

Índice

1. Introducción

1.1 Contexto histórico.

1.2 Breve desarrollo del tema

1.3 Metodología.

2. Inicio y Desarrollo del cine en China.

2.1 Contextualización.

2.2 Producciones de Izquierda.

3. *Mǎlù tiānshǐ* 马路天使 (*Street Angel*).

3.1 Reparto Técnico

3.1.1 Yuán Mùzhī 袁牧之

3.1.2 Tian Han 田汉

3.1.3 Hè Lǜtīng 贺绿汀

3.2 Reparto Artístico.

3.2.1 Zhōu Xuán 周璇

3.3 Sinopsis

3.4 Piezas Musicales

3.4.1 Alusiones

3.5 Críticas que eludían la censura de la época

4. Conclusión.

5. Bibliografía

1. Introducción.

El TFG se centrará en la película *Mǎlù tiānshǐ* 马路天使 de Yuán Mùzhī (1937) y su recepción en Europa, situando la película en su contexto, siguiendo la trayectoria de su director y de sus principales intérpretes, particularmente en Zhōu Xuán.

Antes de empezar con la exposición del tema, en primer lugar explicaremos brevemente el contexto histórico, en el que se desarrolló la película. A continuación, definiremos la configuración de la organización del trabajo y de la metodología empleada.

1.1 Contexto histórico.

Hacia finales del 1928, después de reunificar gran parte de China, exceptuando todo el territorio de Manchuria, el Kuomintang, bajo el mandato de Jiǎng Jièshí comienza un periodo de paz relativa en el que el nuevo estado intentará asentarse. Se buscaba la recuperación de algunos elementos de la China tradicional, fundamentándose en las cuatro virtudes confucianas pero, a su vez, intentando implementar ciertas influencias americanas relativas a la moralidad, a la higiene, etc. Por otro lado se mantiene una fuerte insistencia en la militarización del pueblo, debido a que China mantiene conflictos internos y al mismo tiempo está en guerra con los países invasores. En cuanto al pueblo chino, el colectivo más damnificado fue el campesinado, que continuó con su tendencia al empobrecimiento. Además, este periodo coincidió con la crisis mundial del 1929¹.

En cuanto al bando comunista, sufrían una represión creciente por parte del Kuomintang, sobretodo en Shànghǎi, donde la vigilancia era extremadamente severa. Es por esta razón por la que deciden trasladarse al campo, en concreto a Jiāngxī. Tras

incesantes ataques del Kuomintang, llegando incluso a cercar a la facción comunista, el 16 de octubre de 1934 un grupo importante de combatientes logra romper el cerco en Jiāngxī y unas 80.000 personas con escasos víveres consiguen escapar, dando lugar a la conocida “Larga Marcha”, que finaliza el 20 de octubre de 1935 al llegar a Shānxī. Durante la larga marcha, Mao recupera el poder que había visto disminuir con su participación en una conferencia en enero de 1935 en la que acaba imponiéndose como ayudante del líder militar Zhōu Ēnlái. Los acontecimientos ocurridos durante el transcurso de la larga marcha fueron, más adelante, mitificados para vanagloriar la figura de Máo Zédōng.

En el marco de los últimos ataques de las tropas japonesas, el bando comunista se puso en contacto con Jiǎng Jièshí con el objetivo de intentar insistir en la importancia de unir fuerzas para detener el avance de Japón en vez de luchar entre ellos. En un principio, Jiǎng Jièshí rechaza la oferta y prepara un ataque contra el bando comunista, pero en diciembre del 1936, durante una negociación entre el último señor de la guerra Zhang Xueliang y Jiǎng Jièshí, este es retenido como rehén y obligado a negociar con el bando comunista para entablar una lucha conjunta contra los japoneses.

Pese a acordar cooperar con los comunistas, cuando Jiǎng Jièshí llega a Nanjing decide dar marcha atrás a lo pactado y vuelve a volcar sus esfuerzos en luchar en contra del bando comunista. Transcurrido un tiempo entre estos dos hechos, en el 1937, tendría lugar la Segunda Guerra Sino-Japonesa, que duraría hasta el año 1945.

Durante estos años todos los ámbitos culturales y políticos estaban bajo una censura permanente para evitar que la población se levantara en contra de las tropas japonesas por los ataques a territorio chino. Es por esta razón que los afiliados a grupos

de índole izquierdista intentaban de alguna forma sutil plasmar en sus obras, ya fueran cinematográficas, musicales...etc, sus reivindicaciones para que pudieran llegar a la población sin ser vetadas.

1.2 Breve desarrollo del tema.

El presente trabajo se centrará en analizar la película de *Mǎlù tiānshǐ* de Yuán Mùzhī, primero con una síntesis sobre el inicio y desarrollo del cine en China, dadas las connotaciones que podían afectar a la realización del filme, haremos hincapié en el progreso del cine chino hasta la década del estreno, para continuar con los miembros más destacados del equipo técnico de la película, como el director de la película, Yuán Mùzhī, sobre cuya trayectoria indagaremos, así como sobre la influencia que ejerció su filiación política en su trabajo, tanto como director como en su faceta de actor. Seguidamente, haremos una introducción sobre el compositor Hè Lǜtīng y sobre el letrista Tian Han .

