



V Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31-octubre-2013

**V CONGRESO VIRTUAL SOBRE  
HISTORIA DE LAS MUJERES.  
(DEL 15 AL 31 DE OCTUBRE DEL 2013)**



***Las chicas son guerreras: de mulanes, madres coraje e hijas de la  
Revolución en la China de principios del siglo XX***

**Marisa Peiró Márquez**

## ***Las chicas son guerreras: de mulanes, madres coraje e hijas de la Revolución en la China de principios del siglo XX.***

**Marisa Peiró Márquez**

Durante la presente comunicación intentaremos reseñar algunos de los cambios más importantes surgidos en las primeras décadas del siglo XX sobre la concepción de la mujer china en Occidente, que pasó de ser una colección de estereotipos racistas a una idea mucho más benevolente que contemplaba también a las mujeres comprometidas social y políticamente, fueran estas, visualmente, mujeres modernas (*modeng xiaojie*) o no.

Aunque las imágenes sobre China están fuertemente presentes en Occidente desde la Baja Edad Media, fue durante las Edades Moderna y Contemporánea, y especialmente con el incremento del comercio con el Extremo Oriente cuando estas proliferaron, y cuando, como todo aquello que resultaba diferente, desconocido y lejano, fueron especialmente subjetivas. La fascinación por China, bien o mal entendida, no fue, ni tan intensa ni tan tardía como en el caso japonés<sup>1</sup>, aunque sí fue más constante a lo largo de los siglos; sin embargo, sería la proclamación de la República de China en 1911 la que colocaría definitivamente al país, como entidad autónoma e independiente, en la órbita internacional, y que renovarían completamente el interés por la nación, que todavía resultaba tan contradictoria como desconocida a los ojos occidentales. Además de la política, la industria y, por supuesto, los usos y costumbres tradicionales, uno de los aspectos que más llamó la atención de esta nueva China, fueron sus mujeres.

---

<sup>1</sup> El Japonismo, entendido este como la fascinación por el mundo japonés, estuvo especialmente vigente durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, y fue un fenómeno que afectó a prácticamente todas las artes.

Al contrario que el Japonismo, que como ya comentó Almazán, poseyó desde sus principios una eminente temática y clientela femeninas<sup>2</sup>, en los documentos occidentales rara vez se hacía referencia, al menos en términos positivos, a la mujer china; comercial e iconográficamente, la referencia a Oriente era habitualmente dúplice, compuesta del chino (normalmente, vestido de mandarín) como elemento masculino, y de la japonesa (casi siempre una geisha), como elemento femenino. Esto se debía a que la mujer china era considerada habitualmente como fea, inculta y sin gracia (especialmente, en contraposición con la japonesa), una idea que se ve refrendada en numerosas publicaciones finiseculares<sup>3</sup>.

Aunque también hubo novedades en la lectura que en Occidente se hizo de la mujer japonesa<sup>4</sup>, fue la visión de la mujer china la que vivió una evolución mucho más drástica; de hecho, ya en 1929, se escribían en España palabras como las siguientes:

*“Si antes la mujer china no podía ser sino esposa, concubina o cortesana, hoy es la compañera del hombre y puede alcanzar los puestos más elevados” (...)*

---

<sup>2</sup> ALMAZÁN TOMÁS, D. “El japonismo como género (femenino)”, en ALMAZÁN TOMÁS, D., y BARLÉS BÁGUENA, E., *La mujer japonesa: realidad y mito*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008. Pp: 849-860.

<sup>3</sup> Por ejemplo, en el pie de foto de “La guerra entre China y el Japón”, *La Vanguardia*, 22 de Agosto de 1894. P. 4., se alaba la belleza de la mujer japonesa, mientras que la mujer china es únicamente referida por su condición femenina.

<sup>4</sup> “(...) al margen de cualquier aproximación antropológica, se recurrió al Japonismo para moldear un ideal femenino caracterizado por la elegancia, delicadeza, encanto, discreción... y sumisión. No obstante, esta sería una lectura parcial del mito de la mujer japonesa en Occidente, ya que esta imagen decimonónica, conservadora y machista fue sustituida a medida que se va iniciando el siglo XX por otra lectura de la idealizada geisha, en la cual, conservando elegancia, delicadeza y encanto, encontramos un modelo de la nueva mujer. En esta recreación, la mirada feminista occidental encontró en las geishas un modelo de libertad sexual, independencia y un alto nivel intelectual por una firme educación. De este modo, nuevamente encontramos otra ambivalencia del fenómeno del Japonismo: su imagen de la mujer japonesa sirvió tanto para fortalecer el estereotipo de mujer sumisa y complaciente, como para servir de modelo al surgimiento de la “nueva Eva”, una mujer cosmopolita, culta, independiente y libre.” ALMAZÁN, *Op. cit.* P. 860.

*“Hoy todo ese legado del pasado ha desaparecido como por encanto; las muchachas chinas se cortan el pelo a lo garçonne y llevan la misma vida que sus hermanas del Occidente”.*<sup>5</sup>

Pero antes de llegar a este momento, examinemos primero como se construyeron estos estereotipos negativos, algunos de gran vigencia incluso en la época actual. Como ya hemos mencionado, a comienzos del siglo XX, la concepción sobre la mujer china estuvo aquejada, especialmente, de tres estereotipos fundamentales, en muchas ocasiones co-relativos y que conllevaban, a su vez, otras ideas negativas como la falta de decoro<sup>6</sup> o de educación; estos provocaron la difusión de tres ideas generales: la mujer china es fea, la mujer china es mala, y la mujer china es una mera esclava. No obstante, estos estereotipos, relativamente benignos en Europa, se agravaban en los Estados Unidos, en donde la inmigración China era mucho más importante y había comenzado décadas atrás, estando el concepto de “peligro amarillo”<sup>7</sup> mucho más extendido.

