B I B L I O G R A F Í A

Diálogo entre Oriente y Occidente :

Boothroyd , N. y Détrie M . *Le Voyage en Chine: Anthologie des Voyageurs Occidentaux du Moyen Âge à la Chute de l'Empire Chinois* , Robert Laffont , Paris , 1992 .

Chardin (de) , P.T. "L'Apport spirituel de l'Extrême-Orient" , *Monumenta Nipponica* , Vol . XII , Universidad Sophia , Tokio , 1956 . Pp. 1- 11 .

Ch'en , J . *China and the West , Society and Culture 1815-1937* , Hutchinson , London , 1979 .

Cortes (de las) , A . *Le Voyage en Chine* , edición de P. Girard y J. Monbeig , Chandeigne , Paris , 2002 .

Dawson , R . *The Chinese Chameleon , An Analysis of European Conceptions of Chinese Civilization* , Oxford University Press , London , 1967 .

Étiemble , R . *L'Europe chinoise* , t. 1 : *De l'Empire romain à Leibniz* ; t . 2 : *De la sinophilie à la sinophobie* , Gallimard , Paris , 1988-1989 .

Franke , W . *China and the West* , University of South Carolina Press , Columbia , South Carolina , 1968 .

González de Mendoza , J . *Historia del Gran Reyno de la China* , col . Biblioteca de Viajeros Hispánicos , Miraguano / Polifemo , Madrid , 1990 .

Grayling, A.C. y Whitfield, S. *China . A Literary Companion* , Murray , London , 1994.

Hay , S . N . *Asian Ideas of East and West* , Harvard University Press , Cambridge (Mass.) , 1970 .

Hodge , B . y Louie , K . *The Politics of Chinese Language and Culture* , Routledge , London and New York , 1998 .

Hughes , E.R. *The Invasion of China by the Western World* , Adam and Charles Black, London , 1937 ; 1968 .

Lach , D . F . *Asia in the Making of Europe* , 2 vols . , University of Chicago Press , Chicago/London , 1965 y 1977 . (especialmente vol . II , "*A Century of Wonder , Book 2 : The Literary Arts*") .

Lelièvre , D . *La grande époque de Wudi* , You-Feng , Paris , 2002 .

Liang , T.H. et Holzman , M . *Chinois de Paris* , Paris , 1989 .

Mackerras , C . *Western Images of China* , Oxford University Press , Hong Kong/Oxford/New York , 1991 .

Michaux , H . *Un barbare en Asie* , Gallimard , Paris , 1933 .

Morath , I. , Miller , A . *Chinese Encounters* , Secker & Warburg , London , 1979 .

Needham , J . *Dentro de los cuatro mares . El diálogo entre Oriente y Occidente* , trad . P . López Núñez , Madrid , 1975 .

Ollé , M . *La empresa de China . De la Armada Invencible al Galeón de Manila* El Acantilado , Barcelona , 2002 .

Pélissier , R . *La Chine entre en scène (de 1839 à nos jours)* , Julliard , Paris , 1963 .

Peyrefitte , A . *L'Empire immobile ou le Choc des mondes* , Fayard , Paris , 1989 .

Rachewiltz (de), I. *Papal Envoys to the Great Khans* , Faber & Faber , London , 1971.

Rowbotham , A . *Missionary and Mandarin , the Jesuits at the Court of China* , University of California Press , Berkeley/Los Angeles , 1942 ; 1966 .

Said , E. W. *Orientalismo* , Prodhufi , 1990 ; y Debate , Madrid , 2002 .
Cultura e imperialismo , Anagrama , Barcelona , 1996 .

Shaugnessy , E . (ed.) *La Chine ancienne* , trad. M. Baudoux , Larousse , Paris, 2002 .

Venturini , E. et Vidal , D. *Portraits de Chinatown , le ghetto imaginaire* , Paris , 1987 .

Weinberger , E. y Paz , O. *Nineteen Ways of Looking at Wang Wei* , Moyer Bell , 1987.