A continuación, presentaremos al miembro más destacado del reparto artístico, la actriz y cantante Zhōu Xuán 周璇, que contribuyó ampliamente a la formidable popularidad que consiguieron las canciones que interpretó en la película. Asimismo, su trágica vida supuso un aliciente para el público y contribuyó a la adoración que generó años después su figura en la cultura china, siendo conocida como “La voz de oro”.

Después, expondremos sobre la sinopsis de *Malu tianshi* y de la trascendencia de las canciones de la película que marcaron un hito en la cultura china, *Tianya genü* 天涯歌女 y *Siji ge* 四季歌. Tanto la película como las canciones que se interpretan en ella influyeron en gran medida en la cultura y la política chinas, principalmente por las críticas

que eludieron la censura y por las melodías que se convirtieron en un símbolo, y que hoy en día siguen representando una parte de la historia de China.

Para finalizar, extraeremos una conclusión a partir del análisis de la información proporcionada a lo largo del trabajo.

1.3 Metodología.

Después de visionar la película, haremos uso de artículos académicos, libros, artículos periodísticos, etc. para proceder al redactado del trabajo. En cuanto a las palabras de origen chino, el sistema de transcripción fonética que emplearemos de forma genérica será el pinyin, salvo en los nombres de origen taiwanés en los que figurará la transcripción en pinyin entre paréntesis la primera vez que aparezcan. Respecto a la representación en caracteres, solo figurará la primera vez que se emplee dicha palabra, a continuación de la misma y sin paréntesis. Respecto a los fragmentos citados durante el trabajo, hemos optado por mantener la versión original en inglés.

2. Inicio y Desarrollo del cine en China.

2.1 Contextualización.

Un año después de la proyección de los hermanos Lumière en Francia, en 1896, la población china tuvo su primer contacto con el séptimo arte, que se convirtió después en una de las formas más importantes de entretenimiento. Uno de los puntos más interesantes del desarrollo del cine en China es la intrínseca relación que han mantenido a lo largo de los años el avance interno de la industria, los temas más recurrentes, el estilo narrativo...con los hechos políticos que acontecieron en la sociedad durante toda la historia del cine en Chinaⁱⁱ. Según la *Encyclopedia of Chinese Film*:

“The Conventional narrative of Chinese film history is usually divided into eight distinct periods: (1) early experiments, (2) the 1920s, (3) the Nanjing decade, (4) wartime, (5) post-war revival, (6) the first seventeen years of the PRC, (7) the Cultural Revolution and (8) the New Era. Each of these periods corresponds to a specific phase of socio-political development in modern Chinese history.ⁱⁱⁱ”

El primer periodo, que comienza en el año 1896, está caracterizado por la incesante entrada de extranjeros y la agudización de los conflictos internos, y finaliza en 1921, con el estreno de la primera película china, *Yan Ruisheng*, dirigido por Ren Pengnian. Comprensiblemente, debido a que el cine no era algo originario de China, al igual que en muchos otros países, el papel que desempeñaron los extranjeros en el desarrollo del mismo fue muy importante. Asimismo, casi todas las proyecciones eran de origen foráneo y no fue hasta el 1905 que se inició la producción de filmes de origen chino. En cuanto a la reacción de las primeras proyecciones durante 1896, una de las descripciones más recurrentes era “I recently saw some American electric shadowplays (yingxi) that contained wonderful scenes and were full of surprises”^{iv}. Dado que no existía un término similar para denominar el cine, los primeros espectadores empezaron a utilizar la expresión “electrical shadowplay”, *dianguang yingxi*, o “electric shadow” *dianying*, debido a su similitud con el teatro de sombras chino. No fue hasta principios de los años 1920 que se empezó a denominar finalmente como *dianying*^v.

Durante los años 1920, como consecuencia de la destrucción derivada de la Primera Guerra Mundial, las fuerzas extranjeras disminuyeron su control en China y, de

igual manera, el flujo de filmes extranjeros que llegaban a China disminuyó considerablemente dado que debían centrarse en la recuperación de los efectos destructivos que la guerra tuvo en los países implicados. De esta forma, para satisfacer la demanda creciente de películas, la industria china tuvo que llenar el vacío, por lo que las producciones de cineastas chinos se incrementaron de manera considerable. Dada la necesidad de cumplir con la incesante demanda, y teniendo en cuenta la situación política, la fragmentación causada por los señores de la guerra permitió que en territorios como Shànghǎi, por ejemplo, disfrutaran de una libertad parcial para realizar películas con cualquier tipo de connotación, bajo la circunstancia *laissez-faire*. No obstante, esta situación no duraría demasiado y además no volverían a recuperarla durante el resto del siglo.^{vi}