---

<sup>5</sup> “La mujer china”, *ABC*, 15 de diciembre de 1929, Edición de la Mañana, sec. Informaciones y Noticias de Lecturas y Conferencias. P. 32. Estas palabras se atribuyen a una conferencia sobre “La mujer china” impartida en Madrid por Marcela de Juan (Hwang Ma Cé), hija del que durante años fuera el embajador chino en Madrid y que vivió en China hasta 1928, contemplando los vertiginosos años de la modernización. Volvería entonces a España, donde se dedicaría a la difusión de la cultura y la literatura chinas, participante en importantes publicaciones como la *Revista de Occidente*.

<sup>6</sup> La Ley Page de 1875 había prohibido entrar en Estados Unidos a las mujeres chinas “de sospechosa” virtud, lo que no solo redundó en el control y expulsión de prostitutas sino de muchas trabajadoras de otros sectores.

<sup>7</sup> Marchetti dio una muy buena definición del peligro amarillo: *“Hundiendo sus raíces en los temores medievales a las invasiones de Genghis Kan y los mongoles en Europa, el peligro amarillo combina el terror racista a las culturas extrañas, ansiedades sexuales, y la creencia de que Occidente será subyugado y envuelto por las irresistibles y oscuras fuerzas ocultas de Oriente. Dado que el conocimiento sobre Asia y los asiáticos era limitado en Europa y América, mucha de esta formulación necesariamente descansaba sobre una fantasía que proyecta los deseos y temores euroamericanos hacia el Otro. (...) Cuando terminó la esclavitud y, en la segunda mitad del siglo XIX, aumentó la inmigración en los Estados Unidos, el peligro amarillo se convirtió en una riada de temor al trabajo barato, que amenazaba con disminuir el poder adquisitivo de los blancos inmigrantes europeos, desviando, de este modo, la crítica hacia la explotación brutal de una economía capitalista expansionista hacia el asunto*

Frente a la sensualidad y refinamiento que evocaba la mujer japonesa, la mujer china era considerada tradicionalmente como fea, no solo por sus rasgos físicos sino especialmente por sus hábitos y costumbres de belleza, idea que se ve perfectamente expresada en publicaciones como la siguiente:

*“(...) Las chinas no son guapas, su fisonomía corresponde a la de los hombres, y carecen de la redondez de formas de la mujer de raza blanca; la desastrosa manera de adornarse realza su fealdad. (...) Los vestidos son muy holgados, y por consiguiente faltos de elegancia. (...) En cambio, se pintan, y se pintan muy mal (...) En cuanto a las manos, (...), son afeadas por la costumbre de dejar crecer las uñas sin tasa ni medida, lo cual, además, es peligroso cuando se incomodan con los hombres.”<sup>8</sup>*

La figura de la mujer china malvada, que tenía su contrapunto masculino en personajes populares como Fu-Manchú<sup>9</sup> o Ming<sup>10</sup>, encontraba su lugar en las percepción tanto de figuras reales (desde las suegras chinas<sup>11</sup> a la Emperatriz

---

*de la raza.”* MARCHETTI, G. *Romance and the «Yellow Peril»: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*. University of California Press, 1993. Pp. 2.

<sup>8</sup> BOIXET I CASTELLS, E. “Juan Buscón”, “La mujer china y su toilette”, *La Vanguardia*, 1 de Marzo de 1901, p. 1.

<sup>9</sup> Fu Manchú fue el villano protagonista de toda una saga de novelas iniciada por Sax Rohmer en 1913, que durante las décadas de prolongó en toda una serie de libros, comics y películas. Vestido como un mandarín y perteneciente a la Familia Imperial, odia el mundo Occidental y a lo largo de la saga urdirá complejas tramas para destruirlo; hoy es considerado como uno de los arquetipos de villano más influyentes de la Historia de la Literatura.

<sup>10</sup> Ming el Despiadado es el principal villano del popular cómic Flash Gordon (publicado por primera vez en 1934), que aunque gobierna y procede del ficticio Planeta Mongo, posee todos los rasgos arquetípicos del mandarín malvado que ya hubiera popularizado años atrás Fu Manchú.

<sup>11</sup> Un ejemplo de este puede apreciarse en la siguiente y elocuente publicación *“Pero a lo que aparece de unos datos que tengo a la vista, no hay nada tan ruin, tan odioso, como una suegra china. La más abominable suegra europea resulta un fenómeno de bondad si se la compara con una de sus congéneres del Celeste Imperio. Cada suegra de las de allá vale por lo menos tres de las de aquí, aun escogiéndolas entre las peores”*. BOIXET I CASTELLS, E. “Juan Buscón”, *La Vanguardia*, 29 de Julio de 1908, p. 4.

Dowager Cixí<sup>12</sup>) como imaginarias (por ejemplo o en el personaje interpretado por la rusa Alla Nazimova en *La Linterna Roja* (1919), en la *Turandot* (1926) de Puccini). De hecho, *Turandot*, que a pesar de ser una de las pocas óperas occidentales ambientadas en China, realmente tenía poco de esta<sup>13</sup>, conllevaba tantos estereotipos negativos sobre la mujer china que estuvo prohibida en China hasta 1990.

Aunque pueda pensarse que estos estereotipos se transmitían únicamente entre las clases altas, lo cierto es que estuvieron muy difundidos entre todos los niveles de la población, tal como atestigua un tema de la que fuera una de las cantantes más populares de la post-guerra española, Celia Gámez, titulado “Yo soy Turandot” (c. 1943)<sup>14</sup>.

El tópico de la malvada suegra china conecta, además con el tercer y perenne gran estereotipo: el de la sumisión constante de la mujer; aún es una creencia aceptada que la mujer china vive esclavizada, primero sumisa al padre, luego

---

<sup>12</sup> Férrea defensora de la dinastía manchú y protagonista principal de la represión occidental durante la Rebelión de los Boxers, su mala fama permaneció vigente en Occidente hasta tiempos muy cercanos, a causa de la película *55 días en Pekín* (1963).

<sup>13</sup> La historia original, que llegó a Puccini a través de varias óperas europeas (como *Canción de China*, de Carl María Von Weber, o *Turanda* de Antonio Bajini), estaba basada en un poema persa de finales del siglo XII, donde *Turandot* era una fría princesa rusa; únicamente en el siglo XVIII pasaría a ser considerada una princesa china. Por si fuera poco, en la ópera de Puccini se combinaron nombres de sonoridad persa y túrquicos (Calaf, Timur), con decorados de ambientación tailandesa (pues fue el país de Asia que su diseñador, Galileo Chini, conocía muy profundamente), además de con cantantes europeos.