Wong , B.P. *Chinatown , Economic Adaptation and Ethnic Identity of the Chinese* , New York , 1982 .

<u>Historia y Civilización de China</u> :

Anónimo *Arte y Literatura* , Lenguas Extranjeras , Beijing , 1985 .

Anónimo *Historia China a través de anécdotas y acontecimientos* , Lenguas Extranjeras , Pekín , 1992 .

Bady , Paul *La littérature chinoise moderne* , Que sais-je ? , P. U. F., Paris , 1993 .

Bai Shouyi et al. *Breve Historia de China , Desde la antigüedad hasta 1919* . Lenguas

Extranjeras , Pekín , 1984 .

Breve Historia de China , Desde 1919 hasta 1949 . Lenguas Extran - jeras , Pekín , 1992 .

Bauer , W . *China und die Hoffnung auf Glück . Paradiese , Utopien und Ideal- vorstellungen in der Geistesgeschichte Chinas* , Hanser , München , 1971 .

Billeter , J. F. *L'Art chinois de l'écriture* , Skira - Le Seuil , Genève , 1989 .
Leçons sur Tchouang-tseu , Allia , Paris , 2002 .

Bobot , M. T. *L'Art chinois* , Desclée de Brouwer , Paris , 1980 .

Casal , U. A . "Far Eastern Monkey Lore" , *Monumenta Nipponica* , Vol . XII , Universidad Sophia , Tokio , 1956 . Pp. 13 - 49 .
"The Lore of the Japanese Fan" , *Monumenta Nipponica* , Vol . XVI , Universidad Sophia , Tokio , 1960-61 . Pp. 53 - 117 .

China Construye (ed .) *Etnias Minoritarias de China* , 2 vols ., col . Libros de la Gran Muralla , Pekín , 1984 .
Historia antigua de China , 2 vols . , col . Libros de la Gran Muralla , Pekín , 1988 .

Dutrait , N . *Petit Précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contempo- raine (1976-2001)* , Philippe Picquier , Arles , 2002 .

Eberhard , W . *Conquerors and Rulers , Social Forces in Medieval China* , Brill , Leiden , 1965 .
A History of China , University of California Press , Berkeley/Los Angeles , 4ª ed . revisada 1977 .

Elffers , J . *El Tangram . Juego de Formas Chino* , Labor , Barcelona , 1993 .

Elisseeff , D.et V. *La civilisation de la Chine classique* , Arthaud , Paris , 2ª ed . 1988 .

Esherick , J . *The Origin of the Boxer Uprising* , University of California Press , Berkeley , 1987 .

Fairbank , J. K. *Historia de China . Siglos XIX y XX* , Alianza , Madrid , 1990 .

Feng T. et al . *La Inteligencia a los Ojos de los Pensadores Chinos* , Lenguas Ex - tranjeras , Shanghai , 1986 .

Fisac Badell , T. (ed.) *Mujeres en China* , Agencia Española de Cooperación Interna - cional , Madrid , 1995 .

Fitzgerald , C . P . *China : A Short Cultural History* , Cresset Press , London , (1935-) 3ª edición revisada 1961 .
The Birth of Communist China , Penguin , Harmondsworth , 1964 .
The Horizon History of China , Heritage , New York , 1969 .
and Ropert , M . *China : A World So Changed* , Nelson , Melbourne/London , 1972 .
Fraser , J . *The Chinese . Portrait of a People* , Collins , Toronto , 1980 .

Gernet , J . *Le monde chinois* , Armand Colin , Paris , 1987 .
A History of Chinese Civilization , Cambridge University Press , Cambridge , 1997 .

Gordon , C . D . *The Age of Attila* , University of Michigan , Michigan , 1960 .

Guisso , R . W . and Johannesen , S . (eds.) *Women in China : Current Directions in Historical Scholarship* . Philo Press , Youngston (Ohio) , 1981 .