La gran demanda de filmes experimentada durante ese periodo conllevó el surgimiento de un número muy elevado de estudios cinematográficos, llegando a ser a mediados de 1920 unos 176 en todo el país, 146 de ellos localizados en Shànghǎi. Esta situación también se extrapoló al auge de películas producidas, el problema es que este florecimiento resultó en un bajo control de calidad y por lo tanto muchas de las producciones que se estrenaban eran, en su gran mayoría, películas mediocres o con una calidad muy pobre. Por otra parte, los estudios cinematográficos ya establecidos expresaron su descontento y preocupación por la calidad de la industria y seis de las compañías más importantes de Shànghǎi se unieron bajo el nombre de *Liuhe* para “eliminar a la competencia” con más y mejores producciones y hacia el final de la década menos de una docena de estudios continuaban en funcionamiento. Asimismo, además de la contienda en contra de los incontables estudios pequeños, *Liuhe* apeló al gobierno del Kuomintang para que estableciera un sistema de censura que asegurara cierta calidad en

las películas producidas para que de esta forma la calidad de las producciones chinas pudiera repeler el dominio de los filmes extranjeros y para el final de la década, el KMT estableció unas directrices en relación a las películas de artes marciales, leyendas y mitos como su principal objetivo de censura. Tras las reorganizaciones, el desarrollo del cine en china se consolidó en la siguiente década. Sin embargo, el establecimiento de un organismo censorador fue en detonante para el progresivo recrudescimiento de las censuras a lo largo de los años posteriores.^{vii}

Esta consecuencia podemos observarla desde el establecimiento del gobierno del KMT en Nanjing en 1927, ya que con el control ideológico, cultural e intelectual que intentaban ejercer, iba a moldear el desarrollo del cine durante la década de los años 1930^{viii}. De esta forma, después de la petición de *Liuhe*, el 1 de enero de 1930, el Ministerio del Interior estableció tres regulaciones en relación al control de la producción de las películas. Las tres regulaciones eran las siguientes^{ix}:

No film may be shown which is in violation of the political principles of Kuomintang or which might affect the prestige of the nation. The Committee must refuse license to any film, or any part of film which may be disadvantageous to morality or to the public peace. License will be refused to all pictures which might conduce to superstitious practices, or might encourage feudalism.

Asimismo, el *Shànghǎi Special District Film Censorship Committee* se estableció a la vez que estas regulaciones^x y en 1931 se estableció el National Film Censorship Committee, evidenciando las intenciones del gobierno del KMT de implantar una nueva cultura nacional a la semejanza de los principios del partido. Junto con la supervisión que

ejerció el Estado en el control de las producciones cinematográficas que llegaban a los espectadores, hubo dos factores más que influyeron en el desarrollo cine durante la década de los años 1930. En primer lugar fue sin duda la continua agresión por parte de las tropas japonesas en territorio chino que, de alguna manera, despertó un sentimiento nacionalista en la población. Por otro lado, el segundo factor fue la participación encubierta de escritores y literarios de ideología izquierdista en la industria del cine. Sin duda, estos tres factores moldearon de forma contundente el rumbo de la historia del cine en China^{xi}.

2.2 Producciones de Izquierda

Durante los años 1920, algunas de las compañías cosecharon más éxito con producciones que incluían adoctrinamiento moral, un ideario de responsabilidad social, que con producciones triviales, con un cariz más comercial. Este hecho permitió el florecimiento de filmes izquierdistas durante la década de 1930^{xii}. Cuando hablamos de producciones izquierdistas, hacemos referencia a una serie de filmes producidos bajo una fuerte crítica al gobierno del Kuomintang con temas que van desde indignación sobre alguna injusticia social, comportamientos deplorables de la sociedad que había que erradicar, reformas políticas sociales, etc.^{xiii}

Sin embargo, no todas las películas izquierdistas eran producciones de cineastas de izquierdas, algunos creadores tales como *Bu Wanrang* o *Zang Shichuan*, pertenecientes a “los cineastas veteranos de los años 1920s” por ejemplo, no compartían un ideario especialmente de izquierdas pero en sus películas intentaban promover el progreso social y mejorar la vida de la sociedad, simplemente no tenían una crítica directa al gobierno, sino más bien a las injusticias de la vida, como las dificultades de la clase trabajadora, bajo un tono más humanístico. Por otro parte, personas como *Tian Han*, *Xia Yan* o *Yang*

Hasheng que eran devotos comunistas y su intención era “deliberadamente” desacreditar al gobierno del KMT “aireado” todos los problemas relacionados con la población, tales como la pobreza, injusticias, el conflicto de clases...por lo que sus producciones tenían un cariz revolucionario. Asimismo, personas como *Cai Chuseng* o *Wu Yonggang*, a pesar de no ser comunistas, se sintieron atraídos por sus ideales dando resultado a su colaboración con cineastas de izquierdas^{xiv}.