<sup>14</sup> El tema comienza con los siguientes versos, que ponen de manifiesto lo conocido del personaje: “-Yo soy *Turandot*, la princesa china / Soy hija del sol, mi carne es divina /-Eso no hace falta que usted nos lo diga. Se ha vuelto gilí, pobre mujer, ¡qué Dios la asista! /-Yo soy *Turandot*, y tengo el poder, para perdonar, para conceder, para adivinar dentro de mi ser, lo que está mal hecho y lo que está bien. /- Viene a visitaros, jefes de la tribu /-Vengo a consolaros /-Viene a dar castigo /-Vengo desde Oriente, para impresionar /-¡Está trastornada! ¿No se quiere usted callar?”

al marido y por último al hijo<sup>15</sup>. Un ejemplo de esta extrema sumisión era la impuesta costumbre de los pies de loto, abolida aunque no abandonada tras la Proclamación de la República en 1911, y que fue uno de los aspectos que más llamó la atención en occidente sobre la mujer china<sup>16</sup>. Por si fuera poco, la idea

---

<sup>15</sup> Una muestra de esta percepción puede apreciarse en el siguiente texto: *“La niña no sale, a la calle más que en sus primeros años. Cuando se acerca a la pubertad se la confina dentro de los muros de su casa. (...) Fuera de estas ocasiones fortuitas hay unas pocas fechas fijas en que la joven “se deja ver en público (...) Peo en estas ocasiones, y en todas, es regla general, sin excepciones, que vaya acompañada de persona de edad madura, generalmente la madre o la abuela. -En esta época de su vida jamás se la consulta nada. Su criterio o sus Ideas son cosas a que nadie da valor. Tampoco a sus sentimientos y preferencias. Se la conserva para entregarla a otra familia, a la de su futuro marido, a la cual pertenece, exclusivamente, desde que se casa y de la cual toma el nombre. De aquí procede considerarla como extraña a la familia, dentro de la cual se encuentra accidentalmente y como una carga que únicamente causa dispendios y ninguna ganancia. No sabemos si algún chino se habrá visto alguna vez asaltado por la idea de que mujer, en esa época de su vida, pueda tener sentimientos, inclinaciones, gustos, preferencias, impulsos, etc. (...)”*, en “Estampas de la vieja China. La condición social de la mujer antes del matrimonio”, *La Vanguardia*, 2 de abril de 1935, p. 20.

<sup>16</sup> Esta costumbre es una de las más comentadas en los diarios españoles, recibiendo profusas descripciones, como ejemplo, véanse: *“Pero en cuanto llega a los nueve o diez años se la somete al tormento de vendarle los pies. Tormento digo porque lo es, y terrible, por los dolores que lleva en sí mismo y por la prolongación de los mismos hasta muy entrada en la juventud. El pie, naturalmente, tiende a crecer y desarrollarse, y el obstáculo de las vendas, impidiendo el crecimiento, produce dolores agudos, que no terminan, ordinariamente, hasta que la joven ha alcanzado los 18 o los 20 años. He visto bastantes jovencitas desmayarse por lo agudo del dolor producido por el vendaje. Y es muy frecuente que las dotadas de constitución débil presenten, por esa misma razón, aspecto raquítico y una palidez persistente, como de persona enfermiza.”* En “Estampas de la vieja China. La condición social de la mujer antes del matrimonio”, *La Vanguardia*, 2 de abril de 1935, p. 20. o *“(...) en el Celeste Imperio un signo material que atestigua el estado de inferioridad en que allí se encuentra la mujer. Este signo es la contorsión de los pies, que deben sufrir millones de mujeres, aun las que, por su humilde condición, tienen que dedicarse a los más duros trabajos. (...) Hállase tan arraigada actualmente, que en las provincias del Norte de la China, excepto en Pekín, casi todas las mujeres la siguen, aunque hayan de trabajar la tierra o emplearse en labores tan rudas como ésta. En la China meridional las labradoras no sufren semejante contorsión, pero en las ciudades de aquellas comarcas, se sujetan a ella los dos tercios de sus mujeres, y según parece, de año en año se va extendiendo la moda. La operación de los pies en la mujer es para los chinos un signo distintivo de buena sociedad, y ninguna joven podrá*

de sumisión y de pésimas condiciones en las libertades personales se reiteraba en la obra de alguna de las personalidades con mayor vigencia en la materia, como es el caso de Pearl S. Buck.

Como ya se ha dicho, con la proclamación de la República de China todo, especialmente el papel de la mujer, empieza a cambiar, y las noticias del cambio también llegan a Occidente. Desde este momento no será la mujer tradicional o servil (aunque ya veremos cómo estos adjetivos son del todo matizables) la que interese, sino, precisamente, un modelo de mujer relativamente independiente y con iniciativa, que lucha, cuando puede, por sus derechos, pero siempre por su supervivencia. Será en estos momentos cuando se enarbole la imagen de la *Nueva China* como una mujer, en contraposición al tradicional mandarín que funcionaba como símbolo de la China Imperial. Es curioso como en los Estados Unidos, el país que más prejuicios había tenido para con las mujeres chinas, las portavoces oficiales de la cultura china (acompañadas desde el lado masculino por excepciones como Lin Yutang o Hu Shi) serán tres mujeres que, aunque parcialmente estadounidenses, fueron consideradas como estandartes de este nueva nación y de su nuevo concepto de femineidad<sup>17</sup>: Pearl S. Buck<sup>18</sup>, Anna May Wong<sup>19</sup> y Soong Mayling<sup>20</sup>.

