanghai carece del esquematismo, incluso del tremendismo, mostrado por aquellas cintas de sus coetáneos. Zhang Yun, que proviene del campo, ve a través de la linterna mágica como su futuro se asemeja más a la de una *chica moderna* superficial, que a las víctimas mostradas por los melodramas de izquierdas o las cintas producidas en el seno de la Campaña de la Nueva Vida.

Nos equivocáramos si viéramos *Street Angel* como un caso más convencional. Es cierto que Xiao Hong y Xiao Chen, como Ling Ling, Lin Ying o Xiao Feng, son muchachas que provienen de la periferia y malviven en los barrios

---

<sup>142</sup> El análisis de Hansen no profundiza en la dicotomía entre campo y ciudad, quizás debido a lo escueto del artículo o a la misma perspectiva del estudio. Si bien señala los clichés existentes en la representación de la *mujer caída* reflejada en las figuras de Ruan Lingyu, en *The Goddess*, y el de Li Lili, en *Daybreak*, no tiene voluntad o espacio para desarrollar la combinación entre fascinación y animadversión que tanto intelectuales y cineastas de izquierdas o de derechas mantenían hacia la gran ciudad.

humildes de la gran metrópolis. Pero ninguna de las dos hermanas sucumbe a estos supuestos encantos de Shanghai. Yuan Muzhi tampoco los muestra, como sí lo había hecho en su primer filme. La perspectiva de la metrópolis ofrecida por la segunda obra del cineasta es más compleja que la percibida en su debut. En *Street Angel* no encontramos esta Shanghai tan bien definida al inicio y al final del *Foxtrot de Shanghai* de Mu Shiying, ni aquel lugar de tentaciones que termina con la pureza de las muchachas que se acercan, como tantas cintas que ya hemos visto. Si Xiao Yun es una esclava sexual dominada por sus tíos, Xiao Hong vive en Shanghai de manera tan ingenua como lo hacía Ling Ling en los flashbacks de *Daybreak* (天明, 1933), cuando recuerda su bucólica vida de juventud en su pueblo natal. En ningún momento de la trama se da un cambio significativo en el personaje de Xiao Hong. Tampoco encontramos tentaciones que pongan en peligro su pureza. El Shanghai popular que muestra Yuan Muzhi en *Street Angel* es el reverso de aquella que nos mostraba en *Scenes of City Life*. Igualmente vemos sus miserias, pero Yuan Muzhi deja de parodiar clichés y muestra la que quizás sea el Shanghai más verosímil que encontraremos en toda la edad dorada. En palabras de Régis Bergeron, *Street Angel* es un film que anticipa el neorrealismo italiano. (Bergeron, 142: 1977). El académico francés se refiere a que Shanghai no aparece como una figura alegórica. No es la fantasmagoría producida por la linterna roja con la que aquel Yuan Muzhi tuerto nos invitaba a verla desde lejos. El Shanghai de *Street Angel* huye del estereotipo producido por la alta y baja cultura y se revela como un universo real, y, por lo tanto, complejo. Esta representación es un espacio donde, evidentemente, las injusticias sociales, como la esclavización de Xiao Yun, existen, pero también es un lugar donde se da una posibilidad de ensoñación e imaginación, como se muestra en la relación ingenua e infantil entre Xiao Chen y Xiao Hong.

## b) La juventud en *Scenes of City Life* y *Street Angel*

El retrato que ofrece *Scenes of City Life* del personaje Lee Menghua, licenciado sin trabajo, y de la pandilla de jóvenes que protagonizan *Street Angel* no es, de ningún modo, una excepción en el contexto del cine shanghainés de los años 30. La representación de la juventud es un patrón en el cine de la segunda generación, formada por cineastas jóvenes que toman el relevo de los pioneros en los años 30. Estos cineastas plasman el momento de crisis económica y nacional a través de personajes jóvenes que deambulan por la gran urbe sin trabajo ni esperanzas. Se trata de un cine referencial, de corte generacional, que en cierto modo perpetúa unos estereotipos fijados por la literatura de la Nueva Cultura.

El licenciado joven en crisis, que representa Lee Menghua, ya había aparecido, de manera recurrente, en aquellos relatos publicados durante los años 20 y que respondían a un cierto romanticismo. Un antecedente claro de estas constantes lo encontramos en la obra de Yu Dafu. Sobre todo, en su cuento más recordado, *Sinking* (沉沦)<sup>143</sup>, publicado en 1921. *Sinking* cuenta la historia de un estudiante chino que reside, como estudiante, en Japón. Está enamorado de la literatura romántica europea y a la vez sufre un gran complejo de inferioridad. Un ser que busca su propia subjetividad en un cuerpo desordenado de lecturas extranjeras y en un nacionalismo que no aflora hasta el final, cuando pasa la noche con una prostituta japonesa y siente vergüenza. El estudiante, educado en valores chinos tradicionales, no puede controlar sus apetencias sexuales y las contrapone a lo que deberían ser sus anhelos patrióticos, sintiendo por ello un estado de ansiedad que lo conduce a un final abierto, se intuye, al suicidio. *Sinking* es la pieza mayor del primer periodo de la obra de Yu Dafu, caracterizada por un tono confesional. Un narrador omnisciente con fragmentos narrados en primera persona intercalados que

---

<sup>143</sup> Se encuentra una versión traducida al italiano en Yu Dafu. *Naufragio*. Aracne. 2014. Su versión en inglés se encuentra en Lau, Joseph (Ed.) y Goldblatt, Howard (Ed.). *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*. Columbia University Press. 2007.



desvelan, sin tapujos, la sufriente personalidad del personaje. (Shih, 2001: 110-127).

Podemos ver casos igualmente extremos en otras obras del escritor como en *The Past* (過去, 1927)<sup>144</sup>, cuyo protagonista, de nuevo un joven licenciado, mantiene una relación malsana con una *chica moderna* que lo humilla y lo maltrata, incluso físicamente. Una atracción que nace, precisamente, de esta humillación constante.

A menudo se ha querido identificar al joven retratado tantas veces por Yu Dafu como una alegoría nacional. Quizás, lo más correcto sería ver, en estas relaciones humillantes, una manera de narrar la desorientación juvenil con recursos plenamente melodramáticos. Los jóvenes alegóricos retratados en *Sinking* y *The Past* tienen sentido cuando se sitúan en medio de en una estética del exceso, como se puede ver al final de *Sinking*:

“Such were his despondent, self-pitying thoughts as he walked back and forth along shore. After a while he paused to look again at that bright star in the western sky, and tears poured down like a shower. The view around him began to blur. Drying his tears, he stood still and uttered a long sigh. Then he said, between pauses: Oh China, my China, you are the cause of my death!...I wish you could become rich and strong soon!...Many, many of your children are still suffering”.<sup>145</sup> (Yu Dafu 1921 en Lau y Goldblatt, 2007: 55).

Films en los cuales Yuan Muzhi había estado involucrado en la Diantong toman un tono parecido a la narrativa, casi confesional, de Yu Dafu. En *Plunder of Peach and Plum* (桃李劫, 1934), de Ying Yunwei, Yuan Muzhi,

---

<sup>144</sup> Se encuentra dentro del volumen Yu Dafu. *Rivière d'automne*. Editions Philip Picquier. 2005.

<sup>145</sup> Traducido por Joseph S. M. Lau y C. T. Hsia. El texto original es el que sigue:

“他一边走着，一边尽在那里自伤自悼的想这些伤心的哀话。走了一会，再向那西方的明星看了一眼，他的眼泪便同骤雨似的落下来了。他觉得四边的景物，都模糊起来。把眼泪揩了一下，立住了脚，长叹了一口气，他便断断续续的说：“祖国呀祖国！我的死是你害我的！”“你快富起来！强起来罢！”“你还有许多儿女在那里受苦呢！” (Encontrado en <http://www.millionbook.com/mj/y/yudafu/ydfz/002.htm>).

también coguionista del filme, interpreta a Tao Jianping, un hombre que, en el arranque del film recibe la visita de su antiguo maestro de universidad en la prisión donde está ingresado. Allí le cuenta su vida después de licenciarse, cuando vivía en un barrio humilde de Shanghai junto a su esposa Li Lilian. Tao Jianping empieza a trabajar en una compañía naviera, pero es expulsado poco después, debido a su negativa a sobrecargar un barco y contradecir la voluntad de sus superiores. Li Lilian empieza a trabajar como secretaria en una empresa, pero también es expulsada al negarse a sucumbir al acoso de su jefe en un hotel. Tao Jianping termina trabajando en una fundación, y su esposa enferma, debido a una caída en las escaleras. Tao roba dinero en el despacho de su jefe para poder llevarla a un hospital, pero ésta, finalmente, muere. Tao se ve forzado a abandonar a su hijo en una casa de beneficencia y cuando la policía se presenta en su casa, intenta huir y mata accidentalmente a uno de ellos. Finalmente será ejecutado en la cárcel, ante la triste mirada de su antiguo profesor.

El film desarrolla una trama a partir del descenso a los infiernos de un licenciado decidido a cambiar la sociedad, que va viendo cómo, poco a poco, la corrupción y la injusticia van destruyendo sus esperanzas e ilusiones. Al final acaba siendo un ser caído, una sombra de lo que fue. Siendo Tao un personaje estereotipado, Ying Yunwei y Yuan Muzhi recurren a la melodramatización del problema existente de la juventud del momento. No se presenta a un joven llevado por sus pulsiones sexuales, como ocurre en la primera narrativa de Yu Dafu, pero coincide con aquel cuento en una cierta *estética de las lágrimas*. Los personajes de Yu Dafu, como el de Ying Yunwei, no saben qué hacer con su talento y cultura. Los valores morales con los que han sido educados no coinciden con el entorno moderno. El de Tao, como el de los personajes de Yu Dafu, es un relato contado en primera persona (al profesor), que refleja una subjetividad radical que se enfrenta voluntaria o involuntariamente a este *mal de siècle* chino tan reflejado en la literatura de la Nueva Cultura y el cine de la segunda generación.

El prototipo de este joven licenciado sufriente es parodiado por Mu Shiyong en su cuento *Pierrot*<sup>146</sup> (1933). El protagonista, Pan Heling, joven poeta e intelectual, se mueve en una frontera situada entre las referencias extranjeras propias del elitismo cultural de los modernistas y los movimientos revolucionarios del momento. El Pierrot de Mu Shiyong tiene dos amores. Por un lado, adora a una *chica moderna* japonesa, Ruriko y a la vez ama y quiere ser amado por las masas, participando activamente en actos revolucionarios. El primer amor, desaforado e irreal, se concentra en la primera parte del relato, y no cuesta encontrar la voluntad de parodiar al héroe romántico creado, entre otros, por Yu Dafu. Como en *Sinking*, Mu Shiyong crea dos voces narrativas, una omnisciente y la otra en primera persona. Un recurso que le sirve para contrastar la desaforada subjetividad del joven, con la realidad que le envuelve. En los primeros capítulos, Pan Heling se comporta como un *flâneur*, un paseante que se mueve por Shanghai, reflexionando sobre la soledad y su amor por Ruriko:

“(How about Ruriko? Well, her sentimentalism is the trait of Asian women, who are born under the unlucky star of male autocracy. It’s not her own fault. Her warmhearted beauty and her Eastern virtue are not cheap sentimentalism. I’ve often wanted to run away from her home in rage, but she knelt down and put her arms around my knees, poor soul!)”.<sup>147</sup> (Mu, 2017: 104).

Más tarde vemos como el encuentro con Ruriko no cumple con todas estas expectativas:

---

<sup>146</sup> Se puede encontrar una traducción en inglés en Mu Shiyong. *Craven A and Other Stories*. Synglobe Books. 2017.