Pese a que los inicios del movimiento cultural de izquierdas comenzaron en 1928 con el debate en relación a la literatura revolucionaria, este no se reconoció como tal hasta la creación de *League of Leftist Performing Artist*, que incluía intelectuales comunistas que desempeñaron una labor muy importante en el desarrollo del cine de izquierdas. Igualmente, fue el hecho de que tres de los mayores estudios cinematográficos de China, *Mingxing*, *Lianhua* y *Yihua*, contaran con muchos de estos intelectuales en sus filas, recibiendo gran influencia por parte del bando comunista, más la combinación de otros factores tales como el talento individual o las condiciones propicias, que favoreció la creación de muchas producciones de cariz izquierdistas que influyeron considerablemente en la industria del cine chino. Dado que los temas que trataban los productores de cine de izquierdas se centraban más en concienciar socialmente en vez de en temas frívolos, sorprendentemente, a menudo coincidían con los criterios del KMT, resultando esto en muchos filmes de izquierda pasando las regulaciones, fuera por la ambigüedad de las críticas o por peleas internas en el KMT, y además, cosechando mucho éxito, cosa que molestaba enormemente a los Nacionalistas., ya que temían que la ideología comunista se extendiera dando lugar a un descontento social mayor. Tras tomarse la justicia atacando el estudio *Yihua*, amedrentando a otros estudios para que no contrataran izquierdistas y acusar al comité censor por aprobar el estreno de muchas

películas con propaganda comunista, muchos de los intelectuales y artistas de izquierdas tuvieron que ocultarse. Sin embargo, esto no detuvo la influencia del movimiento e incluso en las décadas posteriores continuó inspirando a muchos directores.^{xv}

3. *Mǎlù tiānshǐ* 马路天使 (Street Angel).

Según Harry Kuoshu, “*Street Angel* demonstrates the sophistication of Chinese leftists filmmaking in the 1930s with its distinctive cinematography, unique editing, and superb acting”^{xvi}. A pesar de la fama que cosechó, *Mǎlù tiānshǐ* es realmente una adaptación de la producción americana *Street Angel*, realizada en 1928 muy famosa en Shànghǎi en la época, en la que la acción se situaba en Italia y una joven, que está huyendo de la policía, se une a un circo ambulante donde se enamora de un joven pintor que la considera como su musa. Según Jay Leyda en *Dianying*, Yuán Mùzhī realizó el filme sin tener en cuenta el original, a su propio estilo:

...with sharply incised characters, sparse dialogue, an always use of sound, and story points indicated in gesture or camera movement; the film opens with a long camera movement from the highest roofs of Shànghǎi to the cluttered surface of a canal^{xvii}.

Asimismo, Yuán Mùzhī también captura la arquitectura moderna de Shànghǎi, mostrando en las escenas del inicio imágenes de la clase rica y pobre, con rascacielos, parques, iglesias y por otra parte el gueto. La película también tiene un montaje de estilo soviético que se complementa con el estilo hollywoodiense.^{xviii} Todos estos elementos se integran

con el gran equipo tecnológico con el que el director contaba^{xix} para convertirse en una obra maestra atemporal, no solo por la habilidad de Yuán Mùzhī de incorporar el sonido^{xx}, sino también porque el filme lograba unir fácilmente vodevil y música, romance y política, comedia circense y tragedia^{xxi}”.

3.1 Reparto Técnico

En cuanto al reparto técnico, cabe destacar la figura del cineasta *Yuán Mùzhī*, el compositor *Hè Lùtīng* y el letrista *Tian Han*, cuya influencia en el desarrollo del cine en China fue de gran importancia.

3.1.1 Yuán Mùzhī

Yuán Mùzhī fue un actor, director y guionista responsable de algunas de las mejores películas de la historia del cine en China. Nació en Lin Po en la provincia de Chekiang. A una edad temprana ya desarrolló un interés en la actuación y también como dramaturgo^{xxii}. Ya desde los 13 años empezó a trabajar en grupos teatrales, a los 18 años ya escribía sus propias de teatro de un solo acto y, a su vez, actuaba en papeles como protagonista^{xxiii}. En el año 1930 se unió a grupos teatrales de izquierda en Shànghǎi^{xxiv} y tres años más tarde, junto con su esposa la actriz Chen Bo-erh^{xxv}, se unió al estudio cinematográfico Dien Tung en el que alcanzaría una fama inmediata. Dado que le gustaba interpretar papeles complicados y extraños, se le conocía como “el hombre de las mil caras”^{xxvi}.

En la primera película que escribió, *Plunder of Peach and Plum* (1934), también participó como actor. De la misma forma, en la primera película que escribió y dirigió, *Scenes of City Life* (1935), también participó como actor en un papel secundario. En esta

película, que rodó mientras pertenecía al estudio Dien Tung, Yuán Mùzhī nos demuestra el potencial que poseía para crear y dirigir de forma magistral con los medios cinematográficos de los que se disponía en ese momento, en comparación con sus predecesores. En cuanto a su trabajo en esta última película, Yuan, como guionista y director expresaba el carácter lúdico de sus obras, siempre acompañado de una crítica mordaz. Asimismo, plasmaba elementos ajenos a la cultura china y los adaptaba a su humor, carácter e invención. En conjunto, el nivel satírico era aún tan raro en los filmes producidos muchos años después que nos hace apreciar incluso más el arte de Yuán Mùzhī^{xxvii}. Tras dirigir la película de *Scenes of City Life* se centró más en su papel de actor. Sin embargo, la última película de ficción que dirigió, fue una adaptación de una película Americana, *Street Angel* (1937) que demostraba en su totalidad el talento que ostentaba. Al año siguiente se casó con Chen Bo-erh y se establecieron en la base de las tropas comunistas en el Noroeste, mientras escapaban de los nacionalistas. En el otoño de 1938 organizó el Yinan Film Group y dirigió su primer filme basado en hechos reales, *Yenan and the Eight Route Army* (1939)^{xxviii}.