---

*aspirar a una casta superior, sino se ha sometido a la tortura que impone la ley de la belleza femenina, transformando su pie en una «azucena de oro». Los mismos padres que censuran tales usos, los practican con sus hijas, por no exponerles a un celibato muy probable. A la edad de 5 a 6 años se ciñen con vendas los pies de las niñas, para doblar Los dedos, levantar el talón y detener el desarrollo de los músculos; el zapato que las calzan es de forma triangular, para que el miembro replegándose sobre sí mismo, adopte aquella forma, aparezca más pequeño, hasta reducirse a 7 centímetros y medio de longitud. La atrofia del pie alcanza también a la pierna, y ya definitivamente mutilada, la mujer china no puede moverse ni andar con soltura sino a pasos cortos y rápidos, balanceándose con ayuda de los brazos, balanceo característico que los poetas del país comparan a las ondulaciones del sauce movido por el céfiro. Sea de esto lo que sea, lo que resulta claro es que esta operación antinatural aumenta la dependencia de la mujer a la casa, que es lo que sin duda el hombre chino trataba de demostrar.”, en “La guerra entre China y el Japón”, *La Vanguardia*, 22 de Agosto de 1894. P. 4*

<sup>17</sup> Este concepto del orientalismo chino de género está profundamente definido en LEONG, K. J. *The China Mystique: Pearl S. Buck, Anna May Wong, Mayling*

Dentro de los modelos propiamente chinos, destacarán dos tipos de figuras, cuya representación triunfará tanto en Occidente como en su país de origen: la *nüxia* (mujer guerrera<sup>21</sup>) y la *modeng xiaojie* (chica moderna). En un principio, la mujer guerrera estuvo más asociada al ámbito rural y la *modeng xiaojie* al urbano, pero veremos cómo estos ámbitos son muy poco excluyentes.

Quizá uno de los mejores ejemplos de la *modeng xiaojie* no sea, como podría esperarse, una feminista de profesión, sino la que fuera la primera dibujante famosa de China, Liang Baibo (1911-1970)<sup>22</sup>, autora de la primera tira cómica

---

*Soong, And The Transformation Of American Orientalism*. Berkeley, University of California Press, 2005. 262 pp.

<sup>18</sup> Pearl S. Buck (1892-1973) fue una popular escritora norteamericana criada en China, premio Nobel de Literatura en 1937. Durante las décadas centrales del siglo, se convirtió en la mayor autoridad en literatura y cultura chinas.

<sup>19</sup> Anna May Wong (1905-1961) sería la primera actriz de aspecto asiático (nacida en Estados Unidos de padres chinos) en conseguir un papel protagonista en el cine en 1924, alcanzando un gran éxito con papeles orientales durante toda su carrera; además fue una fuerte activista pro-China a lo largo de su vida.

<sup>20</sup> Soong May-ling (1898-2003), de familia china cristiana y educada en los Estados Unidos, fue especialmente conocida como primera dama de la República de China durante su longevo matrimonio con el *generalísimo* Chiang Kai-shek, durante el cual fue una de las figuras públicas más importantes, realizando constantes apariciones en los medios internacionales, especialmente estadounidenses.

<sup>21</sup> *Nüxia* es un término que hace referencia a las mujeres guerreras, tradicionalmente entendidas como caballeros errantes. Nuestra traducción es, por tanto, algo simplista, pero consideramos que así facilitamos la lectura del presente artículo.

<sup>22</sup> Nacida en la provincia de Guangdong, se involucró en el dibujo cuando en 1935 conoció, en Shanghái, al artista Ye Qianyu (1907-1995). Estuvieron casados tres años. Su primer pseudónimo fue "Bomb" (después "Bon"), muestra de su carácter atrevido. En 1936 fue elegida como uno de los 31 miembros organizadores de la primera Exposición Nacional de la Historieta, siendo la única mujer presente. En 1938, pasaría a dedicarse a la propaganda política y sería uno de los 15 miembros del Comité de Guerra de la Asociación Nacional de Dibujantes, con sede en Wuhan. En 1948, marcharía a Taiwan, donde pasaría el resto de su vida. SULLIVAN, M. *Modern Chinese Artists: a Biographical Dictionary*. Berkeley, University of California Press, 2006. P. 90.

creada por y para “mujeres modernas”: Miss Bee<sup>23</sup>. Miss Bee, historieta que tuvo una efímera vida (apenas se imprimirá de 1935 a 1938, hasta la ocupación japonesa), representa a una mujer (para muchos, el propio alter ego de la autora<sup>24</sup>) orgullosa de sus curvas y su cintura de avispa, además de sus cabellos teñidos de rubio y de sus hábitos pretendidamente occidentales (que eran, no obstante, ridiculizados constantemente, siendo uno de los principales recursos cómicos de la historieta): el comic de Liang fue de una tremenda audacia y repercusión, pues ponía en jaque no solo los valores chinos tradicionales, sino la rápida y profunda occidentalización que estaban viviendo algunos de los sectores más progresistas y liberales del país. Como artista comprometida políticamente desde su juventud, durante los años de la Guerra, Liang Baibo continuaría realizando poderosas imágenes femeninas, y aunque no tuvo una sucesora directa, sí hubo en las décadas posteriores toda una serie de artistas que continuaron su tarea.

Desgraciadamente, la *modeng xiaojie* (chica moderna)<sup>25</sup>, tal como le sucedió a muchos otros modelos de modernidad femenina de la década de los años 1920, quedó rápidamente asociada a la prostitución, no solo por sus actividades (la mujer moderna lee y lucha por sus derechos, pero además baila, se maquilla, fuma, bebe, sale de noche y practica el amor libre) sino por su aspecto. Dong lo expresa muy bien con las siguientes palabras:

*El look de mujer moderna, con la cara maquillada, el pelo corto o permanentado, un quipao a la moda y zapatos de tacón alto fue tan*

---

<sup>23</sup> Miss Bee (originalmente, Mifeng xiaojie), ha sido ocasionalmente traducida como “Miss Honey”.

<sup>24</sup>En palabras del que durante años fue su marido, el artista Ye Qianyu: “Baibo era una talentosa artista. Era buena transformando las ideologías en imágenes abstractas con descripción psicológica. Miss Bee era la representación concreta de su ideología, consistente con los ideales que buscaba en su vida”. Citado en “Pen, Ink and Prejudice”, *China Daily*, 30 de mayo de 2003. Consultado en: <http://www.china.org.cn/english/culture/65848.htm>.

