

Significados del desnudo: Pan Yuliang en Hua Hun (1994)

Meanings of the nude: Pan Yuliang in Hua Hun (1994)

Autor:

Guillermo González Hernández

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Autor de correspondencia:

Guillermo González Hernández
guillermoglezhrdez@gmail.com

- **Recepción:** 15 – Marzo – 2024
- **Aprobación:** 24 – Mayo – 2024
- **Publicación online:** 28 – Junio – 2024

Citación: González Hernández, G. (2024). Significados del desnudo: Pan Yuliang en Hua Hun (1994). *Maskana*, 14(2), 73 - 89.
<https://doi.org/10.18537/mskn.15.01.05>



Significados del desnudo: Pan Yuliang en *Hua Hun* (1994)

Meanings of the nude: Pan Yuliang in *Hua Hun* (1994)

Resumen:

Hua Hun (1994) es un *biopic* de la artista Pan Yuliang, dirigido por Huang Shuqin. La película utiliza el arte para explorar la autonomía femenina. Este artículo plantea un análisis del tratamiento que estas autoras dieron a la desnudez y la multiplicidad de significados que le atribuyeron. Para ello se ha tratado con sus obras previas (pintura y cine) y buscado coincidencias temáticas y estéticas entre ellas. Los retratos y autorretratos de Pan Yuliang fueron herramientas de construcción de la identidad femenina, que sometidos a la interpretación de Huang Shuqin, urden una narrativa que representa la transgresión de la dinámica del objeto/sujeto, convirtiendo a su creadora en ambos y en ninguno, lo que resulta en la restitución de su plena autonomía artística y personal.

Palabras clave: desnudo, autorretrato, sujeto, objeto, cine.

Abstract:

Hua Hun (1994) is a biopic about the artist Pan Yuling, directed by Huang Shuqin. The film uses art to explore female agency. This article proposes an analysis of the treatment that both authors gave to the nude and the multiplicity of meanings that they attributed to it. To achieve this, their previous works (in painting and cinema) have been examined for thematic and aesthetic coincidences. Pan Yuliang's portraits and self-portraits were tools for the construction of the female identity, which under Huang Shuqin's interpretation, spin a narrative that represents the transgression of the object/subject dynamic, transforming their creator into both and neither, which results in the restitution of her full artistic and personal autonomy.

Keywords: nude, self-portrait, subject, object, cinema.

1. Introducción

1.1. Pan Yuliang: el arte y el mito

Con la publicación de su primera biografía en 1983, *Hua hun: Zhang Yuliang zhuan* (畫魂:張玉良傳)¹ por Shi Nan (n. 1938), la vida de Pan Yuliang (1895-1977) ha despertado tanto interés como su arte. Ha protagonizado novelizaciones y adaptaciones cinematográficas, como la película de 1994 dirigida por Huang Shuqin (1939-2022) y protagonizada por Gong Li (n. 1965), *Hua Hun* (A Soul Haunted by Painting); un drama televisivo dirigido por Stanley Kwan (n. 1957) en 2004, *Hua Hun: Pan Yuliang* (Painting Soul), y una novela de Jennifer Cody Epstein (n. 1965) en 2008, *The Painter from Shanghai* (La pintora de Shanghai). La recurrencia del título *Hua Hun* recalca la importancia del libro de Shi Nan, cuyo relato sobre una meretriz que logró convertirse en una de las pintoras chinas más importantes del siglo XX ha logrado eclipsar el estudio de su arte, llevando a numerosos académicos a replicar un sentimiento común: “Aunque se han escrito libros y hecho películas sobre su dramática vida, el análisis en profundidad de las obras de Pan ha sido escaso e intentado solo esporádicamente” (Teo, 2010a, p. 70). O en las palabras de Pan Gaojie (2022, p. 48), “desde la perspectiva de la aceptación pública, la experiencia vital de Pan ha recibido mucho más interés que sus logros artísticos”. El sensacionalismo innato a esa narrativa ha resultado en múltiples lecturas interseccionales: políticas, sociológicas, feministas, etc. Angie Chau (2023, p. 28) señala dos relatos generales: el de su origen humilde y ascenso a la fama, y otro más personal basado en su apodo como “la mujer de los tres «sin»”² (*San bu nüshi* 三不女士): “Sin ciudadanía, sin aventuras amorosas, y sin contratos con mercaderes de arte”.

¹ Traducido como “Alma de una Pintora: Zhang Yuliang, una Biografía”.

² Traducido del inglés: “The Woman of the Three No’s”.

De sus adaptaciones biográficas, la más llamativa fue aquella realizada por Huang Shuqin, debido a su interseccionalidad: ambas mujeres, compatriotas y prácticamente contemporáneas. Se trata de un nivel de sincronía identitaria que no se presenta en el resto de sus reconstrucciones biográficas. Su adaptación televisiva estuvo dirigida por un hongkonés, mientras que su novelización fue elaborada por una norteamericana. Es en la voz de Huang Shuqin donde damos con la mayor proximidad posible. Por ello se ha tomado *Hua Hun* (1994) como objeto de estudio, tanto como obra artística, así como exponente del discurso que rodea a Pan Yuliang.

1.2. *Hua Hun* como obra biográfica

Pan Yuliang nació el 14 de junio de 1895 en Yangzhou, una ciudad-prefectura en la provincia de Jiangsu, antes del fin de la Dinastía Qing (1644-1912) y el inicio de la República de China (1912-1949). Por lo tanto, creció en un periodo de inestabilidad sociopolítica, económica y artística que propició numerosos cambios en el gigante asiático. Antes de ser adoptada por su tío tras la muerte de sus padres a los ocho años (Gaojie, 2022) se llamó Chen Xiuqing, luego Zhang Yuliang (Teo, 2010a). Autores como Shuqin Cui (2023) afirman que la vendió a un burdel en la ciudad de Wuhu con trece años, aunque otros como Angie Chau (2023) creen que fue a los catorce. Allí conoció a Pan Zanhua, un oficial aduanero, promotor de la modernización china y miembro de la liga revolucionaria de Sun Tat-Sen, quien pese a estar casado la tomó como segunda esposa en 1913. En 1916 se trasladaron a Shanghái, donde la joven Yuliang adoptaría el apellido de su marido, pasando a ser Pan Yuliang.