En general, podríamos pensar que todas las personas en puestos con autoridad consideraban que la aprobación o el rechazo de una película se basaba en su propia decisión, sin embargo, quien realmente se hacía cargo directamente era el Ministerio de Cultura y especialmente el Departamento de Propaganda. Favorablemente, tras los primeros años de la Proclamación de la República Popular de China el 1 de octubre de 1949, los encargados nombrados resultaron ser, como Ministra de Cultura, Chen Bo-erh, la esposa de Yuán Mùzhī y, él mismo, como vicepresidente y encargado de la Agencia Cinematográfica del Ministerio. Desgraciadamente, en 1951, su mujer murió repentinamente y Yuán Mùzhī decidió retirarse del trabajo “administrativo y creativo”

hasta su muerte en Beijing en el año 1978^{xxix}.

3.1.2 Tian Han

Tian Han fue un célebre guionista, letrista y director proveniente del movimiento del 4 de Mayo que compaginó durante toda su vida su faceta artística con la de profesor. Nació el 12 de marzo 1898 en Changsha, en la Provincia de Hunan. Fue gracias a un familiar con tendencias democráticas-revolucionarias que le orientó hacia ideas más progresistas y finalmente aconsejándole que siguiera el camino de la enseñanza. Tras estudiar en Tokio y siendo expuesto a una amplia diversidad de películas, literatura y teatro, Tian Han regresa a China en el año 1921. A su regreso, inicia su carrera en el campo editorial y, después de la publicación de una obra de teatro de un acto escrita por él, le brindó la oportunidad de conocer a otros apasionados del cine y del teatro. Durante el año 1926, su grupo intentó llevar a escena, sin éxito, su obra *To the People*. A pesar de los diversos fracasos que experimentó, Tian Han no se desalentó y tras declarar “cinema is the mechanic dream of humanity and, together with wine and music, is the most outstanding human creation”^{xxx}, decidió aplicar la estética del admirado Junichiro Tanizaki, un novelista modernista y cineasta. Al año siguiente, en 1927, siendo jefe del Departamento de Humanidades en la Universidad de Bellas Artes de Shànghǎi, escribió y dirigió la obra *Dying Strains from a Broken Reed*. No mantuvo un trabajo regular como cineasta hasta que su obra *Three Modern Girls* fue producida por Lien Hua cosechando un éxito desmesurado. Gracias al éxito que consiguió con su obra, le pusieron a cargo de un pequeño estudio cinematográfico, Yi Hua. Sin embargo, su estilo a la hora de producir filmes era considerablemente progresista y esto conllevó que fueran el blanco de algunas bandas violentas, con la consecuencia de tener que trabajar de forma clandestina bajo

seudónimos. Además, con el estreno de su obra *Victory Song*, Tian Han y el director de la película, Yang Han-sheng, fueron arrestados^{xxxii}.

Para ese entonces, Tian Han ya combinaba sin problemas sus diversas facetas, su aprendizaje como profesor y revolucionario y, su trabajo en el teatro y cine. Entre sus más importantes descubrimientos de talentos, se encuentra el compositor Nieh Erh, quien compuso las canciones de la última obra que escribió antes de ser arrestado, *Children of the Troubled Times* (1935). Durante su estancia en prisión, continuó con la creación de obras e incluso presentó su obra *Youth on the March* (1937) al organismo censor bajo el nombre de “Tian Han’s Films”, sin seudónimos. Tras el final de la guerra, siguió escribiendo obras, entre las que destaca *Martyr of the Pear Orchard* (1949), después de la cual parece dedicarse exclusivamente a la producción teatral.^{xxxiii}

3.1.3 Hè Lùtīng

Dentro del reparto técnico queremos destacar la figura de Hè Lùtīng (1903-1999), uno de los compositores más importantes de la República Popular de China^{xxxiii}. Hè Lùtīng nació el 20 de julio de 1903 en la provincia de Shaoyang, en Hunan. Después de graduarse a los 18 años, empezó a trabajar de profesor de música en una escuela primaria en donde aprendió por sí mismo a tocar el armonio y, durante los años siguientes continuaría con su formación en el arte de la música. En el año 1934 ganó una competición Rusa patrocinada por el pianista Alexander Tcherepnin y su talento fue reconocido mundialmente. Ese mismo año comenzó a trabajar con el estudio cinematográfico MingXing, y los sucesivos años fueron muy fructíferos en cuanto a la gran cantidad de canciones que compuso. En general, podríamos dividir sus trabajos en dos tipos, las instrumentales y las que contenían acompañamiento vocal. En estas últimas

encontraríamos tres tipos de canciones, canciones de filmes, canciones anti japonesas y por último, canciones destinadas a fines políticos. Entre las canciones más conocidas de su repertorio encontraríamos las dos melodías que contribuyeron considerablemente a la popularidad de Street Angel, *Tianya genü* y *Siji ge s*. Los años posteriores compaginó su carrera como compositor con la de profesor en diferentes instituciones de gran importancia y desde 1949 hasta 1965 fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música. A lo largo de su vida, especialmente entre 1934 hasta 1980 escribió muchos artículos en los que disertaba sobre el estilo de música nacional de China, la modernización y la educación musical entre otros que dio pie a un debate sobre estos temas^{xxxiv}.