<sup>147</sup> Texto original: ”（琉璃子？不，琉璃子的感伤主义只是东方女性的一种特性，在男子专制政体下的薄命感，不是她个人的。这是她的温柔的美，东方的德，不是廉价的感伤主义。好几次我盛怒地要从她家里跑出来的时候，她是那么可怜地跪到地上抱住了我的膝盖啊，温柔的鸽子！）”。(Encontrado en: <http://www.bwsk.net/xd/m/mushiying/001/001.htm>).

“Ruriko had just put on her pajama and taken off her satin slippers. She was about to lie down on her bed when suddenly Pan Heling entered her room. At the sight of his disheveled hair and his ghastly face she gave a start.

-What are you doing here? She asked.

-Ruriko! -He cried out, kneeling down and wrapping his arms around her legs. Raising his hands he looked into ice-cold, melancholy eyes, in which he could detect hints of warmth and sincerity.

-What happened?

Ruriko was worried. Had Pan Heling bumped into that dark-skinned Filipino music teacher who had just left her house? She wondered if that was the reason why he looked so sallow; whether he had come to reproach her, to break up with her. She hugged him and pressed his face against her bosom. While she asked him gently why he was crying, she secretly looked around to see if there were any traces of the Filipino’s visit.

*If he really has found out about my unfaithfulness and has decided to dump me, she thought to herself, I will fall down on my knees, embrace his legs and beseech him to forgive me. He’s a weak and honest man, he will certainly pity me.*

-Let’s go to Tokyo together, Ruriko! -He said. He believed that she possessed a blue, naïve heart without prejudice. She gave out a deep sigh of relief, hugged him and with her soft flower-like lips kissed him.

What she had not realized was that her lips smelled of alcohol and tobacco. The biting fragrance of cigarette smoke passed through Pan’s body like an electric shock. The image of a Filipino saxophonist standing in front of him with a cigarette stuck in the corner of his mouth flashed through his mind. The same smell. The same brand of cigarettes: *Gentleman*. He had seen him coming out of the building but had not paid much attention to it. He looked at

Ruriko, who now appeared to him like a snake coiled around his body. He pushed her away and got up. (...)

(Ruriko cuddles up to me. She also cuddles up to other men. She told me: I belong to you. She also tells other men: I belong to you. When she presses her body against mine she is delicate as a flower. But when she presses her body against other men's she is also as delicate as a flower. When she rests her head upon my shoulder, her eyes and her heart are blue and full of devotion. But when she rests her head on other men's shoulders, her eyes and her heart are also blue and full of devotion. Her eternal love and sorrow belong to men but they also belong to other men. Another man, two men, three men, a few men, a hundred men, a thousand men, a few thousand men, no, she belongs to everyone. Ruriko! The woman I longed and lived for is not mine, she belongs to everyone!)”<sup>148</sup> (Mu, 2017: 122-125).

---

<sup>148</sup> Traducido por Aris Teon. El texto original es el que sigue:”穿著 Pyiama 的琉璃子正卸了綿緞的鞋子預備躺到床上去，瞧見蓬散著頭髮跑了進來的，憔悴的潘鶴齡先生，不由嚇了一跳。「什麼事呢？」「琉璃子！」跪到她腳下，抱著她的腿，抬起腦袋來望著她，她眼珠子裡邊有一些寒冷和一些憂鬱，而在這寒冷和憂鬱裡邊有一些溫煦，一些樸實的香味。「什麼事呀？」琉璃子暗地裡擔憂著，別是他碰到了剛才從她房裡跑出去的，那個音樂師，菲津賓人羅柴立，褐色的羅柴立，所以擺著那麼憔悴的臉，來跪到她腳下，流一些淚，哀怨地說一些責備她負心的話，而和她決絕了，各走各的路。便抱住了他的腦袋，把他的臉貼到自己胸前，柔聲地問著，一面卻偷偷地瞧瞧房裡有沒有羅柴立遺下的東西，一面在心裡：「如果真的他發覺了我的下忠實，預備和我決絕的時候，再在地上躺一回，抱著他的腳，哀求他再饒恕我一次吧。這懦弱的老實人一定會憐憫我的。」那麼地思忖著。「讓我和你一同到東京去吧，琉璃子！」他覺得在他的臉下有一顆蔚藍的心，沒有偏見的天真的心。「啊！」歎息了一下，為了放下了心的歡喜，她抱住了他，把花一樣的嘴唇溫柔地吻著他了。在酒味的嘴唇裡，意外地有了煙味，辛辣的吉士牌的煙味。那煙味電似的刺激著他的記憶，一個印象，一個聯想古怪地浮了上來，直覺地，連他自己也莫名其妙地。他看見吹色士風的，那個嘴角老叨著吉士牌的菲律賓人站在他前面；他看見他邪氣地歪戴著氈帽走進這屋子來；他看見琉璃子蛇似的纏到他身上；他嗅到熱帶人的體臭——這體臭像是琉璃子身上的。於是他推開了她的臉，站了起來道。(…)（偎在我胸前的琉璃子也一樣偎在別人的胸前；她對我說：「像你的影子一樣忠實於你的。」也對別人說：「像你的影子一樣忠實於你的。」她在我的肢體的壓力下，也呈著柔弱的花朵的姿態，在別人的肢體的壓力下也呈著柔弱的花朵的姿態；她在我的肩頭，有著溫存的，蔚藍的眼珠子，她的心臟的顏色的眼珠子，在別人的肩頭，也有著溫存的，蔚藍的眼珠子，她的心臟的顏色的眼珠子；她的遼遠的戀情和遼遠的愁思是屬於我的，可是也屬於別人，屬於二個人，三個人，幾十個，幾百個，幾千幾萬個人，不，是屬於每一個生存著的人的，琉璃子，我的憧憬，我的希望，我的活力的琉璃子，不是我的，而是每一個生存著的人的！)。” (Encontrado en <http://www.bwsk.net/xd/m/mushiying/001/001.htm>).

El joven poeta, idealista, revolucionario y enamorado, pierde a Ruriko cuando ésta le confiesa que, efectivamente sale con el saxofonista filipino. Después de una breve estancia en su pueblo de origen para recuperarse del disgusto vuelve a Shanghai, decidido a intensificar sus actividades revolucionarias. Si no puede amar a Ruriko, amará a las masas. Más tarde, Pan Heling será detenido en una redada y encarcelado durante un año. Cuando sale, sus compañeros de lucha lo rechazan, ya que sospechan de su pronta salida e imaginan que los ha delatado. Al final, Pan Heling se queda sin el amor de Ruriko y sin el de las masas.

Se da un parecido razonable entre este Pierrot, enamorado de Ruriko y el Lee Menghua de *Scenes of City Life*. Sorprenden las coincidencias entre la escena 11 (10:24-11:29) y el inicio del fragmento, aquí mostrado. Lee Menghua se encuentra con el señor Wang en la puerta de la casa de los Zhang. A Pan Heling le sucede lo mismo, con el saxofonista filipino. Pan Heling es tan desgraciado como Lee Menghua. La diferencia es que este último persistirá, luchando por el amor de Zhang Yun, hasta las últimas consecuencias, mientras que Pan Heling vertirá, en la revolución, toda su energía. El héroe prototípico de la Nueva Cultura, cuyo amor por una mujer discurre en paralelo a su amor por la sociedad y la patria, queda ridiculizado en la parodia de Mu Shiyong. Lee Menghua y Pan Heling, más que dandis, son vagabundos, antihéroes que nunca salen de su espiral negativo. Su condición de antihéroes cómicos los acerca a personajes icónicos, como Charlot o Laurel y Hardy<sup>149</sup>.

---

<sup>149</sup> “This long intellectual journey of a pathetic Pierrot in Shanghai reads like a tedious satire. Mu may have intended it as a cynical group portrait of all Shanghai writers, or a putdown of another May Fourth posture that of the romantic writer turned revolutionary. In either case, this Pierrot figure looks more clownish than the fallen-from-life *femmes fatales*. In an ironic way, the story becomes a carnival reflection of its creator. That Mu has consciously chosen the Pierrot as the central figure in his urban landscape and as the self-image of a writer, instead of the more aristocratic dandy and the more aesthetic *flâneur*, may be connected with the Pierrot figure's affinity to the Picaro, a roguish figure and tramp made popular by Charlie Chaplin. Both character types are by definition antiheroes and can be regarded as lower-class counterparts to the *flâneur* and the dandy”. (Leo Ou-fan Lee, 1999: 231).

Yu Dafu cambia de tono en *An Intoxicating Spring Night* (春风沉醉的晚上, 1913)<sup>150</sup>. Un relato más amable que los anteriores, ya comentados. En éste seguimos de nuevo a un licenciado desempleado que vive en una pequeña habitación en un típico *longtang* shanghainés. Pasa su tiempo sentado, reflexionando sobre su miseria y con las esperanzas de encontrar trabajo ya perdidas. Un día llega una nueva vecina de cuarto llamada Ermei. Una joven obrera de una fábrica de cigarrillos que hace el horario inverso trabaja de día y duerme de noche. El cuento narra, principalmente, los encuentros de los jóvenes sin que llegue a suceder nada relevante. El exceso melodramático de los relatos antes señalados vira hacia un estilo menos subjetivo y romántico y más realista. Una situación, la del protagonista, que parece más llevadera que el estado de ansiedad insoportable del estudiante de *Sinking*. En el fondo, aquí vemos un tono más irónico, aunque teñido de una leve melancolía. En *An Intoxicating Spring Night*, Yu Dafu construye a un personaje igualmente inestable, pero da cabida a la solidaridad con el otro (Ermei), y a la ternura. Este cuento precede, en temática y tono, al espíritu del primer cine de la segunda generación. Las coincidencias son notables cuando la comparamos con *Crossroads* (十字街头, 1937), de Shen Xiling, estrenada el mismo año que *Street Angel*, con la que mantiene muchos puntos de contacto.

En *Crossroads* detectamos igualmente a una juventud malviviendo en tiempo de crisis. La cinta empieza con la tentativa de suicidio de Xu, un licenciado desesperado por no encontrar trabajo. Una acción frustrada cuando su amigo Zhao (Zhao Dan) lo convence para que no lo haga. *Crossroads* cuenta la historia de cuatro amigos licenciados, especialmente la de Zhao. Éste malvive, sin trabajo, en un piso situado, nuevamente, en un *longtang*. Allí alquila media habitación, separada de la otra media, por una cortina. En el otro lado se instala una muchacha, Yang (Bai Yang), que, como la Ermei de Yu Dafu, entra a trabajar en una fábrica. Zhao encuentra un trabajo en un periódico

---

<sup>150</sup> Se puede encontrar una versión en castellano en VVAA. *Cuentos Ejemplares (1919-1949)*. Ediciones en lenguas extranjeras. 1984.

local y trabaja de noche, mientras que Yang lo hace de día. Se desata entonces una guerra entre los dos, que deben compartir un espacio sin verse. Mientras que él le tira la ropa sucia, ella da un golpe en la manta y descuelga todas las fotos que hay en el compartimento del muchacho. Un día, cuando Zhao se encuentra haciendo un reportaje sobre mujeres trabajadoras, entrevista a Yang, sin saber que es su vecina. Más adelante se soluciona el malentendido cuando se enamoran y averiguan que, en realidad, eran los vecinos de la habitación. Al final recibirán la noticia del suicidio de Xu. Decidirán no desmolarizarse y encarar el futuro con coraje con un plano final que nos remite al de *Modern Times* (1935), de Charles Chaplin.

No tenemos constancia de si Shen Xiling leyó o no el relato de Yu Dafu, pero lo cierto es que parece como si la raíz de la trama, el tono y el planteamiento argumental de *Crossroads* ya se encuentra en *An Intoxicating Spring Night*. Aunque se enmarca en un contexto de crisis, y el hecho de abrirse con una tentativa de suicidio que se consuma al final de la cinta, el tono del filme es el de una comedia de enredos más afín al cine de Hollywood que al tono melodramático de *Plunder of Peach and Plum*. En este sentido, *Crossroads* se asemeja a *Street Angel*, donde igualmente, las escenas más sórdidas quedan neutralizadas por un tono lúdico, de gags constantes, efectuados por la pareja protagonista.