<sup>25</sup> Un estudio más completo de esta figura se realiza en DONG, M. Y. “Who Is Afraid of the Chinese Modern Girl?” en V.V.A.A. *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization*. Durham, Duke University Press, 2008. Pp: 194-219.

*ampliamente adoptado por mujeres de diferentes grupos sociales, incluyendo estudiantes, trabajadores, jóvenes esposas de las clases medias y superiores, que en la década de los 1930 se había convertido en un pasaporte a la Oportunidad y un código en el vestir necesario para las jóvenes habitantes de la ciudad. En un artículo escribo en 1933, Yunshang proponía que el fenómeno de la Mujer Moderna se había extendido desde la “clase acomodada” hacia la “clase media”, y que llevó entonces a la aparición bailarinas, masajistas, camareras, vendedores, las cuales eran consideradas como prostitutas camufladas. Si la apariencia de la mujer es a menudo el primer rasgo utilizado para identificarla en la ciudad moderna, el look de Mujer moderna era, sin embargo, considerado más confuso que revelador. Mientras que reflejaba el nuevo anonimato urbano, las representaciones de la Mujer moderna como una figura misteriosa<sup>26</sup> también indicaban la preocupación sobre su difuso estatus y clase social.<sup>27</sup>*

Precisamente será la imagen de la mujer con quipao, tacones y peinado a la moda una de las más repetidas en las representaciones de la época, especialmente bajo la forma de sing song girl y taxi dance hall girl<sup>28</sup>. La sing

---

<sup>26</sup> Durante estas décadas se imponen la imagen de Shanghái no solo como una ciudad tremendamente cosmopolita, sino también seductora y de enorme peligrosidad. Esto se debe a que fue el efecto perseguido en producciones cinematográficas y literarias de la época (por ejemplo, *Tintín y el Loto Azul*, *El Expreso de Shanghái*, o *Sin City*), que se ha reiterado a lo largo de las décadas; recordemos, también, que incluso existe en inglés el verbo transitivo “to shanghai someone”, significando “obligar a alguien a unirse a una tripulación, todavía incompleta, drogándole o utilizando otros métodos poco limpios”. «shanghai». *Oxford Dictionary*. Accedido 20 de septiembre de 2013. <http://oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles/shanghai>.

<sup>27</sup> DONG, *Op. cit.* P. 196.

<sup>28</sup> Los Taxi Dance Halls fueron unos de los lugares de entretenimiento más populares de las grandes urbes chinas, en donde los hombres (y algunas mujeres) pagaban por baile, y que eran especialmente frecuentados por occidentales. Sobre cómo estos locales se ganaron un papel especial en el imaginario popular sobre la cultura shanghaiana, merece la pena leer: FIELD, A. D. “Dancing in the Maelstrom of Chinese Modernity: Jazz-Age Shanghai Cabarets as Sexual Contact Zones in Fact and Fiction”, *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, v 31, diciembre de 2012. Disponible en: <http://intersections.anu.edu.au/issue31/field.htm>.

song girl (en todas sus variantes<sup>29</sup>) se convirtió, no sin críticas mediante, en uno de los símbolos de la *nueva China*: cantante, actriz o prostituta, representaba la inclusión de China dentro del *star system*, y su implicación en una cultura audiovisual de masas<sup>30</sup>.

Sin embargo, la imagen de la prostituta no era necesariamente peyorativa. Siguiendo los modelos del realismo europeo, que llegaron con excesivo retraso a Oriente, aparecieron algunas grandes obras destinadas a ennoblecer la labor de la prostituta, y a denunciar las injusticias que rodean su mundo<sup>31</sup>. De hecho, una de las películas más afamadas del cine chino de esta época, *La Diosa* (1934), dirigida por Wu Yonggang, narra la historia de una joven madre que debe dedicarse a la prostitución para sacar adelante a su bebé; a pesar de sus buenas intenciones, la protagonista acaba en prisión, donde fallece imaginando cómo podría haber sido su vida. El ennoblecimiento estético del sufrimiento femenino, utilizado a menudo como metáfora de la represión sufrida por las

---

<sup>29</sup> Utilizamos “sing song girl” en un sentido mucho más amplio de lo que en China se llama *genü* (cortesana educada en las artes del canto y de la conversación); “sing song girl” es una mala apropiación que el inglés hizo de la palabra *xiasehng* (maestro), el término con el que estas mujeres se referían a sus clientes. El término, que apareció a principios del siglo XX, designaba a las integrantes de esta profesión, a los que los occidentales a menudo veían únicamente cantar. De hecho, las vinculaciones entre las actuaciones de música popular (influida por los nuevos ritmos occidentales, como el jazz) y la prostitución, fueron tan habituales que décadas más tarde, el gobierno comunista prohibió este tipo de música, a la que llamó “música amarilla” (pues el color amarillo se asociaba con la pornografía).

<sup>30</sup> Al respecto, puede leerse el interesante: JONES, A. F. “The Sing Song Girl and the Nation: Music and Media Culture in Republican Shanghai” en V.V.A.A. *Constructing Nationhood in Modern East Asia*. Michigan, University of Michigan Press, 2001. Pp: 317 - 341.

<sup>31</sup> Una de las temáticas centrales de la vanguardista (tanto en contenido como en los lenguajes empleados) revista ilustrada shanghaiana *Sindai Manhua / Modern Sketch* (1934-1937) fue precisamente la denuncia de la prostitución forzada. Para más información, véase Crespi, John A. «China’s Modern Sketch. The Golden Era of Cartoon Art, 1934-1937», 2011.

clases populares, será, desde aquel entonces y hasta la actualidad, una de las constantes del cine chino<sup>32</sup>.

La imagen de esta madre coraje, que soporta adversidades hasta el final por sacar adelante a su familia, conecta también con otro de las figuras que, como ya hemos dicho, más llamo la atención: la de las revolucionarias y guerreras.