3.2 Reparto Artístico.

A diferencia de cómo se percibían las estrellas cinematográficas en los inicios del cine en Hollywood, en Europa y en India donde se les asociaba a términos que denotaban virtud, en China, a los actores se les relacionaba con la cultura de masas, más propia de la plebe^{xxxv} y hasta la primera mitad del siglo XX se les denominaba como *xizi*, entretenimiento o diversión lumpen^{xxxvi}. Este punto de vista se fundamentaba en la sociedad tradicional confuciana en la que los actores ocupaban el escalón social más bajo junto con las prostitutas y los esclavos^{xxxvii}, por lo que en general, participar en la industria del entretenimiento se percibía como algo sórdido y vergonzoso^{xxxviii}. Asimismo, en cuanto a las *sing-song girls*, podríamos decir que era incluso peor ya que la línea que separaba vender canciones y vender servicios sexuales era muy fina, y las chicas que no tenían suerte o suficiente talento a menudo terminaban trabajando en bares nocturnos y también como prostitutas^{xxxix}. No fue hasta mediados de los años 1920 cuando los actores

chinos empezaron a ser reconocidos como celebridades, gracias a que las revistas de cine incluían comentarios sobre la actuación de los mismos, no obstante, las malas connotaciones continuaron durante muchos años^{xl}. Como resultado, algunos actores y actrices siguen siendo reconocidos hoy en día, especialmente Zhōu Xuán, conocida como “La Voz de Oro”^{xli}.

3.2.1 Zhōu Xuán

Zhōu Xuán, fue la cantante más famosa de su generación en China, a pesar de haber alcanzado una fama sin precedentes grabando más de 200 canciones y actuando en 42 películas, desde su nacimiento hasta su muerte en 1957, llevó una vida bastante desgraciada, de forma similar a Edith Piaf (1915–63)^{xlii}. Conocida como Su Pu 蘇璞 al nacer, aproximadamente en el año 1920 en Changzhou en la Provincia de Jiangsu, se desconoce exactamente la fecha de su nacimiento debido a que fue vendida en varias ocasiones. La primera vez, fue vendida supuestamente por un familiar cuando tenía tres años debido a que tenía muchas hermanas. Su nueva familia, llamada Wang, le cambió el nombre a Xiaohong y, después de sufrir dos nuevos cambios de familia y casi ser vendida como prostituta, fue entregada a un grupo de bailarines de Sun Monban a la edad de 11 años manteniendo el apellido de su último cuidador, Zhou. Cuando la compañía quebró por falta de fondos, Xiaohong permaneció con Sun y, durante el otoño de 1931, esta la presentó a la famosa compañía de *Bright Moon Dance Ensemble* en la que actuó con actrices de renombre e incluso al final de ese año hizo su debut, sustituyendo a una de las actrices por enfermedad.

Tras cambiar su nombre artístico por el de Zhōu Xuán, participó en diversas actividades musicales anti japonesas y en 1934 ganó un concurso organizado por varias

emisoras de radio de Shànghǎi después de cual se le comenzó a conocer como “la voz de oro”. Posteriormente, después actuar en papeles secundarios, firmó con la compañía cinematográfica Mingxing y su carrera como estrella cinematográfica comenzó con el papel principal en la película *Mǎlù tiānshǐ* (1937) que cosechó un gran éxito y las canciones que en ella interpretó se convirtieron en célebres éxitos en la historia de China^{xliii}. Una de las características más destacable de los filmes en los que actuaba es que a menudo representaba papeles de *singsong girls*, y de la misma manera, en papeles que tenían muchas similitudes con su vida real, como en *Mǎlù tiānshǐ*, en la cual utiliza su nombre real como nombre del personaje principal. A través de representar estos papeles, dio a conocer las desgracias que soportaban las *singsong girls*. Entre los años 1930 y 1940 tuvo un papel muy importante en el desarrollo de la cultura mediática en Shànghǎi, tanto por las canciones populares como por las películas de cariz izquierdista en las que actuaba, ya que los escritores, compositores y directores aprovechaban su fama y su pasado para que sus protestas tuvieran más repercusión al estar interpretadas por ella.^{xliv}

Muchas de sus producciones antiguas al estar prohibidas, son difíciles de encontrar, por lo menos en la China continental, no solo porque los archivistas e historiadores excluyeron muchos de los filmes del canon cinematográfico, sino porque también consideraban que las *singsong girls* y las canciones tradicionales eran vulgares y debían eliminarse^{xlv}. Seguidamente, durante el año 1937 tuvo un matrimonio desdichado, en el que su marido la trataba de forma cruel y sus camaradas del Kuomintang amenazaban a Zhōu Xuán con acusaciones izquierdistas. Durante el año 1940 alcanzó un nivel de fama sin precedentes y su vida privada era de dominio público, sus altibajos, su mala suerte en el amor, sus tragedias privadas y su propia inestabilidad mental la llevaron a un estado aún más depresivo que terminó por volverla demente y a ingresar en una

institución mental que no abandonaría a partir del año 1949 hasta su muerte cuando tenía 37 años, el 22 de septiembre de 1957^{xlvi}.