Shanghái era uno de los cinco puertos abiertos a las potencias europeas tras las Guerras del Opio,

por lo que era una urbe muy occidentalizada. Este entorno propició la educación de Pan Yuliang, comenzado por el alfabetismo básico y posteriormente en la pintura bajo Hong Ye (1858-1931), entonces profesor de la Academia de Dibujo y Pintura de Shanghái y vecino del matrimonio Pan. Yuliang comenzó su formación con él en 1917, lo que facilitó su entrada en la Academia de Shanghái cuando en 1918, bajo la dirección de Liu Haisu (1896-1994), abrió sus puertas a las mujeres (Teo, 2010a).

Tras su graduación, Pan Yuliang se convirtió en la primera mujer de la República China en obtener una beca oficial para estudiar en Francia (Teo, 2010b). Cursaría en el instituto Franco-Chino de Lyon en 1921 (Ng, 2019) y en la École des Beaux-Arts de París, en 1922, bajo la tutela de artistas como Lucien Simon (1861-1945) y Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret (1852-1929), de los que adquirió una fijación por el naturalismo, el impresionismo y el expresionismo (Gaojie, 2022). Tras siete años en el extranjero regresaría a China, donde permanecería otros nueve. En ese tiempo estuvo activa en el mundo artístico de Shanghái, con cinco exposiciones en solitario y catorce en grupo (Chau, 2023). También ejerció como profesora de arte en la Universidad de Shanghái en 1931 y, tras la invitación del artista Xu Beihong (1895-1953), en la Universidad Nacional Central de Nankín (Gaojie, 2022).

Sin embargo, su concubinato, su pasado como meretriz y el contenido de sus pinturas, controvertidas por sus desnudos de estética occidental, afectaron a su carrera. El disgusto social y la rivalidad con artistas veteranos fue en aumento hasta el sabotaje de su última muestra individual en Nankín, en 1936. En 1937 acudió a la Exposition Internationale de París, de la que no regresó. Se mantuvo activa en el extranjero hasta su muerte en París en 1977.

Hua Hun sigue una estructura biográfica tradicional, desde el burdel hasta su muerte en París. Huang Shuqin dramatizó los capítulos

más significativos en la vida de la artista y los empleó como base para alegatos propios que proporcionan una vía a sus fijaciones temáticas, convirtiendo la vida de la pintora en un relato alegórico que señala el lugar de las mujeres en la sociedad China a lo largo del siglo XX.

1.3. *Hua Hun* en el contexto de la obra de Huang Shuqin

Huang Shuqin es considerada como una de las primeras directoras en la China moderna en realizar películas sobre la consciencia femenina (Li, 2011), con su filme *Ren, gui, qing* (*Woman, Demon, Human*, 1987) reconocido por la crítica Dai Jinhua (n. 1959) como la “única película que inequívocamente puede llamarse una «película de mujeres»” (Jinhua, 1995, p. 277). De su docena de obras seis son sobre mujeres: *Qingchun wansui* (*Forever Young*, 1983), *Ren, gui, qing, Hua Hun, Hongfen* (*Rouge*, 1994), *Cun ji* (*The Village Whore*, 2000) –también conocida como *Zhangfu* (*Husband*)–, y *Hei, Fulanke* (*Hey, Frank*, 2001). De estas, *Qingchung wansui*, *Ren, gui, qing* y *Hua Hun* son películas cercanas a la experiencia vital de la directora. Esto nos remonta a su afirmación de que el género es fundamental para la definición de una “individualidad auténtica” (Li, 2011, p. 113).

Hua Hun y *Ren, gui, qing* están hermanadas en su exploración de mujeres que usan el arte como un medio de expresión y autodefinición. Sus protagonistas emplean sus cuerpos como vehículos identitarios con los que construirse a sí mismas mediante la creación de sus obras. Giorgio Agamben (n. 1942) declaró que la apropiación del cuerpo es insuficiente como medio de resistencia ante el poder soberano (Lipcen, 2012). Sin embargo, estos personajes no buscan una transformación sociopolítica, sino individualista. Según su autora:

Ambas crecieron una sociedad tradicional y abrazaron un sentido tradicional de dependencia, especialmente el deseo femenino de casarse con un buen hombre y tener un final feliz. Solo son afortunadas en el sentido

de que en la confrontación entre la vida y la muerte escogieron la vida: la independencia y dignidad femenina (Wang, 2021, p. 231).

Hua Hun presenta la autodefinición de una mujer en un entorno punitivo que impone la conformidad ante las normas sociales o, en palabras de la directora, “la despreciable mentalidad nacional que se niega a reconocer la completa personalización de las mujeres” (Li, 2011, p. 127). No rompen con el sistema, sino que simultáneamente lo amoldan y se amoldan a él. Si bien el arte de Pan se expone en la cinta, no es tan prioritario como su perfilación psicológica, una

cuestión cercana y recurrente en la filmografía de Huang Shuqin.

Por lo tanto, este análisis de *Hua Hun* no se ha hecho desde una perspectiva histórica o biográfica sino filmica, partiendo de la creencia de Huang Shuqin sobre la autodefinición mediante la creación como una de las vías de personificación disponibles para las mujeres en contextos represivos. En *Hua Hun* Huang Shuqin utiliza el cuerpo femenino como un medio de exploración de las dinámicas de poder entre individuos, e individuos y su entorno, y el desnudo como expresión de la autonomía personal y la delineación de las dinámicas entre “objeto” y “sujeto” que afectan a las mujeres.

2. Materiales y métodos

Para este análisis se han examinado estudios sobre el contexto sociocultural chino en los últimos años de la Dinastía Qing y el inicio de la República de China previo al estallido de la Segunda Guerra Sino-japonesa (1937-1945). Este marco cronológico antecede al exilio de Pan Yuliang, y se considera como un periodo de conflicto entre la modernización occidental y el tradicionalismo chino. Se han tomado referencias académicas chinas que analizan este tiempo desde una posición tanto artística como feminista, particularmente las reseñas de Shuqin Cui y su libro *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China* (2016).