A este ciclo de films, con la crisis y la juventud como tema conviene añadir *The Big Road* (大路, 1934), de Sun Yu. Como las otras dos anteriores, pertenece al selecto grupo de cine de izquierdas, en este caso también del Movimiento del cine de defensa nacional. Pero como en el caso de los films de Yuan Muzhi y Shen Xiling, un 90% de la trama se concentra en retratar la relación lúdica y alegre que se establece entre un grupo de trabajadores jóvenes que están construyendo una carretera para el ejército y dos hermanas que habitan una pequeña aldea donde los trabajadores pasan unos días de descanso. Como en *Street Angel*, aquí presenciamos números musicales, esta vez interpretados por Li Lili y Chen Yanyan. Como en aquella, la atención de



Sun Yu se centra en el tiempo muerto del descanso y del ocio, más que en la narración épica de la construcción de la carretera o la batalla contra los japoneses. Lo que le interesa al *poeta del cine* es esta expresión de la juventud, aquí, en unas condiciones contextuales diferentes a los de las cintas de Yuan Muzhi o Shen Xiling, por estar ambientada en el campo. Una suerte de arcadia que supone un paréntesis entre el dramático inicio (donde se narra la muerte de los padres del líder del grupo de trabajadores, que huían del invasor japonés) y el final (en el que las tropas japonesas aniquilan al grupo de obreros). La mayor parte de la trama se centra en describir los juegos amorosos de los jóvenes, sus flirteos, su manera de divertirse en grupo, improvisando números musicales o bañándose (ellos) en el río, bajo la escandalizada, y a la vez fascinada mirada de las muchachas. Una obra extraña cuando la mayor parte de su metraje desvía la atención del espectador de aquello que, se suponía, debía propagar: el espíritu marcial contra el invasor japonés.

La evolución de los personajes jóvenes que se establece entre *Sinking* o *The Past* hasta *An Intoxicating Spring Night* en la narrativa de Yu Dafu, es parecida a la que se establece entre *Plunder of Peach and Plum* hasta *Street Angel*, *Crossroads* y *The Big Road*. Se va del melodrama desafortunado de la primera, a la comedia de enredo (*Crossroads*), de la concatenación de infortunios azarosos al gag como unidad narrativa y a la situación cómica como resolución (*Street Angel*), de una interpretación reiterativa y teatral a unos recursos actorales que beben de los clásicos cómicos del cine mudo. El estilo jovial de Yuan Muzhi, Shen Xiling y Sun Yu nada tiene que ver con el melodrama del momento. Más que obras canónicas (así las defiende la academia china), deberían ser estudiadas como excepción de la norma y no como la norma.

Esta concentración en lo lúdico, en los juegos de los ingenuos personajes de los tres filmes tiene buenas correspondencias con algunas cintas rodadas en otras cinematografías durante los años 30. Teniendo en cuenta el retrato

desenfadado de la juventud que encontramos en el segundo largometraje de Yuan Muzhi, resulta oportuno compararlo con *L'Atalante* (1934), de Jean Vigo<sup>151</sup>. En ésta se cuenta el viaje de luna de miel de Jean y Juliette en un barco, sitio donde habitualmente trabaja el novio. Van acompañados por la tripulación formada por los compañeros de trabajo de Jean, el viejo Jules (Michel Simon) y un joven grumete del que no sabemos el nombre. La trama es mínima. A lo largo del viaje somos testigos, a través de juegos y canciones, del amor casi infantil de la pareja y del carácter estafalario de Jules. El detonante del conflicto aparece tarde, cuando Juliette, atraída por París, se escapa del barco. La muchacha descubre, entonces, la cara más sórdida de la ciudad. Al ver la depresión de su compañero, Jules decide ir a buscar a Juliette, y cuando la encuentra se la lleva de vuelta, culminando, el filme, en un *happy end*. La crisis no dura más de veinte minutos.

Si la importancia de un filme como *Street Angel* se encuentra en momentos como la escena 8 (16:11-18:18) o el tono cómico con el cual se resuelven, o no, todos los conflictos que encuentran los protagonistas, a Jean Vigo le interesan, igualmente, las situaciones de juego que se establecen entre Jean, Juliette y, esporádicamente, Jules.

En una de las primeras escenas vemos una correspondencia clara con aquella de *Street Angel*. Juliette se despierta en su primer día de casada y abre la compuerta de la cubierta. Allí, al lado del timón, vemos a los tres tripulantes cantando el *chant des mariniers*<sup>152</sup> con un acordeón. La escena concluye con un plano subjetivo en el que vemos a Jean, acercándose frontalmente a la cámara, a cuatro patas, hasta llegar a la muchacha. Al final se abrazan y se besan. Un momento en el que Juliette, como Xiao Hong, es espectadora.

---

<sup>151</sup> Sobre Jean Vigo y *L'Atalante*, véase Méjean, Jean Max. *L'Atalante de Jean Vigo*. Éditions Grenelle. 2017; Lherminier, Pierre. *Jean Vigo: Un cinéma singulier*. Ramsay. 2007; Temple, Michael. *Jean Vigo*. Manchester University Press. 2011; Weir, David. *Jean Vigo and the Anarchist Eye*. On Our Own Authority ! Publishing, 2014; VVAA. *L'Atalante: Un film de Jean Vigo*, Paris, La Cinémathèque française/Pôle Méditerranéen d'Éducation Cinématographique. 2000.

<sup>152</sup> Compuesta por Maurice Jaubert.

(Escena 8, 16:11-18:18). Un número que Jean, como Xiao Chen, lleva a cabo con la ayuda de sus amigos.

En este sentido cabe señalar la importancia de la música como recurso dramático y diegético en ambos filmes. Si los jóvenes chinos tienen la trompeta de Xiao Chen, aquí, la tripulación de *l'Atalante*, tocan el acordeón. En aquella, veíamos como Xiao Hong canta *The Wandering Songstress* en dos situaciones contrapuestas, una de máxima felicidad con Xiao Chen y la otra, cuando éste está borracho y paga por escucharla. En el filme de Vigo, el uso del *chant des mariniers* toma un sentido parecido. A lo largo del metraje vemos a los jóvenes amándose con esta balada. Cuando Juliette se encuentra sola y perdida en París, entra en una tienda de discos. Allí escucha, a través de unos auriculares, la misma canción con la que había sido feliz. Es, precisamente, en este momento que Jules la encuentra, guiado por la canción.

También se da una coincidencia que tiene que ver con el foco en lo lúdico. Como se ha visto más arriba, las decisiones para solventar los conflictos de los personajes de *Street Angel* recaen en Lao Wang. Nunca lo harán los protagonistas, Xiao Chen y Xiao Hong. Jean Vigo hace lo mismo en *L'Atalante*. Será Jules el que volverá al barco con Juliette. Los personajes principales de ambos films tienen sentido en las escenas lúdicas, pero no resolverán ningún conflicto. Se pone el foco en sus escenas lúdicas mientras que la carga narrativa recae en los personajes que representan a los amigos del protagonista masculino.

Otra obra protagonizada por jóvenes que pone el foco en lo lúdico, en los tiempos casi antinarrativos de ocio, es *Lonesome* (1928), de Paul Fejos<sup>153</sup> en la cual se narra el encuentro de un obrero y una teleoperadora en la playa de Coney Island, durante un día de fiesta. Asistimos a su corto idilio, a su visita a la abarrotada playa, a la feria y al parque de atracciones. El conflicto no llega

---

<sup>153</sup> Se ha estudiado poco la obra de Paul Fejos. Véase, Dodds, John W. *The Several Lives of Paul Fejos: A Hungarian-American Odyssey*. Wenner-Gren Foundation. 1973.

hasta el tramo final. Es entonces, cuando se han despedido, que se dan cuenta que solamente han intercambiado sus nombres de pila y que va a resultar difícil encontrarse en un lugar como Nueva York. De manera un tanto más radical que en los filmes de Yuan Muzhi y Jean Vigo, aquí, el ocio de los protagonistas ocupa casi toda la parte del metraje sin que se den conflictos que deban superar hasta el final<sup>154</sup>.

En todos estos filmes, el tema de la juventud va directamente asociado a la representación del ocio, por muy miserables que sean las condiciones de los protagonistas.

### c) Espacio domestico en el cine de la industria de Shanghai de los años 30

Buena parte de la trama de *Street Angel* y muchas de las escenas cruciales de *Scenes of City Life* se sitúan en los barrios populares de los *shikumen* 石库门. La presentación de Lee Menghua (escena 5, 6:36-7:47), empieza con la descripción de la misera habitación que habita y de su problemática relación con una casera que le reclama diariamente el dinero del alquiler. La puerta separa al moroso Lee Menghua de un entorno hostil. Unos caseros que lo presionan, cada vez que lo ven, para que pague el alquiler. En el piso donde vive la familia Zhang vemos igualmente el aprovechamiento del espacio como recurso cómico, por ejemplo, cuando Zhang Yun espía a sus padres a través de la puerta. (Escena 14, 12:00-12:29).

En *Street Angel* y *Crossroads* el espacio toma pleno protagonismo en varios momentos, condicionando la puesta en escena, e incluso determinando la actuación de los intérpretes. Ya hemos visto, en el apartado anterior, que en el filme de Shen Xiling se establecen dos espacios en la misma habitación a través de una gran manta. Esta separación será el detonante del conflicto, la

---

<sup>154</sup> Paul Fejos repetirá la misma estructura de manera igualmente audaz en *Ray of Sunshine* (Sonnenstrahl, 1933), esta vez para la industria austriaca.

razón por la que Bai y Zhao, que nunca se ven, empiezan una guerra doméstica.

En el segundo filme de Yuan Muzhi existen varias escenas en las cuales vemos igualmente una separación física que el director aprovecha para llenarlo de gags y situaciones cómicas. La principal separación se da entre la ventana de Xiao Chen y Xiao Hong. Ya se ha estudiado, previamente, la escena 8 (16:11-18:18), cuando Xiao Chen interpreta su función ante la ventana de su amada. En otro momento posterior, Xiao Chen pone una viga de madera y ayuda a Xiao Hong a entrar en su ventana. Una escena que nos remite a *Seventh Heaven* (1927) de Frank Borzage. Al principio de ésta, Chico invita a su casa a Diane. La habitación de Chico, donde dormirá su invitada, está separada del resto de la casa por una viga por la que deben pasar. La diferencia entre ambas escenas se encuentra en que Yuan Muzhi crea un gag durante el recorrido por la viga. Xiao Chen, que acompaña a su amada, cae y se agarra, en el último instante, de una cuerda. En el nuevo piso que los muchachos alquilan lejos de la casa donde viven los tíos de Xiao Hong, también hay una separación entre la habitación de la pareja y el resto de la casa, separado por una pequeña escalera. En una escena del filme, Yuan Muzhi aprovecha esta separación de espacios para mostrar el truco de magia de Xiao Chen con los vasos de agua, que ya hemos analizado con anterioridad.

No exageramos si afirmamos que los *shikumen* son el espacio más común en el cine shanghainés de los años 30 y 40. Un elemento que podía contribuir a la popularidad que estas cintas tuvieron entre el público de los jóvenes *xiao shimin*, habitantes de aquellas habitaciones en los barrios que el cine retrataba.