3.3 Sinopsis

La película empieza con una escena de celebración de una boda que tiene lugar en la calle y los dos protagonistas se encuentran en la calle. Chen Xiaoping, el protagonista masculino, es un músico que está enamorado de Xiao Hong, a diferencia de la impresión de felicidad que transmite el inicio del filme, pronto después se descubre que Xiao Hong y su hermana Xiao Yun son dos huérfanas refugiadas de Manchúria a consecuencia de la guerra con los japoneses, en concreto después de la invasión de Shànghǎi en 1931. El problema es que son “adoptadas” por una pareja ruin, de clase marginal, que su único objetivo es conseguir beneficios de las dos hermanas. A Xiao Yun, aparte de recibir palizas, es obligada a trabajar como prostituta en la calle, siendo el blanco del desprecio del Chen por ser prostituta, a Xiao Hong, por otra parte, la obligan a trabajar para ellos como una *singsong girl*^{xlvi}.

Seguidamente se descubre que la pareja quiere vender a Xiao Hong a un gánster local llamado Gu, no obstante, Xiao Hong, con la ayuda de su enamorado Chen y de sus amigos, consiguen escaparse. Poco después Xiao Hong y Chen Xiaping contraen matrimonio y Xiao Yun, que también logró escapar con ellos, y el amigo de Chen, Lao Wang, se enamoran. Sin embargo, el padre adoptivo y el gánster local junto con su matón, vuelven a aparecer buscando a Xiao Hong después de haber seguido a Xiao Yun. Xiao Yun se sacrifica por su hermana y muere debido a que el médico no quiso acudir en su ayuda porque no tenían dinero para pagarle. Al final, el sacrificio de Xiao Yun es reconocido por sus amigos y su hermana en el lecho de su muerte^{xlvi}.

3.4 Piezas Musicales

Las dos piezas musicales que forman parte de la banda sonora de la película son *Tianya genü* 天涯歌女 y *Siji ge* 四季歌 compuestas por Hè Lùtīng y Tian Han, que marcaron un hito en la cultura china y, aún hoy en día, siguen siendo célebres como clásicos en la evolución de las canciones modernas de estilo Mandarín. Aparte de ser canciones populares versionadas del Sur de China^{xlix}, su característica principal distintiva es la forma en la que evocan el melifluo y la decadente melodía de las canciones populares, en vez del compás rimbombante propio de producciones marciales occidentales, especialmente soviéticas^l. Estas canciones sirven de puente en la relación sentimental de una *singsong girl* y un trompetista en el contexto de la invasión japonesa en China^{li}.

3.5 Alusiones

En cuanto a las alusiones que desprenden de las canciones interpretadas en la película, en primer lugar, en *Siji ge*, Xiao Hong aparece cantando mientras se van yuxtaponiendo con un nodo de noticias sobre la invasión de Japón de la zona noreste de China y las evacuaciones de los refugiados de las ciudades como consecuencia de estas agresiones, dando a entender que el sufrimiento de Xiao Hong y de Chen Xiaoping es debido al trauma causado por la guerra. Esta yuxtaposición es algo realmente ingenioso y moderno para la época^{lii}.

En la segunda canción, *Tianya genü*, se interpreta dos veces en la película. Es sorprendente como en las dos veces que canta la canción, tanto el estado de ánimo como los montajes de fondo cambian de acuerdo a la escena en la que Xiao Hong la interpreta. No obstante, el hecho que haga referencia a la desaparición del cine mudo es incluso más

interesante. Cuando está interpretándola, las ventanas de los dos pisos hacen la función de una pantalla de cine y el recoger la cortina representa el momento en el que la proyección empieza, por lo que queda patente la pena que siente el director por la desaparición del cine mudo^{liii}.

3.5.1 Críticas que escaparon a la censura de la época

En el momento en el que los nacionalistas intensificaron las purgas del bando de izquierdas, las personas desaparecían y los estudios cinematográficos considerados como izquierdistas fueron poco a poco cerrados pero, esto solo intensificaba las intenciones de traspasar las barreras de la censura para alcanzar al público con las reivindicaciones. Aun así, el problema radicaba en “traspasar esas barreras” y a lo largo de los años en los que la censura de iba acentuando, los métodos que ideaba el bando comunista para evadir esta censura mejoraba con el tiempo. Por ejemplo, a veces, cuando intentaban pasar un filme que era muy representativo, presentaban justo antes otro filme para atraer la atención de los censores con el objetivo de relajar la atención con el resto de películas que se presentaban^{liv}. Cuando estas reivindicaciones conseguían pasar del organismo censor, el público podía apreciar quejas sutiles como las que se pueden observar en *Mǎlù tiānshǐ*, por poner un ejemplo, el personaje que representa Xiao Hong, una *singsong girl* como una representación de la opresión, humillación nacional y también la resistencia nacional^{lv}, no obstante también representa la situación desafortunada que experimentaban las jóvenes atrapadas en ese entorno, la victimización de la mujer en una sociedad comercial y cruel, o por ejemplo, al empezar la película, la escena de las bandas tocando y todos disfrutando representa una escena en la que de pelea de bandas es una disonancia que simboliza una cacofonía representando el caos que estaba experimentando China en los

tiempos cambiantes^{lvi} .