También han sido fundamentales los estudios sobre el transnacionalismo artístico entre China y Occidente. Pan Yuliang fue uno de los casos más notables de transferencia cultural de este periodo, tanto como exportadora de cultura china a Europa, como importadora de perspectivas europeas a su país natal. El estudio de la diáspora femenina ha sido importante, particularmente el trabajo de Pan Gaojie (2022), y Zhou Xiaoqin y Haji Baharudin Bin Haji Mohd Arus (2019), y para la cuestión de la reforma del arte chino resultante del cruce cultural, el libro de Angie Chau, *Paris and the*

Art of Transposition: Early Twentieth Century Sino-French Encounters (2023). Para estudios específicos de Pan Yuliang se ha referido a escritos que ahondan en las claves del uso del desnudo de la artista, particularmente los de Phyllis Teo (2010a y 2010b) y de Sandy Ng (2019).

El análisis filmico se ha apoyado en estudios sobre las mujeres en el cine chino. Para contextualizar la obra de Huang Shuqin en su momento histórico, así como vehículo del feminismo, el capítulo dedicado a la directora escrito por Xingyang Li para *Chinese Women's Cinema* (2011) ha sido de especial ayuda. De igual calado ha sido la historia del cine femenino chino realizado por Lingzhen Wang (2021).

La estructura de este artículo ha seguido un análisis pormenorizado de cada secuencia en *Hua Hun* en la que el desnudo juega un papel significativo para la escena, sea por su presencia o por su discusión. De esta forma, canalizando tanto la visión filmica como la cuestión histórica, se han derivado los significados del desnudo, y defendido la multiplicidad de sentidos e interpretaciones adscritos a la exposición artística de la figura humana.

3. Discusión: Los desnudos de *Hua Hun*

El cuerpo y el desnudo son temas recurrentes en *Hua Hun*. Desde la primera secuencia en el burdel hasta la utilización del desnudo como fuente de inspiración artística, no hay un momento en el que se desatienda la cuestión de la autonomía corporal. La identidad dual de Pan Yuliang, entre ex-meretriz y artista, es una fuente de conflicto constante. De igual manera, las escenas en las que se expone un desnudo ante la cámara son numerosas, y cada una tiene un significado distinto acorde tanto al contexto como a su ubicación en la cronología vital de la artista.

3.1 El desnudo como objeto

Hua Hun explora la diferencia entre el desnudo como objeto y sujeto. Se establece esta distinción partiendo del momento de mayor vulnerabilidad y debilidad de una joven Pan Yuliang durante sus años en el burdel. Sin embargo, Huang Shuqin evita representar a las prostitutas como víctimas totalmente desprovistas de autonomía con la incorporación de la Belleza Roja (Fang-Tsen, n. 1968), un personaje definido por su sutil dignidad y entereza moral, la cual sirve como una fuente de apoyo para Yuliang. No existe mención histórica de ella, por lo que se asume que es una persona ficticia, representativa de la pervivencia de la sororidad en un contexto de esclavitud sexual.

Esta mujer es una meretriz veterana cuya primera escena la muestra como objeto de adulación entre sus clientes y sus proxenetas (notablemente, un hombre y una mujer): por un lado, aquellos que pagan por ella, y por el otro quienes se benefician. Esta secuencia se contrasta con un momento de intimidad entre Yuliang y la Belleza Roja en el

que la veterana trata de iniciar a la novata en la profesión con una brutal pero dulce honestidad, haciéndole saber que a partir de este momento su vida consistirá en intercambiar sexo por dinero. Esta admisión muestra la autoconciencia de ambas mujeres respecto a sus circunstancias.

Así, Huang Shuqin enfatiza que incluso en un contexto opresivo, en el que la mujer está indiscutiblemente victimizada, puede contar con autonomía emocional y mental (aunque no física), y que estas no son resultado de la liberación, sino una característica inherente a las mujeres, incluso en situaciones de explotación. En otras palabras, no las representa únicamente para evocar la compasión del espectador, sino que también las hace dignas de su admiración. Su autonomía no se condiciona por admisiones ajenas, sino por su capacidad de actuar a favor unas de otras, independientemente de la percepción de terceros.

Seguidamente, la adulación de su clientela se pone en entredicho cuando dos hombres pelean por el derecho a yacer con ella basándose en el capital que pueden ofrecer. En esta disputa la autonomía de la Belleza queda totalmente sometida, y sus intentos de evitar el conflicto fracasan. Ante la amenaza de violencia trata de huir, solo para ser asesinada por uno de ellos como represalia. Esto nos lleva al primer desnudo de la película, con el descubrimiento de su cadáver en la nieve (Figura 1). La primera toma utiliza un plano teatralizado que encuadra la escena de forma que se presentan dos sujetos: la Belleza Roja y Yuliang. El equilibrio de la imagen recae sobre estas dos figuras. La palidez del cadáver es tal que fácilmente puede pasar desapercibida a



Figura 1: El cadáver de la Belleza Roja.
Fuente: *Hua Hun* (1994): 00:15:10.

primera vista. Su espalda y sus nalgas quedan a la vista, mientras que su rostro permanece oculto, enfatizando la brutalidad anónima y la pérdida de la identidad de la víctima. La violencia implícita recalca la tragedia, legando lo grotesco a un segundo plano.

La segunda toma (Figura 2) utiliza un ángulo más próximo y explícito. Esta clase de cercanía

al desnudo nos remite a representaciones más modernas que quiebran con la pose tradicional. El rostro de la mujer continúa escondido, mientras que el contorno de su cadera queda obviado, de forma que se niega una visión cercana de su posterior. Asimismo, desde esta perspectiva es posible apreciar el color rojo de sus uñas como recordatorio de su identidad en vida, tanto como meretriz como por su pseudónimo, el cual es el único nominativo por el que se la conoce.



Figura 2: Segunda toma del cadáver.
Fuente: *Hua Hun* (1994): 00:15:16.