En este sentido, podemos trazar una tendencia que empieza en los años 30, con films como los aquí tratados a los que se podría añadir *Daybreak* (天明, 1933), de Sun Yu; *Bible for Girls* (女儿经, 1934), de Zhang Shichuan, Li Pingqian, Cheng Bugao, Shen Xiling, Yao Sufeng, Zheng Zhengqiu, Xu Xinfu, Chen Kengran y Wu Cun; *Plunder of Peach and Plum* (桃李劫, 1934),

de Ying Yunwei o *New and Old Shanghai* (新旧上海, 1936), de Cheng Bugao. Durante la ocupación, la tendencia continúa con piezas como *Sunrise* (日出, 1938), de Yueh Feng y concluye en la postguerra y guerra civil, con *Diary About Returning To The Native* (还乡日记, 1947), de Zhang Junxiang; *Eight Thousand Li of Cloud and Moon* (八千里路云和月, 1947), de Shi Dongshan; *Lingering Passion* (不了情, 1947), de Sang Hu; *Night Inn*(夜店, 1947), de Huang Zuolin; *Myriad of Lights* (万家灯火, 1948), de Shen Fu y *Crows and Sparrows* (乌鸦与麻雀, 1949), de Zheng Junli. Ésta última supondrá el ejemplo más esquemático, ofreciendo una comedia coral donde las relaciones de poder se describen según la altura del piso donde los personajes viven. En el piso de arriba vive el casero, un funcionario del Kuomintang y su amante. En el piso de abajo, el resto de los vecinos. Un film, el de Zheng Junli, que supondrá un último ejemplo de esta tendencia. El espacio domestico shanghainés dejará de estar generalmente presente con la instauración de la República Popular. A partir de entonces, Shanghai aparecerá poco representada y se recurrirá al escenario del *shikumen* en films que evoquen la era prerrevolucionaria, como en *Eternal Wave* (永不消逝的电波, 1958) o *Sentinels Under the Neon Lights* (霓虹灯下的哨兵, 1964), ambas de Wang Ping.

Académicos como Zhang Zhen (2005) o Weihong Bao (2015) han analizado en profundidad esta particularidad del cine shanghainés. Bao señala el contraste entre la arquitectura modernista de los grandes teatros y bancos del *sky line* de Shanghai y los humildes *longtang* de los *shikumen*:

“The lower and lower- middle class— factory workers, teachers, clerks, shop assistants, and aspiring literary youths and artists— continued to live in the shikumen buildings, the favorite setting for Shanghai left-wing films in the 1930s. Films such as Shennü (The Goddess), Xin nüxing (The New Women), Xinjiu Shanghai (Shanghai Old and New), Malu tianshi (Street Angel), Shizi jietou (Crossroads), Taoli jie (The Plunder of Peach and Plum), Tianming

(Daybreak), and Ye Meigui (The Wild Rose) stage the most vivid demography and social life of the residents, ranging from alienation and everyday strife to temporary solidarity. Modern Shanghai architecture, lit up by electricity and transformed into *light architecture* at night, often serves as the glamorous yet intangible phantasmagoria in these films, seen through the windows of shikumen buildings as an unreachable dream and estranged cityscape, with a great sense of irony". (Bao, 2015: 213).

Un contraste que se puede ver claramente en *The Goddess* (神女, 1934), de Wu Yonggang, cuando en diferentes escenas, Ruan Lingyu mira a través la ventana de su humilde estancia, y contempla un paisaje brillante, lleno de luces de neón, que en todo el filme solamente verá de lejos. Una distancia que se da, igualmente, en el arranque de *Street Angel*, cuando los créditos, montados a través de vistas de la Shanghai de los bancos y las calles comerciales, terminan, y la cámara baja hacia el popular *shikumen* donde se desarrollará la acción.

Yuan Muzhi, como Wu Yonggang, denuncia la desigualdad existente entre los barrios pudientes y los humildes, contrastando el urbanismo propio de una calle como Nanjing Lu y los barrios populares que la rodeaban y donde sitúa sus filmes. *Scenes of City Life* y *Street Angel* llevan esta ironía de la que habla Weihong Bao más lejos de lo que se había hecho hasta entonces. La familia Zhang realmente, nunca acaba viviendo en Shanghai. Sus miembros ven, a través de la linterna mágica, su vida futura en la gran urbe.

El montaje descendiente inicial de *Street Angel*, que va desde los rascacielos hasta el *shikumen*, solo se puede analizar desde esta perspectiva irónica.

Un espacio, el del *shikumen*, que forma parte del imaginario shanghainés y que dejará de representarse cuando concluya el cine de la República a partir de 1949. Desde entonces, será un espacio de evocación, por parte de los cineastas shanghaineses que continuarán su carrera en Hong Kong una vez instaurada la República Popular en 1949. Unos *shikumen*, muchas veces

reconstruidos en estudios, con los que Zhu Shilin o Li Pingqian evocarán aquel Shanghai lejano en el espacio y en el tiempo. Un segundo ciclo de filmes nostálgicos que, en cierto modo, construirían una continuidad de imaginarios entre aquella urbe y la renovada identidad cinematográfica y cultural de Hong Kong, que se erigirá a partir de los años 50.



## 6. CONCLUSIONES

Cuando Ugo Casiraghi conoció a aquel envejecido Yuan Muzhi, en 1957, no tenía una perspectiva amplia de lo que su obra podría haber supuesto para la cultura shanghainesa posterior. Unos meses después del estreno de *Street Angel*, las tropas del Imperio Japonés entraron en la gran urbe y la ocuparon hasta 1945. Yuan Muzhi se refugió en Yan'an y dejó de hacer cine de ficción para siempre, dedicándose a labores burocráticas relacionadas con la gestión cinematográfica. Sin duda, esta segunda parte de su vida y obra como hombre de partido, condiciona la lectura de sus dos únicos filmes. Una obra que negocia constantemente con valores y tendencias que se encontraban fuera del interés del Foro de Yan'an dictado por Mao Zedong. En este sentido son comprensibles las sospechas del líder comunista hacia unas formas artísticas híbridas, producto del espacio semicolonial shanghainés.

En este trabajo se ha querido adoptar una perspectiva despolitizada sobre su obra a través del concepto puramente descriptivo de la comedia modernista de Shanghai. No se trata de expulsar estas obras del marco del cine de izquierdas, sino de tomar una perspectiva, propia de la historia estética del cine, para estudiarlas. Se han repasado los tres términos que configuran el concepto y se han descrito, a partir de un análisis formal de diferentes secuencias, algunos aspectos que justifican tal identificación.

En el contexto shanghainés de los años 30, Yuan Muzhi se muestra como un artista modernista cuando experimenta con recursos novedosos como el sonido y el montaje, cuando se sirve de la canción popular, tan apreciada por los modernistas y tan despreciada por el establishment de la izquierda. El cineasta chino dialoga, de manera compleja, con las vanguardias de la época como podía ser la concepción del cine de Dziga Vertov, y muestra una serie de referencias iconográficas y formales que nos permiten encontrar una

reflexión que va más allá de la crítica social y que tiene que ver con la misma naturaleza de la cultura shanghainesa.

Yuan Muzhi es un comediógrafo cuando uno de sus principales propósitos es el de hacer reír. Es aquí cuando hemos analizado el Yuan Muzhi *gagman*. El *gag* como fin, aunque a veces pueda parecer un simple recurso para presentar personajes o enriquecer las escenas. También se ha señalado que se puede leer *Scenes of City Life* como parodia. No se trata tanto, aceptando las definiciones formalistas, de reflejar el entorno social como de parodiar las formas que la cultura popular shanghainesa estaba practicando durante aquellos años.

Y, por último, se ha visto la relación, siempre compleja, del cine de Yuan Muzhi con otros films del periodo que tratan temas parecidos, idiosincráticos de aquel Shanghai, como la problemática de la juventud, la dialéctica campo/ciudad y la figura de la *chica moderna* y la *mujer caída*. El cine de Yuan Muzhi es esencialmente shanghainés por dos razones. La primera, porque se da en un contexto cultural con un imaginario propio que difiere al del resto del territorio chino. Por otro lado, trata unas problemáticas que preocupaban a aquella metrópolis y a las grandes ciudades costeras. Shanghai aparece, a lo largo de la primera mitad del s. XX como símbolo de la gran urbe china, donde se concentran todas las peculiaridades de la modernidad. Una modernidad, la de los años 30, representada en estas cintas, ya sea por las referencias que se dan, ya sea por las preocupaciones temáticas compartidas con otros productos culturales de la gran metrópolis.

Con esta tesis se quiere ofrecer una perspectiva con la que abordar el cine shanghainés de los años 30 y 40. Si la obra de Yuan Muzhi es única, y parte de las páginas de esta tesis han ido dirigidas a demostrar esta afirmación, podemos concluir que los tres términos que conforman el constructo *comedia modernista de Shanghai* pueden ser usados, por separado, a la hora de describir la producción del periodo.

A lo largo de la investigación previa para abordar este trabajo se ha tomado conciencia de lo poco que se ha escrito sobre el concepto *comedia* en el mundo chino, cuando se aborda el cine shanghainés de los años 30. Si, géneros como el *wuxia* o géneros clúster y/o modelos de representación como el *wenyi* han sido profusamente abordados y debatidos, no se ha hecho lo mismo con la comedia. Tal olvido no deja de ser sorprendente cuando se puede establecer una genealogía de la comedia que abarca el periodo comprendido desde los años 20 hasta la llegada de la República Popular. Si podemos afirmar que *Scenes of City Life*, *Street Angel*, o *Crossroads* son comedias, la producción de la Lianhua y la Mingxing comprende ejemplos tan identificables como el *slapstick Labour's Love* (劳工之爱情, 1922), de Zhang Shichuan, y films tan poco estudiados como *New and Old Shanghai* (新旧上海一, 1936), de Cheng Bugao o *Extravaganza* (如此繁华, 1937), de Ouyang Yuqian por no hablar de los capítulos cómicos del film ómnibus *Lianhua Symphony* (联华交响曲, 1937), dirigidos por Shen Fu, Zhu Shilin y Cai Chusheng. Tampoco se ha estudiado la comedia producida durante la ocupación japonesa, comedias sofisticadas y sentimentales cuyas piezas más logradas, como *The Mistress's Fan* (少奶奶的扇子, 1939), de Li Pingqian y *Modern Woman* (摩登女性 1945), de Tu Guangqi, preceden los films escritos por Zhang Ailing para Sang Hu durante la postguerra: *Long Live the Mistress* (太太万岁, 1947) y *The Joys and Sorrows of Middle Age* (哀乐中年, 1949), dos obras mayores del género. No se ha estudiado el cine del periodo desde esta perspectiva, ni tan solo se ha intentado sinizar el concepto *comedia*, como si se ha hecho con el de *melodrama*, poniendo en juego el constructo *wenyi*. Existe, pues, un corpus de obras por estudiar desde esta perspectiva de la comedia, que, sin duda, puede enriquecer la historiografía ya establecida.

Sobre la relación del modernismo shanghainés y, especialmente, de los neo-sensacionistas, con el cine, se está empezando a escribir en fechas recientes y

fuera del mundo chino. El estudio de las tendencias modernistas del cine shanghainés del momento también reportaría una perspectiva estética nueva. Se han estudiado poco las obras alineadas en el concepto *cine suave*. Cuando los historiadores las mencionan, lo hacen para oponerlas al concepto del *cine duro*, sin analizar de manera más rigurosa y, tomando una perspectiva estética, filmes producidos por la productora Yihua. Se trata de piezas olvidadas como *Girl in Disguise* (化身姑娘, 1936), de Fang Peiling, *Wedding Night* (花烛之夜 1936), de Yueh Feng y *The Wedding* (新婚大血案, 1936), de Wang Cilong. Si en este trabajo se han encontrado recursos propios de los modernistas en el cine de un cineasta representante del *cine duro*, como Yuan Muzhi, lo mismo podríamos investigar en aquellos filmes que se produjeron por iniciativa directa de los modernistas. El análisis de obras que no son, por ahora, canónicas, puede ofrecer otra perspectiva del periodo. En cierto sentido, la perspectiva modernista podría poner en duda la hegemonía del relato del cine de izquierdas como corriente mayoritaria o central, a la hora de estudiar el cine chino de los años 30.