Hambis , L . *Attila et les Huns* , Que sais-je? , nº 1501 , Paris , 1972 .

Joseph , W . et al . (eds.) *New Perspectives on the Cultural Revolution* , Council on East Asian Studies , Harvard University , Harvard , 1991 .

Kaltenmark , M . *La Philosophie chinoise* , Que sais-je? , Paris , 1980 .

Ko , Dorothy "The Body as Attire : The Shifting Meanings of Footbinding in Seven-
teenth-Century China", *Journal of Women's History*,vol. 8, nº 4,1998

Kraus , W . *Economic Development and Social Change in the People's Republic of China* , Springer Verlag , New York/Heidelberg/Berlin , 1982 .

Lara , J . M . (ed.) *Historia de la Humanidad* , Barcelona , 1977 . (especialmente los volúmenes 2 -"El mundo antiguo . Del 1200 a. C. al 500 d.C."- y 3 -"Las grandes civilizaciones medievales"- .

Lee Siow Mong *The Chinese Art of Studying the Head , Face and Hands* , Pelanduk Publications , Selangor Darul Ehsan (Malaysia) , 1995 .

Levathes , L . *When China Ruled The Seas* , Oxford University Press , 1996 .

Lin Yutang *My Country and my People* , Heinemann , London/Toronto , 1963 .
La Chine et les chinois , Ed. Payot & Rivages , Paris , 1997 .
Teoría china del arte , Ed. Sudamericana , Buenos Aires , 1968 .

Link , P . *Mandarin Ducks and Butterflies : Popular Fiction in Early Twen - tieth Century Chinese Cities* , University of California Press , Ber- keley , 1981 .

Lip , E . *Chinese Geomancy* , Times Books International , Singapore , 1975 .

Chinese Beliefs and Superstitions, Graham Brash , Singapore , 1985.
The Chinese Art of Face Reading , Times Books International , Sin - gapore/Kuala Lumpur , 3ª ed . , 1995 .

Lombard , D . *La Chine impériale* , Que sais-je? nº 1244 , Paris , 1980 .

Lu , K-R. y Feng , Y-J. *Breve Historia de la Literatura Clásica China* , Lenguas Ex - tranjeras, Beijing , 1986 .

Maspéro , H . *La Chine antique* , P.U.F., Paris , 1965 .

Michael , F . *China through the Ages . History of a Civilization* , Westview , Boulder/London , 1984 .

Needham , J. et al. *Science and Civilisation in China* , 14 vols . to date , Cambridge University Press , Cambridge , 1954 .
La Gran Titulación . Ciencia y Sociedad en Oriente y Occidente , Alianza Universidad , Madrid , 1977 .
De la Ciencia y la Tecnología Chinas , trad . J . Almela , México , 1978 .

Pimpaneau , J . *Chine . Culture et Traditions* , Philippe Picquier , Arles , 1990 .

Polo , Marco *Viajes* , Espasa , col . Centenario , Madrid , 1998 .

Pommeranz-Liedtke , G . *Chinesische Neujahrsbilder* , Dresden , 1961 .

Ropp , P . S . (ed.) *Heritage of China . Contemporary Perspectives on Chinese Civilization* , University of California Press , Berkeley , 1990 .

Sáiz López , A . *Utopía y género . Las mujeres chinas en el siglo XX* , Edicions Bellaterra , Biblioteca de China Contemporánea , Barcelona , 2001 .

Schell , O . *To Get Rich is Glorious , China in the Eighties* , Robert Clark, Lon- don , 1985 .

Schmidt-Glintzer , H . *Antigua China* , Acento , col . Flashback , Madrid , 2001 .

Sivin , N . "Chinese Alchemy and the Manipulation of Time" , *Isis* , 67 , 512- 526 , 1976 .

Smith , A.H. *Proverbs and Common Sayings from the Chinese* , Dover Publica - tions , New York , 1965 .