Yuliang avisa a los proxenetas, los cuales se deshacen del cadáver en el río. Con este desnudo Huang Shuqin enfatiza la brutalidad que las heridas sufridas y la profanación de la dignidad dejan sobre un cuerpo descubierto. De igual manera, su tratamiento *post mortem* indica el valor concedido a su persona. Pese a la adoración de sus antiguos clientes y jefes, es desechada sumariamente cuando se convierte en una fuente potencial de escándalo público, además de que muerta ya no es un beneficio para el burdel. De esta manera, Huang equivale a la prostitución con el epítome de la reducción de las mujeres a objetos, desprovistas de consideración humana y vistas únicamente por su utilidad. Supone la máxima privación de autonomía, y es a partir de esta traumática experiencia que Yuliang decide hacer cuanto pueda para escapar y conquistar su libertad. Este desnudo sirve como imagen del fin que espera a quienes viven y mueren como objetos.

3.2 El desnudo como contradicción

El segundo desnudo se observa en la Academia de Shanghái, después de que Pan Yuliang, ya casada,

se haya iniciado en la pintura. Una modelo posa para una clase (Figura 3). Sin embargo, en el exterior cunde la indignación, lo que lleva a una violenta irrupción de estudiantes conservadores que destruyen el aula y atacan a los alumnos, incluida Pan Yuliang. En esta escena se exploran las contradicciones inherentes a la percepción del desnudo. Asimismo, ilustra un episodio histórico del que Pan Yuliang fue parte.

Entonces, la percepción del desnudo en China distaba de la que tenía Occidente: “En contraste al ideal griego de la forma humana, rara vez encuentra uno el cuerpo desvestido, menos aún el cuerpo femenino, en la tradición artística china” (Cui, 2016, p. 16). Este tabú se cuestionó con la creciente occidentalización del país. La Academia de Arte de Shanghái fue una de las primeras instituciones nacionales en propugnar el arte europeo. Liu Haisu fue un pionero al incorporarlo al currículo (Teo, 2010b), lo que despertó la indignación pública y levantó acusaciones de ser un “traidor al arte” y “pervertir la verdad y la humanidad” (Teo, 2010a, p. 36). El desnudo se tenía como una importación decadente y vulgar de los bárbaros europeos. Algunos artistas defendieron el género, considerando que su



Figura 3: La modelo posa para la clase.

Fuente: *Hua Hun* (1994): 00:47:15

potencial era más importante que los tabúes arcaicos (Ng, 2019). “La presencia de una modelo desnuda en una clase de la Escuela de Arte de Shanghái en 1920 despertó controversia y sensación; marcó el inicio del adiestramiento en arte moderno” (Cui, 2016, p. 210).

El debate se bifurcaría entre los defensores del estilo occidental (*xihua*) y el nacional (*guohua*), con el desnudo femenino como un componente clave del primero. La escena de *Hua Hun* señala ambas posturas. Por un lado, muestra cómo el desnudo femenino puede emplearse como fuente de expresión, particularmente con la utilización que Pan Yuliang hace de la modelo para canalizar el recuerdo de la Belleza Roja. Por el otro, introduce el conflicto: el descubrimiento de la belleza en el desnudo se ve interrumpido por la violenta oposición popular.

No obstante, la indignación de los estudiantes ante la presencia de una mujer desnuda convive con su deseo de verla, tanto que la secuencia premeditadamente dificulta saber quién entre la turba se ha movilizadado con furia y quién con anhelo. Coexisten dos actitudes paradójicas; la supresión del desnudo como algo indigno, y el deleite de observarlo. Esta corriente ideológica presupone que el disfrute visual está ligado a la obscenidad y lo pecaminoso. Pese a tratarse de una representación histórica del reaccionarismo chino también ilustra ciertas dinámicas culturales propias de Occidente en nuestras actitudes respecto al desnudo, censurado o celebrado dependiendo de multitud de factores.

Inicialmente, el lenguaje corporal de la modelo indica relajación y conformidad. Una vez más, el rostro de la mujer desnuda queda oculto, enfatizando la corporalidad del sujeto sobre su identidad como centro de atención. Sin embargo, el asalto de los reaccionarios es el momento en el que la modelo se cohibe y la cámara muestra su cara. Se trata de una secuencia incómoda e invasiva en la que la vergüenza de la modelo monopoliza la escena. La dignidad está vinculada

a la identidad; no se puede humillar a una víctima sin rostro. El desencadenante de esta reacción es el cambio en el contexto: pese a que la desnudez es la misma, las reacciones del público difieren, lo que la cambia de una fuente de inspiración a una de vergüenza. El profesor trata de convencer en vano a la modelo de que el cuerpo es bello, no embarazoso, pero ante el cambio situacional este argumento no se sostiene, pues puede ser ambos.

Entre los protestantes hay un gesto indicativo de la dinámica: uno de ellos palpa los senos de una escultura antes de hacerla pedazos (00:49:18). Así se muestra la hipocresía del deseo de complacerse con el desnudo en coexistencia con la reacción de suprimir y destruirlo. La satisfacción visual está movilizadada por un sentimiento socialmente reprobado. En lugar de reexaminar la lógica que conduce a estas emociones encontradas, se opta por situar toda la culpa en el desnudo en sí, en lugar de reestructurar el trasfondo cultural que condiciona dichas respuestas. Con esta secuencia Huang Shuqin no solo representa la situación cultural china del momento, sino que ejemplifica las dinámicas paradójicas sobre las que se sostienen los intentos de control social de los cuerpos femeninos: una combinación de anhelo y desprecio.

3.3 El desnudo como intrusión

El tercer desnudo en la película tiene lugar en un balneario al que Pan Yuliang acude en busca de modelos para practicar el dibujo. Tras esbozar subrepticamente a algunas desconocidas es descubierta y atacada (Figura 4). Esta secuencia continúa con la línea argumental de la anterior: el desnudo como fuente de vergüenza. Sin embargo, aquí se enfatiza este sentimiento sobre el deseo. La dinámica anterior victimizaba a Pan Yuliang ante la intrusión de los reaccionarios, mientras que aquí se invierte con ella como la intrusa en un contexto en el que no pertenece.