Por último, cabe la posibilidad de clasificar los filmes del periodo como cintas shanghainesas. En este caso se abre una nueva hipótesis que solo se puede contrastar si tenemos en cuenta la cultura propia de la ciudad y la comparamos con la de otros territorios del país. En este sentido, y teniendo en cuenta la idiosincrasia shanghainesa, podemos comparar la filmografía producida en la ciudad durante los años 30 con la que se producirá en territorios como Hong Kong, Chongqing o Manchukuo durante los años de ocupación. También cabe rastrear la producción hongkonesa de los años 50 realizada por expatriados shanghaineses como Bu Wancang, Zhu Shilin o Li Pingqian y analizar qué grado de continuidad mantiene con la que habían realizado en Shanghai durante los años 30 y 40. Se establecería, así, una perspectiva comparativa que definiera las características de los filmes según su contexto de producción. Ello aportaría un valor distinto que no se ha estudiado hasta ahora. En este sentido nos podemos preguntar sobre qué

elementos estéticos, por ejemplo, distinguen la producción del Shanghai ocupado con la de la productora japonesa establecida en Manchuria, la Man'ei. Podemos divisar qué importancia tiene la ciudad de Shanghai para aquellos cineastas que se vieron obligados a abandonarla una vez terminado el periodo de ocupación.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ABEL, Richard (Ed.). *French Film Theory and Criticism 1907-1939. vol. 1: 1907 – 1929*. Princeton University Press. 1988.

ALLEN, Robert C. y GOMERY, Douglas. *Teoría y práctica de la Historia del cine*. Paidós. 1994.

ANDERSON, Martson. *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*. University California Press. 1990.

ANMIRATI, Megan. *Uncle Tom's Cabin in China: Ouyang Yuqian's Regret of a Black Slave and the Tactics of Impersonating Race, Gender, and Class*. En *Asian Theatre Journal*. vol. 36. no. 1. 2019. Encontrado en: <https://muse.jhu.edu/article/719426/pdf>

BALDUCCI, Anthony. *The Funny Parts: A History of Film Comedy Routines and Gags*. McFarland. 2011.

BANHAM, Martin. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge University Press. 1988.

BAO, Weihong. *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China, 1915–1945*. University of Minnesota Press. 2015.

BASKETT, Michael. *Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. University of Hawai'i Press. 2008.

BEAUD, Charles. *La Comédie italienne*. LettMotif. 2016.

BENSHOFF, Harry. *Film and Television Analysis: An Introduction to Methods, Theories, and Approaches*. Routledge. 2015.

BERGERON, Régis. *Le cinéma chinois: 1905-1949*. Alfred Eibei éditeur. 1977.

- BERNARDI, Joanne. *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*. Wayne State University Press. 2001.
- BERRY, Chris. *The Sublimate Text: Sex and Revolution in Big Road*. En *East-West Film Journal*. vol. 2, no. 2. 1988. pp. 66-86. Encontrado en: [file:///C:/Users/u52476/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge\\_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/filmjournal00202%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/u52476/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/filmjournal00202%20(1).pdf)
- BIANCO, Lucien. *Los orígenes de la revolución china*. Edicions Bellaterra. 1999.
- BILTEREYST, Daniel (Ed.) y WINKEL, Roel Vande (Ed.). *Silencing cinema: Film Censorship Around the World*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013.
- BITTINGER, Nathalie. *Les cinémas d'Asie : Nouveaux regards*. Presses universitaires de Strasbourg. 2016.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press. 1985.
- BORDWELL, David. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Columbia University Press. 1985.
- BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Harvard University Press. 1998.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Film History: An Introduction*. McGraw-Hill. 1994.
- BOURGET, Jean-Loup y O'NEILL, Eithne. *Lubitsch o la sátira romàntica*. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. 2006.
- BREN, Frank y LAW Kar. *Hong Kong Cinema: A Crosscultural View*. Scarecrow Press. 2004.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press. 1976.

- BROWN, Larry A. *How Films Tell Stories: the Narratology of Cinema*. Creative Arts. Press. 2018.
- BRUGGER, Bill y KELLY, David. *Chinese Marxism in the Post-Mao Era*. Stanford University Press. 1990.
- BURUMA, Ian. *The China Lover*. Atlantic Books. 2008.
- CHARENSOL, Georges y REGENT, Roger. *50 Ans De Cinema Avec René Clair*. La Table Ronde. 1979.
- CHEN Jianhua. *Revolution and Form: Mao Dun's Early Novels and Chinese Literary Modernity*. Brill. 2018.
- CHEN Jianhua. *D.W. Griffith and the Rise of Chinese Cinema in Early 1920's Shanghai*. En Rojas, Carlos (Ed.) y Chow, Eileen (Ed.). *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*. Oxford University Press. 2013. pp. 23-38.
- CHEN Mo. *Film Administrative Activities in China* 影业春秋:事业卷. National Publishing House. 2011.
- CHEN, Xiaomei. *Mapping a "New" Dramatic Canon: Rewriting the Legacy of Hong Shen En Modern China and the West*. En *East Asian Comparative Literature and Culture*. vol. 2. Brill. 2014. pp. 224-245. Encontrado en: [https://doi.org/10.1163/9789004270220\\_010](https://doi.org/10.1163/9789004270220_010)
- CHEN, Xiaomei. *The Columbia Anthology of Modern Chinese Drama*. Columbia University Press. 2014.
- CHEN Xihe. *Shadowplay: Chinese Film Aesthetics and their Philosophical and Cultural Fundamentals*. En Semsel, George S. (Ed.), Xia Hong (Ed.) y Hou Jianping (Ed.). *Chinese Film Theory: A Guide to the New Era*. Praeger. 1990.
- CHEN Bo. *Chinese Left Wing Cinema* 中国左翼电影运动. Zhongguo dianying chubanshe. 1993.



- CHEN Bo. *Selected Works of Chinese Film Critics in the 1930s* 三十年代中国电影评论文选. Zhongguo dianying chubanshe. 1993.
- CHENG Jihua; LI Shaobai; XING Zuwen. *The History of the Development of Chinese Cinema* 中國電影發展史. Zhongguo dianying chubanshe. 1963.
- CHRISTIE, Ian y TAYLOR, Richard. *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Routledge. 1988.
- CHRISTIE, Ian y TAYLOR, Richard. *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Routledge. 2005.
- CLARK, Paul. *Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949*. Cambridge University Press. 1988.
- COOK, David A. *A History of Narrative Film*. W. W. Norton & Company. 1981.
- CREEKMUR, Corey y Mokdad, Linda, *International Film Musical*. Edinburgh University Press. 2013.
- CUI, Shuqin. *Women through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. University of Hawai'i Press. 2003.
- DARUVALA, Susan. *The Aesthetics and Moral Politics of Fei Mu's Spring in a Small Town*. En *Journal of Chinese Cinemas*. vol.1. no.3. Routledge. 2007. pp. 171-187. Encontrado en: [https://doi.org/10.1386/jcc.1.3.171\\_1](https://doi.org/10.1386/jcc.1.3.171_1)
- DASSANOWSKY, Robert von. *Austrian Cinema: A History*. McFarland. 2007.
- DAVIES, Gloria. *Lu Xun's Revolution: Writing in a Time of Violence*. Harvard University Press. 2013.
- DE BAECQUE, Antoine. *Les Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue, tome 1 : A l'assaut du cinéma, 1951-1959*. Cahiers du Cinema. 1991.

- DE BAECQUE, Antoine. *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*. Ediciones Paidós. 2003.
- DENTON, Kirk, A. *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature, 1893-1945*. Stanford University Press. 1996.
- DIRLIK, Arif. *The Ideological Foundations of the New Life Movement: A Study in Counterrevolution*. En *The Journal of Asian Studies*. vol. 34, no. 4. 1975. pp. 945-980. Encontrado en: DOI: 10.2307/2054509
- DIRLIK, Arif. *Revolution and History: Origins of Marxist Historiography in China, 1919-1937*. University of California Press. 1978.
- DIRLIK, Arif. *The Origins of Chinese Communism*. Oxford University Press. 1989.
- DIRLIK, Arif. *Anarchism in the Chinese Revolution*. University of California Press. 1993.
- DISSANAYAKE, Wimal (Ed.). *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge University Press. 1993.
- DODDS, John W. *The Several Lives of Paul Fejos: A Hungarian-American Odyssey*. Wenner-Gren Foundation. 1973.
- DOLEZELOVÁ-VERLINGEROVÁ, Milena. *The Chinese Novel at the Turn of the Century*. University of Toronto Press. 1980.
- DOLEZELOVÁ-VERLINGEROVÁ, Milena (Ed.) y KRÁL, Oldrich (Ed.). *The Appropriation of Cultural Capital: China's May Fourth Project*. Harvard University Press. 2007.
- DU Yunzhi. *Chinese Film History* 中国电影史. (2 vols). Taipei: Xingzheng yuan wenhua jianshe weiyuanhui. 1988.
- DUMONT, Hervé. *Frank Borzage: Un romantiques à Hollywood*. Coédition Actes sud. 2013.

- EGOROVA, Tatiana. *Soviet Film Music, An Historical Survey*. Routledge. 1997.
- EHRlich, Linda C., y DESSER, David. *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. University of Texas Press. 1994.
- ELSAESSER, Thomas. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. Routledge. 2000.
- EYMAN, Scott. *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution 1926-1930*. Simon & Schuster. 1997.
- FAIRBANK, John K. y GOLDMAN, Merle. *China: A New History*. 2a. ed. Harvard University Press. 2006.
- FAN, Victor. *Cinema Approaching Reality: Locating Chinese Film Theory*. University of Minnesota Press. 2015.
- FEIGELSON, Kristian (Ed.). *Caméra politique: Cinéma et stalinisme*. Presses Sorbonne Nouvelle. 2005.
- FENG, Liping. *Democracy and Elitism: The May Fourth Ideal of Literature*. En *Modern China*. vol. 22, no. 2. 1996. Encontrado en: <https://www.jstor.org/stable/189342>
- FIELD, Andrew David. *Shanghai's Dancing World: Cabaret Culture and Urban Politics, 1919-1954*. The Chinese University Press. 2010.
- FIELD, Andrew David. *Mu Shiyong: China's Lost Modernist*. Hong Kong University Press. 2014.
- FITZGERALD, Carolyn. *Mandarin Ducks at the Battlefield: Ouyang Yuqian's Shifting Reconfigurations of Nora and Mulan*. En *Journal of Chinese Oral and Performing Literature*. vol. 29, no. 1. Taylor & Francis. 2013. pp. 45-104. Encontrado en: <https://doi.org/10.1179/chi.2010.29.1.45>

- FU, Poshek. *Passivity, Resistance, and Collaboration: Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937-1945*. Stanford University Press. 1997.
- FU, Poshek. *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*. Stanford University Press. 2003.
- GAMSA, Mark. *The Chinese Translation of Russian Literature: Three Studies*. Brill. 2008.
- GAO, Yunxiang. *Sporting Gender: Women Athletes and Celebrity-Making during China's National Crisis, 1931-45*. The University of British Columbia Press. 2013.
- GARIN, Manuel. *El gag visual: De Buster Keaton a Super Mario*. Cátedra. 2014.
- GEROW, Aaron. *A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*. U of M Center for Japanese Studies. 2009.
- GEROW, Aaron. *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925*. University of California Press. 2010.
- GIBBS, John. *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*. Wall Flower Press. 2012.
- GLEDHILL, Christine (Ed.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. British Film Institute. 1987.
- GOLDMAN, Merle y LEE, Leo Ou-fan. *An Intellectual History of Modern China*. Cambridge University Press. 2002.
- GRAFFY, Julian. *Bed and Sofa: The Film Companion*. I.B. Tauris. 2001.
- GRIEDER, Jerome B. *Hu Shih and the Chinese Renaissance: Liberalism in the Chinese Revolution, 1917-1937*. Harvard University Press. 1970
- GUILLERMAZ, Jacques. *Histoire du Parti communiste chinois*. Payot. 1975.