Spence , J . *O Palácio da Memória de Matteo Ricci* , traduçao de D . Bottmann, Companhia das Letras , Sao Paulo , 1986 .
The Search for Modern China , Norton & Co. , New York/London ,

1999 .

Stacey , J . *Patriarchy and Socialist Revolution in China* , University of California Press , Berkeley , 1983 .

Stein , E . *Histoire du Bas-Empire*, 2 vols ., Desclée de Brouwer , Paris, 1959 .

Strong , A . L . *The Chinese Conquer China* , Doubleday , New York , 1949 .

Thote , A . (ed.) *Chine antique : voyage de l'âme* , Centre Culturel Abbaye de Daoulas , Daoulas , 1992 .

Tregear , M . *El Arte chino* , Destino/Thames & Hudson , Barcelona , 1991 .

Trolliet , P . *La Diaspora Chinoise* , Que sais-je? 2879 , Paris , 1994 .

Tsien Tche-Hao *Le Droit chinois* , Que sais-je? nº 1988 , Paris , 1982 .

Unschuld , P . U . *Medicine in China . A History of Pharmaceutics ,* Berkeley University Press , Berkeley , 1986 .

Vallés Rovira , I . *El Paper Retallat . Una mostra de la cultura popular xinesa* , Altafulla , Barcelona , 1979 .

Van Gulik , R . *La Vida Sexual en la Antigua China* , Siruela , Madrid , 2000 .

Vento , M . "One Thousand Years of Chinese Footbinding : Its Origins , Popularity and Demise" , *Term paper/Core 9 , Chinese Culture/Women's History Sourcebook* , March 7 , 1998 .

Wang Ling "On the invention and use of gunpowder and firearms in China", *Isis* , 37 , 160-178 , 1947 .

Wakeman , F . and Grant , C . *Conflict and Control in Late Imperial China* , University of California Press , Berkeley , 1975 .

Wei Jinzhi *Fábulas Antiguas de China* , Lenguas Extranjeras , Pekín , 1989 .

Wei Tang *Leyendas y Relatos Históricos de China* , vols. 1 y 2 , Libros de la Gran Muralla , China Reconstruye , Pekín , 1984 .

Werner , E . *Cuentos e Historias de la Antigua China* , M. E. Editores , Biblioreca Popular , Madrid , 1997 .

Wiethoff , B . *Introduction to Chinese History From Ancient Times to 1912* , trad. Mary Whittall , Thames & Hudson , London , 1975 .

Williams , C.A.S. *Manual of Chinese Metaphor* , Commercial Press , Shanghai , 1920.

Outlines of Chinese Symbolism Art Motives , Dover Publications , New York , 1976 . (Shanghai 1932-)

Witke , R . *Comrade Chiang Ch'ing* , Little Brown , Boston , 1977 .

Wolf , M . "Marriage , Family and the State in Contemporary China" , *Pacific Affairs* , LVII , 2 (Verano 1984) , 213-236 .

Revolution Postponed : Women in Contemporary China , Stanford University Press , Stanford , 1985 .

Ya-Sing Tsu , F . *Landscape Design in Chinese Gardens* , McGraw-Hill , New York 1988 .

<u>Geografía / Historia</u> :

Demeer , Y. et Gamblin , A . *Taiwan (Formose) République de Chine* , Que sais-je? nº 1809 , Paris , 1979 .

Dupuis , J . *L'Himalaya* , Que sais-je? nº 1470 , Paris , 1972 .

Hambis , L . *La Haute-Asie* , Que sais-je? nº 573 , Paris , 1968 .

La Sibérie , Que sais-je? , nº 736 , Paris , 1965 .

Pezeu-Massabuau , J . *Pays et paysages d'Extrême-Orient* , P.U.F., Paris , 1977 .

Ren Meie y otros *Geografía Física de China* , Lenguas Extranjeras , Beijing , 1984 .