Figura 4: Pan Yuliang en el balneario.
Fuente: *Hua Hun* (1994): 01:04:00.

Un balneario es un espacio en el que se permite la desnudez, pero únicamente en su interior. Si trata de llevarse al exterior mediante la captura de la imagen (por ejemplo, mediante el dibujo o la fotografía) se rompe el pacto tácito sobre la seguridad del lugar. En este caso, pese a que las intenciones de Pan Yuliang son artísticas, las mujeres asumen que se trata de una perversa, aunque inicialmente la acusan de ser un hombre disfrazado. Esto evoca no solo al poder de la observación, sino el del observador: Sandy Ng (2019, p. 22) afirmó: “Para los espectadores masculinos, mirar el desnudo femenino puede denotar poder y control, mientras que los espectadores femeninos reconocían una forma idealizada de feminidad y deseabilidad.” Huang Shuqin, al incluir esta confusión, parece apoyar esta noción. Sin embargo, el asalto a Pan Yuliang no cesa tras ser reconocida como mujer, porque igualmente está transgrediendo las leyes no escritas de la modestia.

De la misma forma, al utilizarlas como modelo sin su consentimiento, Pan Yuliang es partícipe de las mismas dinámicas de objetivación de lo femenino que ignoran los deseos de las mujeres observadas

a favor del interés del observador. Aunque este sea artístico, y no sexual, sigue tratándose de una infracción de la autonomía del sujeto —entiéndase por autonomía, el derecho a consentir antes de exponer el cuerpo ante otro. El contexto cultural en el que se halla —“y sus circunstancias económicas— impediría a Pan Yuliang acceso a una voluntaria, tal como demostró su experiencia anterior. En su intento por ampliar su libertad personal, en este caso, la de explorar el cuerpo femenino como sujeto artístico, ha cometido el error de imponer su objetivo sobre la libertad de las mujeres del balneario a determinar si desean ser retratadas.

Anticipando una respuesta negativa, Yuliang ha considerado la intrusión como única alternativa, con consecuencias aún más desastrosas y perjudiciales —tanto para ella como observadora como para las mujeres como observadas— que si hubiese obtenido el consentimiento de una o varias modelos. Esta secuencia no solo muestra una reacción contra la exposición de algo privado, sino una importante matización de la transgresión cultural que Huang Shuqin exploró en *Hua Hun* sobre la percepción del desnudo: en la lucha por



Figura 5: Pan Yuliang ante el espejo.
Fuente: Hua Hun (1994): 01:05:10.

la liberación femenina es posible atentar contra los derechos de las mujeres, y la búsqueda de la autosuficiencia personal es frecuentemente a costa de la autonomía ajena.

3.4 El desnudo como autorreconocimiento

Pan Yuliang protagoniza el siguiente desnudo con su primer autorretrato (Figura 5). La escena comienza con la artista desnudándose en privado ante un espejo y analizando su cuerpo. La dirección de Huang Shuqin, con un marcado *close-up* a su rostro alternado con tomas de cuerpo completo, indica una epifanía sobre su propia corporalidad. Con esta revelación, Yuliang procede a retratarse a sí misma por primera vez, ilustrado en una secuencia que intercala planos de su cuerpo y el lienzo. Por lo tanto, este desnudo sirve para iniciar su viaje de autoconocimiento con la elaboración del autorretrato. Asimismo, al no ocultar su rostro se reniega del anonimato corporal y enfatiza la identificación del sujeto con su desnudez.

Este soporte no contaba con la misma tradición en China que en Occidente, especialmente entre sus mujeres, para las que la cuestión de la autoría no se presentó en lo público hasta el temprano siglo XX como resultado de los esfuerzos de construcción nacional y renacimiento cultural. No muy diferente a la observación de Virginia Woolf (1929, p. 51): “Me aventuraría a adivinar que Anónimo, [...], frecuentemente era una mujer”. Shuqin Cui (2023) arguye que en el arte chino el sujeto femenino no tenía la cabida que obtendría hasta la inclusión del enfoque occidental, el cual a principios de siglo todavía contendía con el reconocimiento de sus autoras. Asimismo, Phyllis Teo (2010a) considera que la visión individualizada de Pan Yuliang se manifestaba mediante el desnudo, pues éste transgredía las concepciones conservadoras de los círculos artísticos preestablecidos.

Inicialmente, acude a su propio cuerpo por la indisponibilidad de modelos. Se puede interpretar como una referencia a una acusación cínica, frecuente en algunos círculos artísticos, contra las artistas por presuntamente pintarse a sí mismas por conveniencia, a diferencia del supuesto uso

creativo que sus pares masculinos hacían del desnudo (Ng, 2019). Que esta secuencia transcurra un minuto después a la del balneario alude a este pragmatismo. Sin embargo, esto sería simplificar las producciones artísticas de Pan Yuliang, dado el peso que le concedió al autorretrato. Aunque en la película recurre a él como por las limitaciones de su entorno, tanto la artista como su representación ficticia terminarían por convertirlo en un motivo no solo recurrente, sino fundamental.

Al tomar conciencia de que su cuerpo puede utilizarse como inspiración, la artista se somete a varios procesos. En primer lugar, reconoce su individualidad, la cual puede trascender a la consciencia y crear un producto artístico. En segundo lugar, es una admisión de que su cuerpo, públicamente condenando por su pasado, aún puede inspirar la creación de belleza. El espectro de la prostitución es una constante en la película, tanto por su reputación —un fenómeno que se cree afectó negativamente a su carrera en China (Gaojie, 2022)— como por los varios encuentros que Huang Shuqin disemina en la narrativa. Utilizarlo como fuente de inspiración es una forma de reconciliación con su pasado, asociando a su físico nuevos significados positivos que rehúsan el juicio popular de su persona.