El compromiso bélico y social de las mujeres chinas fue uno de los aspectos que más llamó la atención en Occidente<sup>33</sup>; de hecho, la portada del premiado libro de crónica política *Chine* (1931), del francés Marc Chadourne (y deliciosamente ilustrado por el mexicano Miguel Covarrubias), presentaba como estandarte a una adolescente en armas, sujetando un rifle, unos portacargadores y una bandera del ejército nacionalista (KMT), cuyo poderoso reclamo visual se completaba con una no menos potente descripción en el interior:

*“Pin Yin. No, la Joven China no tiene veinte años. Tiene dieciséis, quizás menos. Dividida entre dos edades y dos civilizaciones, es una adolescente impaciente, temblorosa, aturdida de palabras, alterada de conocimientos, revuelta de esperanzas, prendada de las preocupaciones. Es Pin Yin. Pin Yin, la joven soldado que partió, fusil al hombro, con la armada revolucionara, en 1927, en un momento en el que, para los que todavía no lo había hecho, China recomenzó su revolución. Cuando el periódico central de Hankéou publicó su hoja de ruta, sus cartas precoces, toda la joven China se estremeció, reconociendo a su heroína. La revolución china ha tenido numerosas Amazonas, Juanas de Arco, caballeros Elsa, portadoras de bombas, con botas, con guantes, teatrales, heroicas, legiones de mujeres soldado (...). Pero ninguna encarna la joven China como Pin Yin, que, al entrar en la Escuela Primaria, rompió, llorando de ira, las vendas que ataban sus pies “como pimientos rojos”. Pin Yin, es la hija de todas las revoluciones.”<sup>34</sup>*

---

<sup>32</sup> Al respecto, léase el interesante GROSSMAN, A. “Better Beauty Through Technology Chinese Transnational Feminism and the Cinema of Suffering”, *Bright Lights Film Journal*, 2002.

<sup>33</sup> Un colorido ejemplo puede leerse en “El patriotismo de la mujer en China”, *La Vanguardia*, 8 de Marzo de 1936, p. 5.

<sup>34</sup> CHADOURNE, M. *Chine*. París, Plon, 1931. Pp: 119-120.

Si bien en la ilustración de Covarrubias se utiliza un referente occidental (*La Libertad Guiando al Pueblo*, de Eugene Delacroix), para transmitir las actitudes y aptitudes de la joven revolucionaria, en China el modelo a imitar por las jóvenes mujeres beligerantes, deseable tanto por las feministas como por el gobierno del KMT, era otro mucho más longevo: Hua Mulán.

Si bien es cierto que la figura de la mujer soldado no es exclusiva de la cultura china<sup>35</sup>, sí existió en China una especial atención a estas figuras, ya fuera reales o legendarias<sup>36</sup>; incluso durante este periodo, se prodigó en la industria cinematográfica de Shanghái, un inaudito género cinematográfico centrado en guerreras marciales femeninas, cuyas protagonistas se convirtieron en grandes estrellas<sup>37</sup>.

La figura de Mulán, que a lo largo de la historia había pasado por las más diversas lecturas<sup>38</sup>, fue especialmente reclamada durante las primeras décadas del siglo XX, y lo fue de parte de dos tendencias bien diferentes aunque igualmente importantes: el feminismo y el patriotismo.

---

<sup>35</sup> A tal efecto, véase la interesante comparativa de CID LUCAS, F., “La mujer soldado como motivo literario en Oriente y Occidente: La Canción de Mulán y de La doncella soldado”, *Revista de Estudios Culturales la torre del Virrey* (s. f.). Pp: 49-52.

<sup>36</sup> Para un estudio más completo de la figura de la nǜxia, véase: ALTENBURGER, R. *The Sword Or the Needle: The Female Knight-errant (xia) in Traditional Chinese Narrative*. Nueva York, Peter Lang, 2009. 432 pp.

<sup>37</sup> Nos referimos con esto a las audiencias occidentales, pues la figura de “mujer guerrera errante” (nǜxia), gozaba en China de una prédica mucho mayor que en Occidente. Para más información, véase: ZHEN, Z. *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*. Chicago, University of Chicago Press, 2005. 525 pp.

<sup>38</sup> “Durante los siglos los críticos han identificado un amplio rango de perspectivas, habitualmente contradictorias, sobre el significado central de la historia de Mulán – desde la piedad filial y el feminismo, a la castidad virginal y el militarismo, y más adelante, hasta el marxismo y el patriotismo”. EDWARDS, L., “Transformations of The Woman Warrior Hua Mulan: From Defender of The Family To Servant of The State”, *NAN NÜ* 12, n.º 2, diciembre de 2010. P. 176.

Aunque, desde un punto de vista netamente feminista, quizás Mulán no fuera el modelo a imitar más adecuado<sup>39</sup>, lo cierto es que encontró gran prédica tanto entre el público liberal, tanto femenino<sup>40</sup> como masculino<sup>41</sup>.

Sin embargo, el mayor impulso que recibió la figura de Mulán vendría de parte de la oficialidad y del Estado; muy pronto, las constantes e importantes contiendas bélicas en las que, en apenas unos pocos años, se vio implicado el gobierno chino (en un primer lugar, la Era de los Señores de la Guerra, pero mucho más especialmente, la Segunda Guerra Sino-Japonesa y la Guerra Civil China), hicieron necesaria la reivindicación de una figura ejemplar y moralizadora, que, en esta ocasión, no serviría únicamente de modelo a las nuevas mujeres, sino también a los hombres<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> *“Es irónico, sin embargo, que la leyenda de Mulán se convirtiese en un modelo a imitar por las mujeres chinas, considerando que la fábula se dedica, en realidad, a regurgitar la piedad filial y otros confucianismos pasados de moda, y que Mulán debe estar siempre alternando entre el poder masculino y la (hetero) sexualidad femenina, sin ser capaz de sintetizar las dos”*. GROSSMAN, *Op. cit.* P. 2. Grossman habla además, del fenómeno del “mulanismo”, entendido este como una teoría masculinista ligada a los liberales del Movimiento del 4 de Mayo, según la cual la mujer moderna debía imitar al hombre moderno occidental, neutralizando para ellos sus características físicas y psicológicamente netamente femeninas. GROSSMAN, *Op.cit.* P. 1.