<u>Chamanismo</u> :

Akamatsu Chijo , A.-T. *Chôsen fusoku no kenkyû* ("Estudios sobre el chamanismo co - reano") , Ôsakayagô shoten , tomo 1 , Tôkyô , 1937 .

Chôsen fusoku no kenkyû ("Estudios sobre el chamanismo coreano"), Ôsakayagô shoten , tomo 2 , Tôkyô , 1938 .

Archimbault , C . *La course de Pirogues au Laos: un complexe culturel* , Artibus Asiae,

Ascona , 1972 .

Blacker , C . *The Catalpa Bow : A Study of Shamanic Practices in Japan* , George

Allen and Unwin , London , 1975 .

Bouchy , A . *Les oracles de Shirataka* , Éd . Philippe Picquier , Arles , 1992 .

Cauquelin , J. "Le chamanisme chez les Puyuma de Taiwan et son évolution sous l'impact de l'occupation japonaise" , *Archipel ,* 41 , 1991 . 139-152 .
Dictionnaire puyuma-français , Textes et Documents Nousantariens IX , EFEO , Paris Jakarta , 1991 .
"La ritualité puyuma" , *BEFEO* , 79-2 , 1992 . 67-101 .
Pulusakan , fête annuelle des chamanes , Film-video U-Matic 59 mn , CNRS , LASEMA , Paris , 1993 .
"La 'langue des esprits' puyuma (Taiwan)" , *Cahiers de littérature Orale* , 35 , Publications Langues'O , INALCO , 1994 . 65-83 .

Chaumeil , J.-P. *Divination et rationalité* , Le Seuil , Paris , 1974 .

Cho , H . "Zum Problem der sogenannten Yöoltugori des Ch'onsin'gut im koreanischen Schamanismus" , *in Mitteilungen aus dem Hamburgischen Museum für Völkerkunde* , Neue Folge , Bd. 10 , Hamburg , 1980 . 77-100 .
Koreanischer Schamanismus : Eine Einführung , Hamburgisches Museum für Völkerkunde , Hamburg , 1982 .

Condominas , G . "Quelques aspects du chamanisme et des cultes de possession en Asie du Sud-Est et dans le Monde Insulindien" , in *L'Autre et l'ailleurs , Hommage à Robert Bastide* , présenté par J. Poirier et F . Raveau , Berger-Levrault , Paris , 1976 . 215-232 .

Detienne , M . *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* , Éd . La Découverte , Paris , (1967-) 1990 .

Dewoskin , K.J. *Doctors , Diviners and Magicians of Ancient China* , Columbia University Press , New York , 1983 .

Dumezil , G . *Servius et la Fortune . Essai sur la fonction sociale de Louange et de Blâme et sur les éléments indo-européens du* cens *romain* . Gallimard Paris , 1943 .

Eliade , M . *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* , Payot , Paris , 1968 . (O en inglés :)
Shamanism : Archaic Techniques of Ecstasy , 1964 . (v. especialmente los capítulos : "Shamanic Ideologies and Techniques Among the Indo-Europeans" y "Shamanic Symbolisms and Techniques in Tibet , China , and the Far East" . (Esta traducción inglesa incluye además una extensa bibliografía) . (O en alemán :)
Schamanismus und archaische Ekstasetechnik , Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft , Frankfurt a.M. , 1975 .

Shamanism , Routledge and Kegan Paul , London , 1970 .

Gaenszle , M . "Journey to the Origin . A Root Metaphor in a Mehawang Rai Healing Ritual" , in *The Anthropology of Nepal : People , Problems and Pro - cesses*, Michael Allen and Nirmal Tuladhar(eds.), Mandala Books Point,
Kathmandu , 1995 .