- GUO Xueqin. *Vida de Yuan Muzhi: El hombre de las mil caras* (千面人生——袁牧之传). Zhejiang People's Publishing House. 1998.
- HAKE, Sabine. *German National Cinema*. Routledge. 2002.
- HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Harvard University Press. 1994.
- HANSEN, Miriam. *Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism*. En *Film Quarterly*. vol.54, no. 1. 2000. pp.10-22. Encontrado en: <http://www.jstor.org/stable/1213797>
- HANSON, Helen (Ed.) y O'RAWE, Catherine (Ed.). *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Palgrave Macmillan. 2010.
- HAYWARD, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. Routledge. 1996.
- HAYWARD, Susan. *French National Cinema*. Routledge. 2005.
- HENRIOT, Christian. *Prostitution and Sexuality in Shanghai: A Social History, 1849-1949*. Cambridge University Press. 2001.
- HERSHATTER, Gail. *Dangerous pleasures: Prostitution and Modernity in Twentieth-Century Shanghai*. University of California Press. 1999.
- HOCKX, Michael. *The Literary Association (Wenxue yanjiu hui, 1920–1947) and the Literary Field of Early Republican China*. En *The China Quarterly* . vol. 153. Cambridge University Press. 2009. pp. 49-81. Encontrado en: <https://www.jstor.org/stable/655830>
- HORTON, Andrew y RAPF, Joanna E. *A Companion to Film Comedy*. Wiley-Blackwell. 2012.
- HU, Jubin. *Projecting A Nation: Chinese National Cinema Before 1949*. Hong Kong University Press. 2003.

HU Shi. *The Autobiography of Hu Shi*. Fujian Education Publishing House. 2014.

HUANG Xuelei. *Shanghai Filmmaking: Crossing Borders, Connecting to the Globe, 1922-1938*. Brill Academic Publishers. 2014.

HUNG, Chang-tai. *The Politics of Songs: Myths and Symbols in the Chinese Communist War Music, 1937–1949*. En *Modern Asian Studies*. vol. 30, no. 4. Cambridge University. 1996. pp. 901-929. Encontrado en: <https://doi.org/10.1017/S0026749X00016838>

HUNTER, Neale. *The Chinese League of Left Wing Writers Shanghai: 1930-1936*. Australian National University. 1973.

HUTERS, Theodore. *Mao Dun's "Fushi": The Politics of the Self*. En *Modern Chinese Literature*. vol. 5, no. 2, *China's War of Resistance*. 1989. pp. 247-268. Encontrado en: <https://www.jstor.org/stable/41490674>

JACOBS, Steven (Ed.); HIELSCHER, Eva (Ed.) y KINIK, Anthony (Ed.). *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*. Afi Film Readers. Routledge. 2018.

JIE Li. *A National Cinema for a Puppet State: The Manchurian Motion Picture Association*. En Rojas, Carlos (Ed.) y Chow, Eileen (Ed.). *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*. Oxford University Press. 2013.

JONES, Andrew F. *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Duke University Press Books. 2001.

KAES, Anton. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton University Press. 2009.

KAGANOVSKY, Lilya. *The Voice of Technology: Soviet Cinema's Transition to Sound, 1928–1935*. Indiana University Press. 2018.

KAI Wing Chow (Ed.); TZE-KI, Hung-yok Ip (Ed.) y PRICE, Don C. (Ed.). *Beyond the May Fourth Paradigm: In Search of Chinese Modernity*. Lexington Books.2008.

KEPLEY, Vance Jr. *Soviet Cinema and State Control: Lenin's Nationalization Decree Reconsidered*. En *Journal of Film and Video*. vol.42, no.2. 1990, pp.3-14. Encontrado en: <https://www.jstor.org/stable/20687894>

KERLAN, Anne. *The Making of Modern Icons: Three Actresses of the Lianhua Film Company*. En *European Journal of East Asian Studies*. Brill Academic Publishers. vol 6, no. 1. 2007. Encontrado en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01583996/document>

KERLAN, Anne. *Filmer pour la Nation: le cinéma d'actualité et la constitution d'une mémoire visuelle en Chine, 1911-1941*. En *Études chinoises*. Vol XXXI-2. 2012. Encontrado en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01427154/document>

KERLAN, Anne. *Hollywood à Shanghai : L'épopée des studios Lianhua, 1930-1948*. Presses Universitaires de Rennes. 2016.

KNIGHT, Michael y CHAN, Danny. *Shanghai: Art of the City*. Asian Art Museum. 2016.

KREIMEIER, Klaus. *The UFA Story, A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*. University of California Press. 1999.

KUO, Jason C. *Visual Culture in Shanghai, 1850s-1930s*. New Academia Publishing. 2007.

KUOSHU, Harry H. *Celluloid China: Cinematic Encounters with Culture and Society*. Southern Illinois University Press. 2002.

LAU, Joseph (Ed.) y Goldblatt, Howard (Ed.). *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*. Columbia University Press. 2007.

- LEE, Feigon. *Chen Duxiu, Founder of the Chinese Communist Party*. Princeton University Press. 2014.
- LEE, Gregory. *Dai Wangshu: The Life and Poetry of a Chinese Modernist*. The Chinese University Press. 1989.
- LEE, Haiyan. *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900-1950*. Stanford University Press. 2006.
- LEE, Leo Ou-fan (Ed.) *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China 1930-1945*. Harvard University Press. 1999.
- LHERMINIER, Pierre. *Jean Vigo: Un cinéma singulier*. Ramsay. 2007.
- LENIN, Vladimir Ilich. *Lenin. Directives on the Film Business*. En *Lenin: Collected Works*. Progress Publishers. vol. 42. 1971.
- LENT, John A. y XU Ying. *Comics art in China*. University Press of Mississippi. 2017.
- LEWIS, Hannah. *French Musical Culture and the Coming of Sound Cinema*. Oxford University Press. 2018.
- LEYDA, Jay. *Dianying/Electric Shadows: An Account of Films and Film Audience in China*. The Mit Press. 1979.
- LI, Anita. *Yellow Music: A Transcultural Musical Genre's Role in Heterogeneous Community Unification*. Student Library Research Awards. Paper 6. 2014. Encontrado en: [https://repository.wellesley.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=library\\_awards](https://repository.wellesley.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=library_awards)
- LI Dazhao. *Li Dazhao: Collected Works*. Ishi Press. 2012.
- LI, Jie. *Shanghai Homes: Palimpsests of Private Life*. Columbia University Press. 2014.



- LI Yuanyuan. *Bu Wancang, maître du mélodrame à la chinoise*. En VVAA. *Loin d'Hollywood: Cinématographies nationales et modèle hollywoodien : France, Allemagne, URSS, Chine 1925-1935*. Nouveau Monde Editions. 2013.
- LI Zhen. *An Oral History of Film Culture in China* 银海浮槎:学人卷. National Publishing House. 2011.
- LIANG Luo. *The Avant-Garde and the Popular in Modern China: Tian Han and the Intersection of Performance and Politics*. University of Michigan Press. 2014.
- LIN, Niantong. *Chinese Film Aesthetics* 中国电影美学. Taipei: Yunchen. 1991.
- LIN Niantong y YU, Diana. *A Study of Theories of Chinese Cinema in their Relationship to Classical Aesthetics*. En *Modern Chinese Literature*. vol. 1, no. 2. 1985. pp. 185-200. Encontrado en: <https://www.jstor.org/stable/41492811>
- LINK, Perry. *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-Century Chinese Cities*. University of California Press. 1981.
- LIU, Jianmei. *Revolution Plus Love: Literary History, Women's Bodies, and Thematic Repetition in Twentieth-Century Chinese Fiction*. University of Hawai'i Press. 2003.
- LIU, Siyuan. *The Impact of Shinpa on Early Chinese Huaaju*. En *Asian Theatre Journal*. vol. 23, no. 2. University of Hawai'i Press. 2006. pp. 342-355. Encontrado en: <http://d-scholarship.pitt.edu/9876/>
- LIU Siyuan. *Hong Shen and Adaptation of Western Plays in Modern Chinese Theater*. En *Modern Chinese Literature and Culture*. vol. 27, no. 2, *Special Issue on Hong Shen and the Modern Mediasphere in Republican-Era China*. Foreign Language Publications. 2015. pp. 106-171. Encontrado en: <https://www.jstor.org/stable/24886566>

LU, Hanchao. *Beyond the Neon Lights: Everyday Shanghai in the Early Twentieth Century*. University of California Press. 1999.

MA, Jean. *Listening the Early Chinese Sound Film: Two Stars in the Milkyway*. En *The Cine Files*. vol. 8. 2015. Encontrado en: <http://www.thecine-files.com/listening-to-early-chinese-sound-film-two-stars-in-the-milky-way/>

MA, Jean. *Sounding the Modern Woman: The Songstress in Chinese Cinema*. Duke University Press. 2015.

MA Ning. *The Textual and Critical Difference of Being Radical: Reconstructing Chinese Leftist Films of the 1930's*. En Kuoshu, Harry H. *Celluloid Cinema: Cinematic Encounters with Culture and Society*. Southern Illinois University Press. 2002.

MACDONALD. *Animation in China: History, Aesthetics, Media*. Routledge. 2015.

MACKERRAS, Colin. *Chinese Theatre in Modern Times: From 1840 to the Present Day*. University of Massachusetts Press. 1975.

MACKERRAS, Colin y WICHMANN, Elizabeth. *Chinese Theatre. From Its Origins to the Present Day*. University of Hawai'i Press. 1988.

MACKERRAS, Colin. *Tradition, Change, and Continuity in Chinese Theatre in the Last Hundred Years: In Commemoration of the Spoken Drama Centenary*. *Asian Theatre Journal*. vol.25, no. 2. University of Hawai'i Press. 2007. pp.1-23. Encontrado en: DOI: 10.1353/atj.2008.0012

MAO, Dun. *Medianoche*. Ediciones en Lenguas Extranjeras. Beijing. 1982.

MAO Zedong. *Obras Escogidas de Mao Tse-tung*. Ediciones en lenguas extranjeras. Pekin. 1972.

MAO Zedong. *Cinco documentos del presidente Mao Tse-tung sobre literatura y arte*. Ediciones en lenguas extranjeras. Pekin. 1973.

- MAST, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. University of Chicago Press. 1973.
- McBRIDE, Joseph. *How did Lubitsch do it?* Columbia University Press. 2018.
- MERCER, John y SHINGLER, Martin. *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. Wall Flower Press. 2013.
- MÉJEAN, Jean Max. *L'Atalante de Jean Vigo*. Éditions Grenelle. 2017
- MEYER, Richard J. *Ruan Lingyu. The Goddess of Shanghai*. Hong Kong University Press. 2005.
- MEYER, Richard. *Jin Yan: The Rudolph Valentino of Shanghai*. Hong Kong University Press. 2009.
- MEYER, Richard. *Wang Renmei: The Wildcat of Shanghai*. Hong Kong University Press. 2013.
- MILNER Davis, Jessica (Ed.). *Humour in Chinese Life and Culture*. Columbia University Press. 2012.
- MOSKOWITZ, Marc L. *Cries of Joy, Songs of Sorrow: Chinese Pop Music and Its Cultural Connotations*. University of Hawai'i Press. 2010.
- MU Shiyong. *Craven A and Other Stories*. Synglobe Books. 2017.
- MU Shiyong, Liu Na'ou y Du Heng. *Liu Na'ou, Mu Shiyong, Du Heng. Un paraíso sobre el infierno: tres cuentos de Shanghai*. ¡Hjckrrh! 2016.
- MÜLLER, Marco y POLLACHI, Elena. *Ombre Elettriche: Cento anni di cinema cinese 1905-2005*. Mondadori. 2005.
- NEALE, Steve y KRUTNIK, Frank. *Popular Film and Television Comedy*. Routledge. 1990.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press. 1999.