<sup>40</sup> *“Las activistas buscaron en el pasado de China ejemplos de mujer con un fuerte compromiso público y encontraron a Mulán. Las revolucionarias feministas como Qiu Jin (1875-1907) eran comparadas con Hua Mulán y las mujeres eran exhortadas a aprender del coraje de Mulán”* EDWARDS, *Op. cit.* Pp. 202-203. *“Mulán emerge como un ejemplo de la política radical en las biografías de mujeres publicadas para modernizar a la Mujer china.”* EDWARDS, *Op. cit.* P. 177.

<sup>41</sup> *“(…) los hombres revolucionarios, que vieron en la liberación de la mujer una alegoría humanista y universal de su propia liberación del confucianismo, dinastismo y otros vestigios del antiguo régimen”*. GROSSMAN, *Op. cit.* P. 2.

<sup>42</sup> *“Durante esta transición, Mulán aparece en periódicos, material educativo y revistas como el modelo del compromiso en asuntos públicos y la modernización nacional – no solo para hombres sino también para mujeres”*. EDWARDS, *Op. cit.* P. 194.

La figura de Mulán, que rechazaba los valores tradicionales con el fin de defender a su país de una invasión extranjera, se hacía fácilmente reivindicable y alegórica durante la época de la invasión japonesa (1938-1942); será entonces cuando Mulán se configure como un importante elemento de propaganda, y haga sus dos grandes apariciones de mitad del siglo XX<sup>43</sup>: la película de Bu Wancang y la obra de teatro de Zhou Yibai.

*Mulán se une al ejército* (1939), de Bu Wancang, considerada como una de las mejores películas realizadas durante la ocupación japonesa, es un drama bélico con escenas de comedia de tensión sexual, donde la heroína es una inteligente y “traviesa marimacho que caza a lomos de su caballo vagando por el campo a pesar las objeciones de sus padres. Su tiempo en el ejército proporciona la posibilidad de dramáticas escenas de batalla, farra, banquetes y descubrimiento de la traición.”<sup>44</sup>. La película, que alcanzó un tremendo éxito político y comercial, servía, por supuesto, como catalizador de los tradicionales valores filiales, que ahora eran reclamados a favor una madre patria.

La obra de Zhou Yibai, fue, por el contrario, un tremendo fracaso comercial. Publicada en 1941, basa gran parte de su discurso en la más absoluta propaganda, con una heroína moralista que predica constantemente las virtudes de la contribución al ejército nacional.<sup>45</sup>

Como es de suponer, durante este periodo de invasión, el gobierno chino también impulsaría, propagandísticamente, la figura de la mujer patriota actual,

---

<sup>43</sup> Durante la República Popular de China, el uso de Mulán decaería notablemente, aunque existe alguna excepción reseñable, como una película de 1956 de Liu Guoquan y Zhang Xinshi, donde además se vuelve a los presupuestos pseudo-feministas anteriores a las contiendas bélicas, hablando de las importantes contribuciones que las mujeres hacían a la nación, como en aquel momento en el que Mulán recuerda a sus compañeros cómo son las mujeres las que están trabajando en los campos para proporcionarles comida y ropa mientras ellos descansan en sus barracas. EDWARDS, *Op. cit.* Pp: 202-203.

<sup>44</sup> EDWARDS, *Op. cit.* P. 195.

<sup>45</sup> EDWARDS, *Op. cit.* P. 198.

especialmente en los territorios aliados, exaltándola tanto dentro como fuera de la gran pantalla. Durante estos momentos se relajaron las tensiones raciales para con los chinos en los países aliados; especialmente en Estados Unidos, donde se fundarían numerosas asociaciones pro China<sup>46</sup>, se realizarían numerosos actos benéficos, y en 1943, se levantaría, al fin, la Chinese Exclusion Act.

Quizás el ejemplo más representativo de toda esta operación política, sea el de la aviadora Lee Ya-Ching, que alcanzó una enorme fama en los Estados Unidos<sup>47</sup>. Lee Ya-Ching (1912-1998), proveniente de una familia adinerada y educada en Europa, fue durante su adolescencia fue (bajo el nombre Li Dandan), una famosa actriz de cine en Shanghái (de hecho, interpretaría a la ya mentada Mulán en una versión muda de 1928). Aprendió a volar en Ginebra, para en 1935 ser la primera mujer de los Estados Unidos en graduarse en la Boeing School of Aeronautics de Oakland; poco tiempo después, se convertiría en la primera mujer en obtener una licencia de vuelo de China, en donde se dedicó a instruir a otras mujeres en la aviación. Cuando los japoneses tomaron Shanghái y prohibieron volar a las mujeres, se dedicó a otras actividades benéficas, hasta que fue perseguida y tuvo que huir a los Estados Unidos. En Norteamérica, decidió dedicarse por completo a la beneficencia patriótica: gracias a sus contactos americanos y al empeñar sus propios bienes personales, consiguió alquilar un avión, al que llamó *Spirit of New China* (El espíritu de la Nueva China), e iniciar un exitoso tour benéfico.

---

<sup>46</sup> Por ejemplo, en la ciudad de Nueva York destacaron la Anti-Japanese Association of Chinese Residents of New York, la All American Anti-Imperialist League, la Chinese Women's Relief Association, la Young Peoples League, la Chinese Student Patriotic Association of Greater New York, la American Bureau for Medical Aid to China, y la Save-China Aviation Association. SONG, J. *Shaping and Reshaping Chinese American Identity: New York's Chinese During the Depression and World War II*. Lanham, Lexington Books, 2010. P. 117.

<sup>47</sup> Las líneas siguientes son una mera adaptación de una sección del que fue nuestro Trabajo de Fin de Master: PEIRÓ MÁRQUEZ, M. "*Miguel Covarrubias (1904-1957) y China: relaciones artísticas y culturales*". Universidad de Zaragoza. 2013.