Guillemoz , A . *Les Algues , les anciens , les dieux : la vie et la religion d'un village de pêcheurs-agriculteurs coréens* . Léopard d'or , Paris , 1983 .
"Les Aristocrates , les moines , les femmes" , *Cahiers de littérature orale* , 16 , INALCO , 1984 . pp. 121-130 .
"Les Croyances populaires en Corée" , *Mythes et croyances du monde entier* , tome IV , Lidis-Brepol , Paris , 1985 . 413-418 .
"La dernière Rencontre , un rituel chamanique coréen pour une jeune fille morte" , *Transe , chamanisme , possession . Actes des IIe rencon- tres internationales sur la fête et la communication* , Serre/Nice ani - mation , Nice , 1986 . 69-80 .
"En chamanisme coréen , Kut pour le mort ? pour les vivants ?" , *Bul- letin de l'École Française d'Extrême-Orient* , 79.2 , Paris , 1992 . 317-357 .

Hamayon , R . *La chasse à l'âme . Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien* . Société d'ethnologie , Nanterre , 1990 .
"La voix de l'autre , animal ou mort , dans le chamanisme sibérien", *Pour une anthropologie des voix*, Textes réunis par Nicole Revel et Diana Rey-Hulman , L'Harmattan , Paris , 1993 . 341-354 .
"Are trance , Ecstasy and Similar Concepts Approppriate in the Study of Shamanism" , *Shaman* , I , 1993 . 3-25 .

Heush , Luc (de) "Possession et chamanisme", in *Pouquoi l'épouser ? ,* Bibl . des scien- ces humaines , Gallimard , Paris , 1971 . 226-244 .

Höfer , A . "Six Proposals for an 'Etnography of the Performed Word' ; After - thoughts on Reading Martin Gaenzle's Review Article on the Study of Oral Texts" . *European Bulletin of Himalayan Research* , 3 . 17-22 .
"Some hyperpragmatic patterns in Tamang shamanic recitations" , *Shaman* I , 2 , Szeged , 1993 . 36-37 .

Janelli , R.L. and Yim Janelli , D . *Ancestor Worship and Korean Society* , Stanford Uni- versity Press , Stanford , 1982 .

Kakar , S . *Shamans , Mystics and Doctors . A Psychological Inquiry into India and its Healing Traditions* . Beacon Press , Boston , 1983 .

Kendall , L . *Shamans , Housewives , and Other Restless Spirits . Women in Ko - rean Ritual Life* , University of Hawaii Press ., Honolulu , 1985 .

Le Manchec , C . "Mircea Eliade , le chamanisme et la littérature" , *Révue de l'Histoire des religions* , CCVIII-1 , 1991 . 27-48 .

Levi-Strauss , C . *Le Totémisme aujourd'hui* , PUF , Paris , 1964 .

Lewis , I . M . *Ecstatic Religion . A Study of Shamanism and Spirit Possession* . Routledge , London / New York , 1989 .

Matras , J . "Possession et procédés thérapeutiques chez les Brou du Cambodge" , in *Asie du Sud-Est et Monde Insulindien* , IV , (1) , 1973 . 71-98 .

Ohlmarks , A . *Glaubenswelt und Folklore der siberischen Völker* , 1963 ; trad. inglesa *Popular Beliefs and Folklore Tradition in Siberia* , 1968 .

Quekelberghe (von) , R . *Klinische Ethnopsychologie . Einführung in die transkulturelle Psychologie , Psychopathologie und Psychotherapie* , Roland Assanger , Heidelberg , 1991 .

Rouget , G . *La musique et la transe . Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.*, Gallimard , Paris , 1980 .

Sales (de) , A . *Je suis né de vos jeux de tambours* . Société d'Ethnologie , Nanterre , 1991 .

Sardar , H . "Trance-Dancers of the Goddess Durga" , *Kathmandu University Department of Music* y *Asian Arts Foundation* , Kathmandu , 2000 .

Schechner , R . *Between Theater and Anthropology* , University of Pennsylvania Press , Philadelphia , 1985 .

Schömbucher , E . "Gods , Ghosts and Demons : Possession in South Asia" , en *Flags of Fame . Studies in South Asian Culture*, H . Brückner , L . Lutze , A. Malik (eds .) , Manohar , Delhi , 1993 .