4. Conclusión.

5. Bibliografía

Berry, C. & Farquhar, M., 2006. *China on Screen: Cinema and Nation*. Primera ed. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press.

Chen, S.-w., 2005. The rise and generic features of Shanghai popular songs in the 1930s and 1940s. *Popular Music*, 24(1), pp. 107-125.

Chow, K.-w., Doak, K. M. & Fu, P., 2001. *Constructing Nationhood in Modern East Asia*. Primera ed. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Cui, S., 2003. *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Primera ed. Honolulu : University of Hawai'i Press.

Fu, P., 2003. *Between Shanghai and Hong Kong : The Politics of Chinese Cinemas*. Primera ed. Stanford: Stanford University Press.

Jones, A. F., 2001. *Yellow Music. Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Primera ed. Durham and London: Duke University Press.

Kinnia, Y. S.-t., 2011. *East Asian Cinema and Cultural Heritage. Form China, Hong Kong, Taiwan to Jaan and South Korea*. Primera ed. New York: Palgrave Macmillan.

Kuoshiy, H. H., 2002. *Celluloid China: Cinematic Encounters with Culture and Society*. Primera ed. Southern Illinois University: The Board of Trustees .

Lardeau, Y., 1983. Les bas-fonds de Shanghai. *Cahiers Du Cinema*, Diciembre(354), pp. 44-45.

Leyda, J., 1972. *Dianying Electric Shadows. An Account of Films and the Film Audience in China*. Primera ed. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology.

Liu, J., 2010. *A Critical History of New Music in China. Traducido por Caroline Mason*. Primera ed. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong .

Louie, K., 2008. *The Cambridge Companion To Modern Chinese Culture*. Primera ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Malu tianshi 马路天使. 1937. [Película] Dirigido por Yuan Muzhi. China: Mingxing Film.

Pang, L., 2002. *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932-1937*. Primera ed. Boston, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.

Rojas, C. & Chow, E., 2013. *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*. Primera ed. New York: Oxford University Press.

Spence, J. D., 1990. *The Search for Modern China*. Primera ed. New York - London: W.W. Norton & Company.

Steen, A., 1999/2000. Tradition, Politics and Meaning in 20th Century China's Popular Music. Zhou Xuan: "When will the gentlemen come back again?". *CHIME*, Volumen 14/15, pp. 124-153.

Stock, J., 1995. Reconsidering the Past: Zhou Xuan and the Rehabilitation of Early Twentieth-Century Popular Music. *Asian Music*, 26(2), pp. 119-135.

Yeh, Y.-y., 2002. Historiography and Sinification: Music in Chinese Cinema of the 1930s. *Cinema Journal*, Spring(3), pp. 78-97.

Zhang, Y., 1999. *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*. Primera ed. Stanford, California: Stanford University Press.

Zhang, Y., 2012. *A Companion to Chinese Cinema*. Primera ed. Chichester, West Sussex: Blackwell Publishing.

Zhang, Y. & Zhiwei, X., 1998. *Encyclopedia of Chinese Film*. Séptima ed. London & New York: Routledge.

-
- i
ii Zhang & Zhiwei, 1998
iii *Ibíd*
iv *Ibíd*
v *Ibíd*
vi *Ibíd*
vii *Ibíd*
viii *Ibíd*
ix Leyda, 1972
x *Ibíd*
xi Zhang & Zhiwei, 1998
xii *Ibíd*
xiii *Ibíd*
xiv *Ibíd*
xv *Ibíd*
xvi Kuoshy, 2002
xvii Leyda, 1972
xviii Berry & Farquhar, 2006 y Zhang, 1999
xix Zhang, 2012
xx *Ibíd*
xxi *Ibíd*
xxii Leyda, 1972
xxiii *Ibíd*
xxiv *Ibíd*
xxv *Ibíd*
xxvi *Ibíd*
xxvii *Ibíd*
xxviii *Ibíd*
xxix *Ibíd*
xxx Zhang, 2012
xxxi Leyda, 1972
xxxii *Ibíd*
xxxiii Music, Power and Politics p110 n64
xxxiv Liu, 2010
xxxv Zhang, 2012
xxxvi *Ibíd*
xxxvii *Ibíd*

-
- xxxviii Chow, et al., 2001
xxxix **Ibíd**
xl Zhang, 2012
xli Chow, et al., 2001
xlii Zhang, 2012
xliii Steen, 1999/2000
xliv Chow, et al., 2001
xlv **Ibíd**
xlvi Steen, 1999/2000 y Leyda, 1972
xlvii Berry & Farquhar, 2006 y Zhang, 2012
xlviii Berry & Farquhar, 2006
xlix Zhang, 2012
l Chow, et al., 2001 y Jones, 2001
li Zhang, 2012
lii **Ibíd**
liii **Ibíd**
liv Leyda, 1972
lv Jones, 2001
lvi Zhang, 2012