Shuqin Cui (2016) considera a Pan Yuliang como una de las primeras artistas en utilizar conscientemente la autoexpresión en el desnudo femenino; no solo por su identidad de género, sino personal, al mezclar torsos propios del realismo europeo con rostros chinos. Cuando posa para sí misma se adentra en una dinámica dual al convertirse simultáneamente en sujeto y objeto del arte. Como meretriz, su identidad se definía por la pérdida de autonomía al servir de objeto para el placer ajeno. Al formarse como artista, la observada se convierte en observadora, cuya mirada cae sobre los observados. Por lo tanto, al utilizarse a sí misma como modelo, Pan Yuliang trastocó estas dinámicas del poder, convirtiéndose en la empuñadora tanto de la sumisión a la mirada como su ejecutora. “Con el ser artista, así como

modelo, pintar el desnudo es un proceso de autoría y representación; extiende el desnudo femenino de «sitio» a «agencia» en el contexto de la modernidad” (Cui, 2016, p. 21). Angie Chau (2023, p. 152) añade: “En los autorretratos solitarios de Pan Yuliang, el sujeto visual, —la propia artista—, desafía dos tropos: el de la mujer artista y también el de la chica observadora”. Por otro lado, Francesca Dal Lago arguyó que la dedicación al desnudo de Pan Yuliang se debía a la búsqueda del dominio del mayor logro técnico del género en el que entrenaba (Lefebvre, 2018, p. 55), con lo que señalaba al desnudo como la cúspide de la representación pictórica.

3.5 El desnudo como inspiración

El siguiente desnudo es el de una modelo francesa que posa para una clase de la academia parisina a la que acudió Pan Yuliang (Figura 6). El aula escenifica una situación paralela a la de Shanghái, y contrasta las reacciones del público europeo con el chino y su efecto sobre la interpretación del desnudo. Comparado con los ejemplos anteriores, es el más desapasionado. La modelo no tiene connotaciones trágicas, sociales o personales. Cuando concluye la lección la mujer se cubre y comparte un cigarrillo con los alumnos mientras comenta sus dibujos.

Se trata del primer desnudo completamente normalizado, carente de dramatismo. La cotidianidad de la desnudez en este entorno reafirma su dependencia de la situación, y, por ende, de la reacción ajena. El desnudo es, pues, un fenómeno cultural, no una realidad natural. Al situar la escena no solo en Francia, sino en una escuela de arte, se contrasta la esfera socio-artística occidental con la oriental, y cómo Pan Yuliang encaja en ella en calidad de extranjera.

Aunque la tradición pictográfica en la que se adiestró era originaria de Europa, no fue hasta que se instruyó en la capital gala que integró tanto la tradición academicista local como sus tendencias modernistas y sus códigos representativos.



Figura 6: La modelo francesa posa.

Fuente: *Hua Hun* (1994): 01:15:10.

Algunos autores han considerado el periodo entre 1927 y 1939 como la edad dorada de la influencia parisina en el arte chino (Teo, 2010a). Simultáneamente, su sensibilidad esencialmente occidental no bastaba para paliar su otredad en una tierra extranjera: “Como una artista migrante asiática, Pan permaneció en los márgenes de la historia del arte francés, y como una apasionada defensora de la representación del desnudo femenino en el estilo occidental, se sentó en la periferia de la sociedad China” (Teo, 2010b, p. 70).

Esta escena alude a esa dualidad identitaria. Pan Yuliang observa desde la distancia a sus compañeros conversando despreocupadamente con la modelo, incapaz de unirse a su charla. Pese a compartir una sensibilidad artística similar, la barrera de la otredad –idioma, cultura y nacionalidad– impone la separación entre ambos grupos. Su esperada fraternidad/sororidad ocupacional y estética hacia sus pares no logra superar otros obstáculos identitarios, lo que establece su estatus de *outsider* perpetua tanto en el extranjero como en su propio hogar. Esta cuestión seguiría a la artista toda su vida, tanto en China como en Francia.

3.6. El desnudo como subversión

El siguiente desnudo es el primer y único ejemplo masculino de la película (Figura 7). Un modelo posa para una clase, reincidiendo en el contexto académico. Esta secuencia sucede en el periodo en el que Pan Yuliang trabajó como profesora de arte en la Universidad de Nankín. Junto con las escenas de Shanghái y París, sirve como cierre a la tríada de desnudos académicos de la película.

Evita el conflicto que la artista vivió como estudiante en Shanghái y el aislamiento en París. También supone una subversión de las dinámicas del poder exploradas no solo en la película, sino en la historia del arte. Al emplear una figura masculina sometida a la mirada femenina, Huang Shuqin invierte la clásica imagen de la modelo sujeta al pincel del hombre artista. Pan Yuliang no solo es la observadora, sino que dirige las pinceladas de sus alumnos. De esta manera, se convierte en el único sujeto plenamente autónomo de la escena: sus estudiantes pintan bajo su dirección, mientras que el modelo se limita a ser observado.



Figura 7: Pan Yuliang dirige una clase con un modelo masculino.
Fuente: *Hua Hun* (1994): 01:37:10.

Nuevamente se oculta el rostro del posante al mostrar solo su nuca y cabellera, despersonalizándolo. Al ocultar su identidad, únicamente es posible fijarse en su físico, desprovisto de la interioridad que pudiese albergar. Sustrayendo su individualidad, se convierte en objeto de la mirada del artista. Este cambio en la dinámica se refuerza con la apariencia de Pan Yuliang en su atuendo más andrógino, aludiendo a una estética culturalmente asociada a la masculinidad intelectual. Como artista, Yuliang adopta el papel tradicionalmente varonil del observador y creador, lo cual se expresa mediante su apariencia. Zhou Xiaoqin y H. B. B. H. M. Arus (2019) señalan que la artista exhibía rasgos masculinos tanto en sus obras como en sus comportamientos, resultado de la visión crítica de la feminidad en su época, señalada como inferior. Angie Chau (2023, p. 139) recoge una reseña de la escritora Su Xuelin, quien en 1938 afirma: “Las pinturas de Yuliang, con sus profundos tonos y espíritu vigoroso, expresan fuerza; sus cuadros grandes pulsán con vida y apasionados sentimientos desinhibidos, sin asemejarse ni una vez a las débiles, delgadas pinceladas de una mujer”.