- O'BRIEN, Charles. *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S.* Indiana University Press. 2005.
- O'BRIEN, Charles. *Sous les toits de Paris and transational Film Style: An analysis of Film Editing Statistics.* En *Studies in French Cinema.* vol. 9, no. 2. 2009. pp. 111-125.
- O'BRIEN, Charles. *Movies, Songs, and Electric Sound: Transatlantic Trends.* Indiana University Press. 2019.
- ONG, Donna. *Liu Na'ou and The 1930s Soft Film Movement: A New Approach In Revisionist Chinese Film Historiography.* En *Cinej Cinema Journal.* vol.2.2. 2013. Encontrado en:  
<https://cinej.pitt.edu/ojs/index.php/cinej/article/view/69>
- PAN, Lynn. *Shanghai Style: Art and Design Between the Wars.* Long River Press. 2008.
- PAN, Lynn. *When True Love Came to China.* Hong Kong University Press.
- PANG, Laikwan. *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932-1937.* Rowman & Littlefield Publishers. 2002.
- PANG, Laikwan. *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China.* University of Hawai'i Press. 2007.
- PANG, Laikwan. *Between Will and Negotiation: Film Policy in the First Three Years of the People's Republic of China.* En Rojas, Carlos (Ed.) y Chow, Eileen (Ed.). *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas.* Oxford University Press. 2013.
- PICKOWICZ, Paul G . *Sinifying and Popularizing Foreign Culture: From Maxim Gorky's "The Lower Depths" to Huang Zuolin's "Ye dian".* En *Modern Chinese Literature.* vol. 7, no. 2. *Special Issue on Filming Modern Chinese Literature.* 1993. pp. 7-31. Encontrado en:  
<https://www.jstor.org/stable/41490709>

- PICKOWICZ, Paul G. *China on Film: A Century of Exploration, Confrontation, and Controversy*. Rowman & Littlefield Publishers. 2012.
- POLLARD, David. *The True Story of Lu Xun*. The Chinese University Press. 2003.
- QI Shouhua. *Adapting Western Classics for the Chinese Stage*. Routledge. 2019.
- QIN Shao. *The Mismatch: Ouyang Yuqian and Theater Reform in Nantong, 1919-1922*. En *Journal of Chinese Oral and Performing Literature*. vol. 19, no. 1. 1996. pp. 39-65. Encontrado en:  
<https://doi.org/10.1179/chi.1996.19.1.39>
- RAMIÓ, Joaquim Romaguera y THEVENET, Romero Alsina. *Fuentes i documentos del cine*. Editorial Gustavo Gili. 1980.
- RAWLEY, Sarah Spencer. He Luting: *Musical defiance in Maoist China*. Rice University Electronic Theses and Dissertations. 2010. Encontrada en:  
<https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/62068/3421420.PDF?sequence=1&isAllowed=y>
- REA, Cristopher, G. *Comedy and Cultural Entrepreneurship in Xu Zhudai's "Huaji Shanghai"*. En *Modern Chinese Literature and Culture*. vol. 20, no. 2, *Special Issue on Comic Visions of Modern China*. 2008. Encontrado en:  
<https://asian-studies.sites.olt.ubc.ca/files/2019/03/Rea-Comedy-and-Cultural-Entrepreneurship-in-Xu-Zhudais-Huaji-Shanghai.pdf>
- REA, Cristopher, G. *The Age of Irreverence. A New History of Laughter in China*. University of California Press. 2015.
- REN Xiulei. *Reviewing Innovation Spirit in Nie Er's Music Creation in the Context of New Era and New Ideas*. En *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. vol. 232. Qujing Normal University. 2018. Encontrado en:

file:///C:/Users/u52476/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge\_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/25900216%20(1).pdf

ROJAS, Carlos (Ed.) y CHOW, Eileen (Ed.). *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*. Oxford University Press. 2013.

ROTHMAN, William. *The Goddess: Reflections on melodrama East and West*. En Dissanayake, Wimal. *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge University Press. 1993. pp. 59-72.

SALT, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. 2003. Starword. 2003.

SALT, Barry. *Moving Into Pictures: More on Film History, Style and Analysis*. Starword. 2006.

SANG, Tze-lang D. *Failed Modern Woman in Early-Twentieth Century China*. En Croissant, Doris; Vance Yeh, Catherine; Mostow, Joshua S. *Performing "Nation": Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880-1940*. Brill. 2008. pp. 181-182.

SCHAEFER, William. *Shadow Modernism: Photography, Writing, and Space in Shanghai, 1925-1937*. Duke University Press. 2017.

SCHMULÉVITCH, Éric. *Realisme socialiste et cinéma: Le cinéma stalinien (1928-1941)*. Editions L'Harmattan. 2000.

SEMSEI, George S. (Ed.); XIA Hong (Ed.) y HOU Jianping (Ed.). *Chinese Film Theory: A Guide to the New Era*. Praeger. 1990.

SHEN, Vivian. *The Origins Of Leftwing Cinema In China, 1932-37*. Routledge. 2012.

SHI Zhecun. *Le goût de la pluie: Nouvelles et prose de circonstance*. Gallimard. 2011.

- SHIH, Shu-mei. *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*. University of California Press. 2001.
- SHORT, Philip. *Mao: A Life*. Henry Holt and Company, LLC. 2000.
- SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. Columbia University Press. 2001.
- SONG, Adrian. *Hollywood and Shanghai cinema in the 1930's*. En *Comparative Literature and Culture*. Purdue University Press. vol. 15, no. 2. 2013. Encontrado en: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2225&context=clweb>
- SPENCE, Jonathan. *The Search for Modern China*. W. W. Norton & Company. 1990.
- SPENCE, Jonathan. *Mao Zedong: A Life*. Penguin Books. 2006.
- STAM, Robert y SHOHAT, Ella. *Multiculturalismo, Cine y Medios de Comunicación*. Paidós. 2002.
- STEVENS, Sarah E. *Figuring Modernity: The New Woman and the Modern Woman in Republican China*. En *NWSA Journal*. vol. 15, no. 3, *Gender and Modernism Between the Wars, 1918-1939*. 2003. pp. 83-103. Encontrado en: <https://www.jstor.org/stable/4317011>
- SUN Shuyun. *The Long March: The True History of Communist China's Founding Myth*. Harper Press. 2006.
- TAM King-fai (Ed.) y Wesoky, Sharon R. (Ed). *Not Just a Laughing Matter: Interdisciplinary Approaches to Political Humor in China*. Springer. 2018.
- TEMPLE, Michael. *Jean Vigo*. Manchester University Press. 2011
- TEO, Stephen. *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. British Film Institute. 1997.

- TEO, Stephen. *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*. Edinburgh University Press. 2009.
- TERRILL, Ross. *Madame Mao: The White-Boned Demon* (Revised Edition). Stanford University Press. 1999.
- TERRILL, Ross. *The Life of Madame Mao*. New York City. 2012.
- TODOROV, Tzvetan (Ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo veintiuno editores. 1970.
- TORO ESCUDERO, Juan Ignacio. *Del burdel al emporio cinematográfico: el papel fundamental, olvidado, principal y pionero del soldado español Antonio Ramos Espejo en el nacimiento del cine chino*. Universidad Complutense de Madrid. 2007. Encontrado en: <https://eprints.ucm.es/41952/1/T38585.pdf>
- TRUMBULL, Randolph. *The Shanghai Modernists*. Stanford University. 1989.
- UDDEN, James. *In Search of Chinese Film Style(s) and Technique(s)*. En Zhang, Yingjin (Ed.). *A Companion to Chinese Cinema*. Wiley-Blackwell. 2012.
- VOLEK, Emil. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*. Editorial Fundamentos. 1992.
- WAI Fung Tam. *The Myth of Chinese "Sixth Generation" Cinema and its Subversiveness*. The Chinese University of Hong Kong. 2008. Encontrada en: <https://core.ac.uk/download/pdf/48548540.pdf>
- WANG Chi-wong. *Politics and Literature in Shanghai: The Chinese League of Left-Wing Writers, 1930-1936*. Manchester University Press. 1991.
- WANG Jimin. *Between Literature and Politics: League of the Left Wing Writers and its Members in the Eye of Literature Society*. China Social Science Press. 2012.



- WANG, David Der-wei. *Fin-de-Siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*. Stanford University Press. 1997.
- WANG, David Der-wei. *A Spring That Brought Eternal Regret: Fei Mu, Mei Lanfang, and the Poetics of Screening China*. En Wang, David Der-wei. *The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis*. Columbia University Press. 2015. pp 271-310.
- WANG, Yiman. *Remaking Chinese Cinema: Through the Prism of Shanghai, Hong Kong, and Hollywood*. University of Hawai'i Press. 2013. p. 90.
- WEINBAUM, Alys, Eve; THOMAS, Lynn M.; RAMAMURTHY, Priti; POIGER, Uta G.; Y. DONG, Madeleine; BARLOW, Tani E. *The Modern Girl Around the World; Consumption, Modernity, and Globalization*. Duke University Press. 2008.
- WEIR, David. *Jean Vigo and the Anarchist Eye. On Our Own Authority !* Publishing. 2014
- WONG, Timothy C. *Stories for Saturday: Twentieth-century Chinese Popular Fiction*. University of Hawai'i Press. 2003.
- WONG Ai-ling (Ed). *Fei Mu, Poet Director*. Hong Kong Film Critics Society. 1998.
- WONG Ai-ling (Ed.). *Fei Mu's Confucius*. Hong Kong Film Archive. 2010.
- WU Fuhui. *La littérature du Haipai: divergences et convergences*. En Rabut, Isabelle; Pino, Angel. *Pékin-Shanghai: Tradition et modernité dans la littérature chinoise des années trente*. Bleu de Chine. 2000. pp. 227-244.
- WU Haiyong. *Film Group: The Left Wing Cinema Movement “电影小组”与左翼电影运动*. Shanghai renmin chubanshe. 2014.
- XIAO Zhiwei. *Prohibition, Politics, and Nation-Building: A History of Film Censorship in China*. En Biltereyst, Daniel (Ed.) y Winkel, Roel Vande (Ed.).

*Silencing cinema: Film censorship around the world*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. pp. 116-137.

XIAO Zhiwei. *Policing Film in Early Twentieth-Century China, 1905-1923*. En Rojas, Carlos (Ed.) y Chow, Eileen (Ed.). *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*. Oxford University Press. 2013.

XIAO, Zhiwei, *The Myth about Chinese Leftist Cinema*. En Cook, James A. (Ed.); Goldstein, Joshua (Ed.), Johnson, Matthew (Ed.) y Schmalzer, Sigfrid (Ed.). *Visualizing Modern China: Image, History and Memory, 1750-Present*. Lexington Books. 2014. pp. 145-164.

XU Xueqing. *Short Stories by Bao Tianxiao and Zhou Shoujuan during the Early Years of the Republic*. Toronto University. 2000.

YEH, Emilie Yueh-yu. *Historiography and Sinification: Music in Chinese Cinema of the 1930s*. En *Cinema Journal*. vol. 41, no.3. 2002. pp. 78-97.  
Encontrado en: <http://muse.jhu.edu/article/7537>

YEH, Emilie Yueh-yu. *A Small History of Wenyi*. En Rojas, Carlos (Ed.) y Chow, Rey (Ed.). *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*. Oxford University Press. 2013.

YEH, Wen-hsin. *Shanghai Splendor: A Cultural History. 1843-1949*. University of California Press. 2007.

YU Dafu. *Rivière d'automne*. Editions Philip Picquier. 2005.

ZHANG Henshui. *Shanghai Express, A Thirties Novel*. University of Hawai'i Press. 1997.

ZHANG Jun. *Stories of Changchun's Filmmaking (长春影事: 东北卷)*. National Publishing House. 2011.

ZHANG, Ling. *Shen and Cinema in 1930's Shanghai*. En *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. vol.15, no. 2. 2013. Encontrado en:

<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=2226&context=clweb>

ZHANG, Yingjin y XIAO, Zhiwei. *Encyclopedia of Chinese Film*. Routledge. 1998.