Con la ayuda de organizaciones benéficas, *socialités* y estrellas de Hollywood, consiguió visitar 40 ciudades en tres meses; en 1937 y 1939, voló más de 10.000 millas y recaudó más de 10.000 dólares para China. Llegó a ser tan famosa que, además de revivir en Hollywood su antigua profesión de actriz, tuvo incluso su propio comic (*Flying for victory*, 1943<sup>48</sup>). Emulando a Lee Ya Ching aparecieron, además, toda una serie de aviadoras patrióticas chinas, entre las que destacan Hilda Yan y Jessie Zheng, que aportaron un toque de frescura y seriedad a la opinión norteamericana sobre la mujer china<sup>49</sup>.

Y precisamente, por todas estas razones que hemos venido enumerando, quizás sea esta Lee Ya-Ching, mujer moderna, actriz (y ocasional Mulán), trabajadora y patriota, este *espíritu de la Nueva China* que literalmente sobrevoló los océanos hasta Occidente para demostrarnos que, tal como hemos pretendido explicar en esta comunicación, ni aún en tiempo de guerra, las mujeres chinas fueron feas, malas, ni mucho menos, sumisas.

---

<sup>48</sup> El comic aparecería dentro del número de julio de 1943 de la revista *True Aviation Picture-Stories*.

<sup>49</sup> Para la manera en la que las aviadoras patrióticas chinas cambiaron la percepción estadounidense sobre el país asiático, véase el interesante GULLY, P. *Sisters of Heaven: China's Barnstorming Aviatrices: Modernity, Feminism, and Popular Imagination in Asia and the West*. San Francisco, Long River Press, 2008. 436 pp.

## **Bibliografía**

“El patriotismo de la mujer en China”, *La Vanguardia*, 8 de Marzo de 1936, p. 5.

“Estampas de la vieja China. La condición social de la mujer antes del matrimonio”, *La Vanguardia*, 2 de abril de 1935, p. 20.

“Flying for victory”, *Aviation Picture-Stories*, julio de 1943.

“La guerra entre China y el Japón”, *La Vanguardia*, 22 de Agosto de 1894. P. 4

“La mujer china”, *ABC*, 15 de diciembre de 1929, Edición de la Mañana, sec. Informaciones y Noticias de Lecturas y Conferencias. P. 32.

“Pen, Ink and Prejudice”, *China Daily*, 30 de mayo de 2003. Consultado en: <http://www.china.org.cn/english/culture/65848.htm>.

ALMAZÁN TOMÁS, D. “El japonismo como género (femenino)”, en ALMAZÁN TOMÁS, D., y BARLÉS BÁGUENA, E., *La mujer japonesa: realidad y mito*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008. Pp: 849-860.

ALTENBURGER, Roland. *The Sword Or the Needle: The Female Knight-errant (xia) in Traditional Chinese Narrative*. Nueva York, Peter Lang, 2009. 432 pp.

BOIXET I CASTELLS, E. “Juan Buscón”, “La mujer china y su toilette”, *La Vanguardia*, 1 de Marzo de 1901, p. 1.

BOIXET I CASTELLS, E. “Juan Buscón”, *La Vanguardia*, 29 de Julio de 1908, p. 4.

CHADOURNE, M. *Chine*. París, Plon, 1931. 295 pp.

CID LUCAS, F. "La mujer soldado como motivo literario en Oriente y Occidente: La Canción de Mulán y de La doncella soldado", *Revista de Estudios Culturales la torre del Virrey*, s. f. Pp: 49-52. Disponible en:

<http://latorredelvirrey.org/ltv/wp-content/uploads/2013/08/la-mujer-soldado.pdf>

CRESPI, J. A. «China's Modern Sketch. The Golden Era of Cartoon Art, 1934-1937», 2011. Proyecto, con ensayo y galerías visuales, disponible en: [http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/modern\\_sketch/index.html](http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/modern_sketch/index.html).

DONG, M. Y. "Who Is Afraid of the Chinese Modern Girl?" en V.V.A.A. *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization*. Durham, Duke University Press, 2008. Pp: 194-219.

EDWARDS, L. "Transformations of The Woman Warrior Hua Mulan: From Defender of The Family To Servant of The State", *NAN NÜ* 12, n.º 2, Diciembre de 2010. P. 175-214.

FIELD, A. D. "Dancing in the Maelstrom of Chinese Modernity: Jazz-Age Shanghai Cabarets as Sexual Contact Zones in Fact and Fiction", *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, v 31, diciembre de 2012. Disponible en: <http://intersections.anu.edu.au/issue31/field.htm>.

GROSSMAN, A. "Better Beauty Through Technology Chinese Transnational Feminism and the Cinema of Suffering", *Bright Lights Film Journal*, 2002. Disponible en: <http://www.art-in-society.de/AS12/links/Gossmann.pdf>.

GULLY, P. *Sisters of Heaven: China's Barnstorming Aviatrixes: Modernity, Feminism, and Popular Imagination in Asia and the West*. San Francisco, Long River Press, 2008. 436 pp.

JONES, A. F. "The Sing Song Girl and the Nation: Music and Media Culture in Republican Shanghai" en V.V.A.A. *Constructing Nationhood in Modern East Asia*. Michigan, University of Michigan Press, 2001. Pp: 317 - 341.

LEONG, K. J. *The China Mystique: Pearl S. Buck, Anna May Wong, Mayling Soong, And The Transformation Of American Orientalism*. Berkeley, University of California Press, 2005. 262 pp.

MARCHETTI, G. *Romance and the «Yellow Peril»: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*. Berkeley, University of California Press, 1993. 276 pp.

PEIRÓ MÁRQUEZ, M. “*Miguel Covarrubias (1904-1957) y China: relaciones artísticas y culturales*”. Universidad de Zaragoza. 2013.

SONG, J. *Shaping and Reshaping Chinese American Identity: New York's Chinese During the Depression and World War II*. Lanham, Lexington Books, 2010. 211 pp.

SULLIVAN, M. *Modern Chinese Artists: a Biographical Dictionary*. Berkeley, University of California Press, 2006. 273 pp.

ZHEN, Z. *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*. Chicago, University of Chicago Press, 2005. 525 pp.