El desarrollo de la autonomía femenina en la China modernizada –una tendencia reforzada durante el maoísmo– la asociaba con la imitación de cualidades varoniles. Se sobreentendía que una mujer podía ascender desde su condición inferior y alcanzar un estado de equidad con sus pares masculinos, pero para ello debía renunciar a los rasgos característicos de su género. Se conceptualizaba una posible igualdad entre hombres y mujeres, pero no entre lo masculino y lo femenino. Para que una mujer se equiparase a un hombre debía compartir sus virtudes, no desarrollar otras propias. Que Huang Shuqin decidiese vestir a Pan Yuliang como un hombre en su etapa de mayor integración institucional parece aludir a esta idea, especialmente cuando lo hace ante un hombre que ha sido despojado de su identidad individual y transformado en un modelo únicamente definido por su desnudez.

3.7. El desnudo como revolución

El último desnudo en la película no es el de persona física, sino un autorretrato de Pan Yuliang, y la conversación que de él deviene (Figura 8). En ella, Pan Zanhua (Tung-Shing Yee, .n 1957) recrimina

a su esposa su intención de exhibirse desnuda en público, aludiendo a la controversia social que se avendría. Yuliang defiende su obra y se atiene a sus convicciones, pese a que la realidad reafirmó los temores de su esposo con el ataque a su galería y el exilio a Francia.

En 1936 una de sus muestras individuales fue sabotada con la vandalización del salón de exposiciones y el ataque contra sus cuadros. Uno de ellos fue garabateado con: “La oda de una prostituta a su cliente” (Ng, 2019, p. 22). Huang Shuqin referencia este comentario en la escena al ponerlo en la boca de la prensa que anuncia la exposición. De un acto vandálico individual pasa a ser institucional, con lo que la directora sugiere que este pensamiento no era exclusivo de unos pocos reaccionarios, sino la opinión pública.

Este ataque es vaticinado por Pan Zanhua en la escena anterior, en la que alude a cómo la experiencia extranjera de Yuliang la ha separado de la realidad en China, y que su desarrollo individual es independiente del panorama sociocultural. Efectivamente, fue la opinión pública y la negativa de Yuliang a tolerar más

afrentas contra su arte y su persona lo que la llevó a exiliarse. No obstante, se tiene constancia de que añoraba China y que diversas circunstancias –desde conflictos internacionales hasta su propia salud– le impidieron regresar (Ng, 2019), otra cuestión que la película explora en sus últimas escenas.

Todo este conflicto parte de las diferencias irreconciliables entre la percepción personal de Yuliang sobre sí misma y sus desnudos, y la social. Esta última la tenía como una mujer con un pasado indecoroso que insistía en exhibir públicamente su indecencia mediante producciones “pornográficas”. Sin embargo, ella empleaba el desnudo como un medio de expresión y autodefinición. Desde una visión más occidentalizada, una tradición que no tenía precedentes en China, el desnudo era una apertura a la vulnerabilidad y la franqueza, una forma de individualismo tanto por lo que representaba como por su carácter transgresor. La oposición a la que se enfrentó sirvió para reafirmar su individualidad ante la reacción cultural, y de ello se entiende que el arte de Pan Yuliang se tenga actualmente como un hito del arte chino del siglo XX.

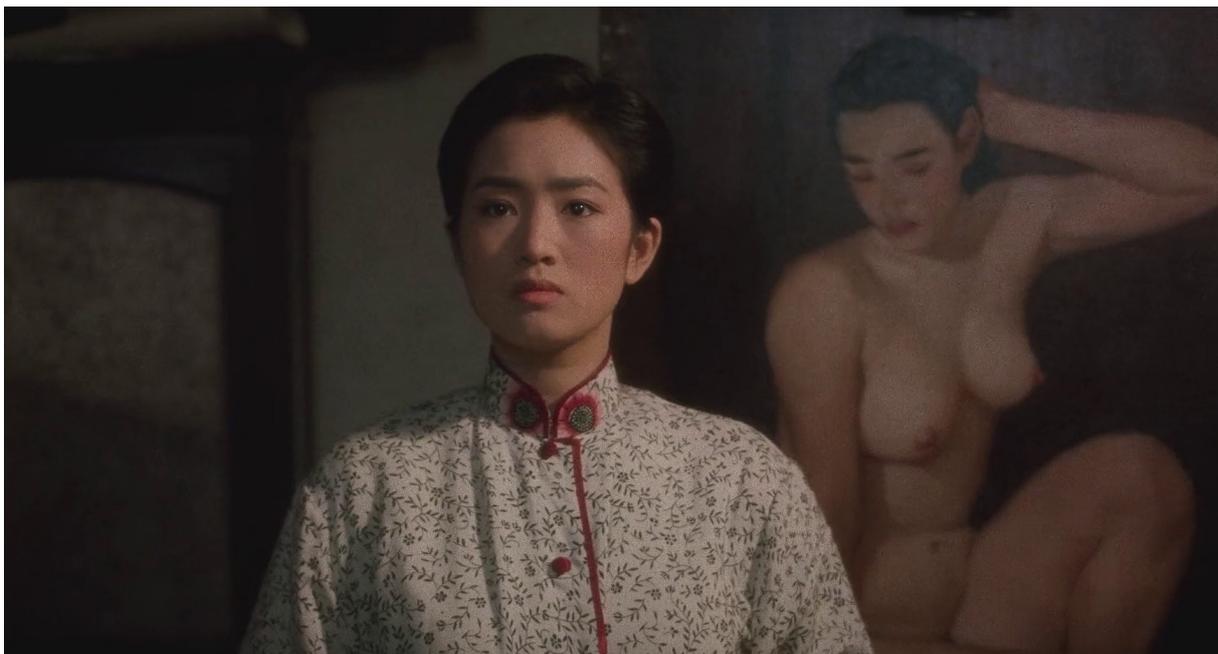


Figura 8: Pan Yuliang con su autorretrato.

Fuente: *Hua Hun* (1994): 01:39:03.