ZHANG, Yingjin. *The City in Modern Chinese Literature & Film: Configurations of Space, Time, and Gender*. Stanford University Press. 1996.

ZHANG, Yingjin (Ed.). *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*. Stanford University Press. 1999.

ZHANG, Yingjin. *Chinese National Cinema*. Routledge. 2004.

ZHANG, Yingjin. *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*. U of M Center for Chinese Studies. 2002.

ZHANG, Yingjin (Ed.); SHEN, Kiuyi (Ed.), PICKOWICZ, Paul (Ed.). *Liangyou: Kaleidoscopic Modernity and the Shanghai Global Metropolis, 1926-1945*. Brill. 2013.

ZHANG Zhen. *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*. University of Chicago Press. 2006.

ZHANG Zhen. *Transplanting Melodrama Observations on the Emergence of Early Chinese Narrative Film*. En Zhang, Yingjin (Ed.). *A Companion to Chinese Cinema*. Wiley-Blackwell. 2012. pp. 25-41.

ZHENG Junli. *The Complete Works of Junli Zheng 郑君里全集*. Shanghai Culture Publishing House. 2016.

ZHU Jian. *Ruan Lingyu (阮玲玉)*. Shanxi People Publishing House. 2015.

VVAA. *Cuentos Ejemplares (1919-1949)*. Ediciones en lenguas extranjeras. 1984.

VVAA. *L'Atalante: un film de Jean Vigo*. Paris. La Cinémathèque française/Pôle Méditerranéen d'Éducation Cinématographique. 2000.

VVAA. *Special Issue on Hong Shen and the Modern Mediasphere in Republican-Era China*. En *Modern Chinese Literature and Culture*. vol. 27. no. 2. 2015. Encontrado en: <https://www.jstor.org/stable/i24886440>

## PÁGINAS WEB

Letra de *Song of the Four Seasons*: [https://zh.wikipedia.org/wiki/四季歌\\_马路天使](https://zh.wikipedia.org/wiki/四季歌_马路天使)

Letra de *The Wandering Songstress* (天涯歌女):  
<https://mojom.com/cny102186x2x1.htm>

*Man who was Treated as a Plaything* (被當作消遣品的男子, 1933), de Mu Shiyong: <http://www.millionbook.com/xd/m/mushiyong/001/011.htm>

*El Foxtrot de Shanghai* (上海的狐步舞, 1934), de Mu Shiyong:  
<http://millionbook.net/xd/m/mushiyong/000/017.htm>

*Dos enfermos insensibles al paso del tiempo* (两个时间的不感症者, 1930),  
de Liu Na'ou: [www.chinawriter.com.cn/n1/2018/0516/c419384-29994643.html](http://www.chinawriter.com.cn/n1/2018/0516/c419384-29994643.html)

*Sinking* (沉沦, 1921), de Yu Dafu:  
<http://www.millionbook.com/mj/y/yudafu/ydfz/002.htm>

*Pierrot* (1933) de Mu Shiyong  
<http://www.bwsk.net/xd/m/mushiyong/001/001.htm>

*Time Out Shanghai*: [http://www.timeoutshanghai.com/features/Film-Film\\_features/18155/100-best-Chinese-Mainland-Films](http://www.timeoutshanghai.com/features/Film-Film_features/18155/100-best-Chinese-Mainland-Films)

*Hong Kong Critics Association*: <https://mubi.com/lists/hong-kong-film-awards-list-of-the-best-100-chinese-motion-pictures>

## FILMOGRAFÍA

*L'Atalante* (1934), de Jean Vigo

*A King in New York* (1957), de Charles Chaplin

*A Singer's Story* (歌场春色, 1931) de Li Pingqian

*A Spray of Plum Blossoms* (一剪梅, 1931), de Bu Wancang

*A propose de Nice* (1930), de Jean Vigo

*A Dog's Life* (1918), de Charles Chaplin

*All Consuming Love* (长相思, 1947), de He Zhaozhang

*An Orphan Rescues his Grandfather* (孤儿救祖记, 1923), de Zhang Shichuan

*The Battle of Dingjunshan* (定军山, 1905), de Ren Qingtai

*Bed and Sofa* (Третья Мещанская, 1927), de Abram Room

*Berlin: Symphony of a Great City* (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt, 1926),  
de Walther Ruttmann

*A Bible for Daughters* (女儿经, 1934), de Zhang Shichuan, Li Pingqian,  
Cheng Bugao, Shen Xiling, Yao Sufeng, Zheng Zhengqiu, Xu Xinfu, Chen  
Kengran y Wu Cun.

*The Big Road* (大路, 1934), de Sun Yu

*Blood on Wolf Mountain* (狼山喋血記, 1936), de Fei Mu

*The Blue Angel* (Der blaue Engel, 1930), de Josef Von Sternberg

*The Boatman's Daughter* (船家女, 1935), de Shen Xiling

*The Burning of Red Lotus Temple* (火烧红莲寺, 1928), de Zhang Shichuan

*The Cave of the Silken Web* (盘丝洞, 1927), Dan Duyu

*Children of Troubled Times* (风云儿女, 1935), de Xu Xingzhi

*Confucius* (孔夫子, 1940), de Fei Mu

*Cosmetics of Market* (脂粉市场, 1933), de Zhang Shichuan

*Crossroads* (十字街头, 1937), de Shen Xiling

*Crows and Sparrows* (乌鸦与麻雀, 1949), de Zheng Junli

*Daybreak* (天明, 1933), de Sun Yu

*The Desert Island* (浪淘沙, 1936), de Wu Yonggang

*Design for Living* (1933), de Ernst Lubitsch

*Diary About Returning To The Native* (还乡日记, 1947), de Zhang Junxiang

*Dishonored* (1931), de Josef Von Sternberg

*Dream of the Red Mansions* (红楼梦, 1945). De Bu Wancang

*Eight Thousand Li of Cloud and Moon* (八千里路云和月, 1947), de Shi Dongshan

*Eternal Wave* (永不消逝的电波, 1958), de Wang Ping

*Extravaganza* (如此繁华, 1937), de Ouyang Yuqian

*Filial Piety* (天伦, 1935), de Fei Mu

*First Love* (初恋, 1938), de Liu Na'ou.

*The Fisherman ' s Daughter* (渔家女, 1943), de Bu Wancang

*Girl in Disguise* (化身姑娘, 1936), de Fang Peiling

*The Girl with a Hatbox* (Девушка с коробкой, 1927), de Boris Barnet

*The Goddess* (神女, 1934) de Wu Yonggang

*The Gold Rush* (1925), de Charles Chaplin

*It Happened one Night* (1935), de Frank Capra

*The Joys and Sorrows of Middle Age* (哀樂中年, 1949), de Sang Hu

*The Kid Brother* (1927), de Lewis Milestone

*The King of Comedy visits Shanghai* (滑稽大王游沪记, 1922), de Zhang Shichuan

*Labour's Love* (劳工之爱情, 1922), de Zhang Shichuan

*Lady Knight Li Feifei* (女侠李飞飞, 1925), de Shao Zuiwen

*Leather with Feather* (鸡毛信, 1955) de Shi Hui

*Liang Shanbo and Zhu Yingtai* (梁山伯与祝英台, 1954), de Sang Hu

*Lianhua Symphony* (联华交响曲, 1937), de Cai Chusheng, Fei Mu, He Mengfu, Situ Huimin, Shen Fu, Sun Yu, Tan Youliu, and Zhu Shilin.

*Lingering Passion* (不了情, 1947), de Sang Hu

*Little Angel* (小天使, 1935), de Wu Yonggang

*Lonesome* (1928), de Paul Fejos

*Long Live the Mistress* (太太万岁, 1947), de Sang Hu

*Love and Duty* (恋爱与义务, 1931), de Bu Wancang

*The Man with the Movie Camera* (Человек с кино-аппаратом, 1929), de Dziga Vertov

*The Man who has a Camera* (持攝影機的男, 1933), de Liu Na'ou

*Maternal Radiance* (母性之光, 1933), de Bu Wancang

*Max Wants the Divorce* (1917), de Max Linder



*Memories of the Old Capital* (故都春夢, 1930), de Sun Yu

*The Mistress's Fan* (少奶奶的扇子, 1939), de Li Pingqian

*Modern Woman* (摩登女性 1945), de Tu Guangqi

*Myriads of Lights* (万家灯火, 1948), de Shen Fu

*National Customs* (国风 1935), de Zhu Shilin y Luo Mingyou.

*New and Old Shanghai* (新旧上海, 1936), de Cheng Bugao

*The New Year's Gift* (压岁钱, 1937), de Zhang Shichuan

*New Women* (新女性, 1935), de Cai Chusheng

*Night Inn* (夜店, 1947), de Huang Zuolin

*One Week* (1920), de Buster Keaton

*The Peach Girl* (桃花泣血記, 1931), de Bu Wancang

*People on Sunday* (Menschen am Sonntag 1930), de Robert Siodmak y Edgar G. Ulmer

*Pink Dream* (粉红色的梦, 1932), de Cai Chusheng

*Plunder of Peach and Plum* (桃李劫, 1934), de Ying Yunwei

*Queen of Sports* (体育皇后, 1934), de Sun Yu

*Ray of Sunshine* (Sonnenstrahl, 1933), de Paul Fejos

*Romance of the Western Chamber* (西廂記, 1927), de Hou Yao

*Reconciliation* (雨過天青, 1931), de Xia Chifeng

*Red Heroine* (红侠, 1928), de Wen Yimin

*Remorse at Death* (生死恨, 1948), de Fei Mu

*Safety Last* (1923), de Fred C. Newmeyer y Sam Taylor

*Saturday Afternoon* (1926), de Harry Edwards

*Sentinels under the Neon Lights* (霓虹灯下的哨兵, 1964), de Wang Ping

*Seventh Heaven* (1927) Frank Borzage

*Song at Midnight* (夜半歌声, 1937), de Maxu Weibang.

*Song of the Fishermen* (渔光曲, 1934), de Cai Chusheng

*Sorrows of the Forbidden City* (清宫秘史, 1948), de Zhu Shilin

*Sous les toits de Paris* (1930), de René Clair

*Spirit of Freedom* (自由神, 1935), de Situ Huimin

*Spring in a Small Town* (李天濟, 1949), de Fei Mu

*Spring Silkworms* (春蚕, 1933), de Cheng Bugao

*Scenes of City Life* (都市風光, 1935), de Yuan Muzhi

*Sing Song Girl Red Peony* (歌女红牡丹, 1931), de Zhang Shichuan

*Song of a Songstress* (歌女之歌, 1948), de Fang Peilin

*Street Angel* (马路天使, 1937), de Yuan Muzhi

*Street Angel* (1928), de Frank Borzage

*Sunrise* (1927), de F.W. Murnau

*Sunrise* (日出, 1938), de Yueh Feng

*Tess of the Storm Country* (1922), de John S. Robertson

*Three Modern Women* (三个摩登女性, 1933), de Bu Wancang

*Twin Sisters* (姊妹花, 1934), de Zheng Zhengqiu

*Two Stars in the Milkyway* (銀漢雙星, 1931), de Shi Dongshan

*Wedding Night* (花燭之夜 1936), de Yueh Feng

*The Wedding* (新婚大血案, 1936), de Wang Cilong

*Wild Flower* (野草間花, 1930), de Sun Yu

*Wild Rose* (野玫瑰, 1932), de Sun Yu

*Wild Torrent* (狂流, 1933) de Cheng Bugao

*Yan Ruisheng* (閻瑞生, 1921), de Ren Pengnian

*Yellow Earth* (黃土地, 1984), de Chen Kaige

*Zhang Xinsheng* (1923), de Zhang Shichuan

*Zhao Yiman* (趙一曼, 1950), de Sha Meng

*Zhuangzi Tests his Wife* (莊子試妻 莊子試妻, 1913), de Li Minwei