Huang Shuqin parece compartir esta interpretación, dada la inclusión de una escena en la que Pan Yuliang defiende su autorretrato desnudo como la cúspide de su obra –en referencia a sus declaraciones reales (Teo, 2010a)–, y el reflejo de su verdadero ser. Así, el cuadro manifiesta su autopercepción como mujer y artista. Ese retrato

aparece repetidas veces a lo largo del filme, vinculando simbólicamente el perfeccionamiento de su técnica con la construcción de su identidad. De esta manera, el desnudo es la culminación de su persona, el “alma de la pintura” a la que alude el título de la película.

4. Resultados: La multiplicidad de las miradas

En *Hua Hun*, Huang Shuqin canaliza sus sensibilidades a través de la historia y obra de Pan Yuliang para hallar significados en el desnudo. La película lo emplea como un *motif* recurrente, cuyo contraste contextual da pie a varias interpretaciones relacionadas no solo a la reacción social, sino también a su propia naturaleza. Así, el desnudo se entiende como una manifestación cultural. La plena adopción por una artista china de una tradición representativa europea, sin dejarse definir como perteneciente a un solo grupo, supuso un enriquecedor encuentro cultural producto de dos civilizaciones milenarias, y, en retrospectiva, un significativo episodio del contacto entre Occidente y Oriente que define su historia común, tan violenta como esclarecedora. Los desnudos de Pan Yuliang fueron señalados entre los tradicionalistas chinos como un síntoma del imperialismo occidental, un signo de decadencia cultural y una continuación del Siglo de la Humillación (1839-1949). Asimismo, pese al éxito de sus exposiciones en Francia, la obra de Pan Yuliang permaneció en relativa oscuridad, eclipsada por la rareza de su origen más que por su significado intrínseco.

Huang Shuqin fue una de las primeras autoras en tratar con el contenido de sus pinturas en el cine. Su obra sugiere que los significados del desnudo surgen de las miradas –propias y ajenas–: intrusivas, agresoras, artísticas, amorosas y fraternales. El observador asigna el sentido ejerciendo su poder como sujeto, mientras que el observado queda

relevado a la posición de objeto. Mediante el proceso de creación artística, el modelo conduce a un objeto literal, la obra. Históricamente, esta dinámica ha reflejado relaciones de género, dada la preeminencia de lo masculino en el papel de observador y lo femenino en el de observado. Pan Yuliang trascendió esa barrera al asumir el papel de sujeto como observadora de su propio cuerpo, el objeto. Al tomar control de ambas perspectivas, la del objeto y el sujeto, adquirió un grado de agencia que trasciende al del retratista de lo ajeno. De la misma forma, que Pan Yuliang utilizase a las mujeres como objetos desproveyó estas relaciones del subtexto de sumisión sexual, captando significados que no eran dependientes del deseo propio de la mirada masculina.

Pan Yuliang experimentó la vida de un objeto sexual, pero logró el control visual de otros cuerpos y ultimadamente el suyo, hasta recuperar su total autonomía física y personal frente a la sociedad. Sometiendo su cuerpo a su propia mirada, impuso su juicio sobre el de quienes se deleitaban con su obra. De esta manera, asumió las riendas de la visión ajena sobre sí misma. Esta culminación reposa sobre la multiplicidad de sentidos asociables al desnudo, según fueron explorados por Huang Shuqin. La dinámica entre observador y observado varía de una a otra, y es precisamente esta relación la que define la naturaleza del desnudo.

Hua Hun, además de una biografía, es un adendum de Huang Shuqin a la producción artística de Pan Yuliang que emplea su vida como un lente a través del que interpretar su obra y las temáticas

que definieron su estética y significados. Es el resultado del trabajo de dos mujeres artistas con sensibilidades comunes que se fusionan, se cuestionan y se responden.

5. Referencias bibliográficas

Chau, A. (2023). *Paris and the Art of Transposition. Early Twentieth Century Sino-French Encounters*. University of Michigan Press.

Cui, S. (2016). *Gendered Bodies. Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*. University of Hawai'i Press.

Cui, S. (2023). Female and Feminism: A Historical Overview of Women and Art in China. *MODOS: Revista de História da Arte*, 7(2), 301-334. <https://doi.org/10.20396/modos.v7i2.8672939>

Gaojie, P. (2022). Art practices of the Chinese women diaspora: On cultural identity and gender modernity. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 9(1-2), 45-68. https://doi.org/10.1386/jcca_00055_1

Jinhua, D. (1995). Invisible Women: Contemporary Chinese Cinema and Women's Film. *Positions* 3(1), 255-280. <https://doi.org/10.1215/10679847-3-1-255>

Lefebvre, E. (2018). *Song of Spring: Pan Yu-lin in Paris*. Asia Society Hong Kong Center.

Li, X. (2011). The Voice of History and the Voice of Women: A Study of Huang Shuqin's Women's Films en L. Wang (Ed.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts* (pp. 113-132). Columbia University Press.

Lipcen, E. (2012). Cuerpo y resistencia. Agamben crítico de Foucault. *Estudios de Biopolítica*, 12, 223-233.

Ng, S. (2019). The Art of Pan Yuliang: Fashioning the Self in Modern China. *Woman's Art Journal*, 40(1), 21-31. <https://www.jstor.org/stable/26746738>

Teo, P. (2010a). Maternal Ambivalence in Pan Yuliang's Paintings. Yishu. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 9(3), 34-47. <https://yishu-online.com/browse-articles/?393>

Teo, P. (2010b). Modernism and Orientalism: The Ambiguous Nudes of Chinese Artist Pan Yuliang. *New Zealand Journal of Asian Studies*, 12(2), 65-80.

Wang, L. (2021). *Revisiting Women's Cinema: feminism, socialism and mainstream culture in modern China*. Duke University Press.

Woolf, V. (1929). *A Room of One's Own*. Fall River Press.

Xiaoqin, Z., Arus, H. B. B. H. M. (2019). Intergradation of Eastern and Western Art: An Analysis of Pan Yuliang's Paintings and their Significance. *International Journal of Academic Research in Business & Social Sciences*, 9(12), 384-393. https://hrmars.com/papers_submitted/6735/Intergradation_of_Eastern_and_Western_Art_An_Analysis_of_Pan_Yuliangs_Paintings_and_their_Significance2.pdf