Schröder , D . "Die Puyuma von Katipol (Taiwan) und ihre Religion" , *Anthropos ,* 61 , 1966 . 267-293 .

Schröder , D ., Quack , A . "Kopfjagdriten des Puyuma von Katipol" , Collectanea Instituti , *Anthropos* , Vol . II , 1979 .

Strauss , L . "On the Interpretation of Genesis" , *L'Homme* , janv.-mars , XXXI . 1981 . 5-20 .

Taube , E . "Ein Quell für Fragen zu Folkloretraditionen und Glaubensvorstellungen nicht nur der Sibe-Mandschuren" , *Orientalistische Literatur Zeitung* , 85 (3) , 262-272 . 1990 .

Toffin , G . "Dieux du sol et démons dans les religions himalayennes" , *Études rura-*
les , 1987 . 85-108 .

Vinding , M . "The Thakalis as Buddhists : A Closer Look at their Death Ceremo -
nies" , *Kailash* , IX , 1982 . 291-318 .

Walraven , B . "Confucians and Shamans" , *Cahiers d'Extrême Asie* , 6 , 1991 . 21-
44 .

Geo , nº 9 , September , 1999 . En este número de la edición alemana de la revista *Geo* aparecen dos largos e interesantes artículos sobre el chamanismo (especialmente centro y sudasiático , aunque también oceánico y sudamericano) , con profusión de fotografías , así como diagramas de reacciones cerebrales en estado de trance y otras . Los artículos se hallan concretamente en pp. 14-21 y 22-46 , y están firmados respectivamente por Hania Luczak y Wolfgang Büscher . No aparece en ellos bibliografía alguna , y por ignorar nosotros además si los autores son o no simples periodistas y no académicos o expertos , citamos sólo así esta fuente de información , que sin embargo también recomendamos .

Por otra parte , en la dirección de *Geo-Explorer* www.geo.de , salió en Internet por las mismas fechas de aparición de los dos artículos arriba citados una entrevista sobre el tema del chamanismo titulada *Die Wirklichkeit des Klartraums* , firmada (o mejor dicho "moderada") por el etnofarmacólogo Christian Rätsch . Es más que probable que dicha entrevista pueda hallarse todavía en la misma dirección , y en todo caso la encontramos muy interesante y por ese motivo vale también la pena citarla aquí .

Religiones :

General y Tradición Confuciana :

Durkheim , E . *Elementary Forms of the Religious Life* , (1915-) 1964 .

Eliade , M . *De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis* , Payot , Paris , 1976 .
De Gautama Bouddha au triomphe du christianisme , Payot , 1979 .

Hawkes , J . y Wooley , L . *History of Mankind* , vol . 1 , "Prehistory and the begin -
nings of Civilization" , 1963 .

Lévi , J . *Confucius* , Pygmalion , París , 2002 .

Michaels , A . *Klassiker der Religionswissenschaft . Von Friedrich Schleiermacher bis*
Mircea Eliade , Wissenschaftliche Buchgesellschaft , Darmstadt , 1997 .

Overmyer , D . *Religions of China : The World as a Living System* , Harper & Row ,

San Francisco , 1986 .

Puech , H. C. *Histoire des Religions* , Encyclopédie de la Pléïade , 3 vol .,Paris , 1970 , 1972 , 1977 , + édition de Poche Folio (6 vol.) .

Radhakrishnan , S . *Eastern Religions and Western Thought* , 2ª ed. 1940 .

Smith , D . H . *Chinese Religions . An Introduction to Religious Thought and Sacerdotal Practice in China* , 1968 .

Thompson , L . *Chinese Religions : An Introduction* , 4ª ed . , Wadsworth , Belmont (California) , 1988 .

Tu , W .-M . *Humanity and Self-Cultivation : Essays on Confucian Thought* , Asian Humanities Press , Berkeley , 1979 .

Wright , A . F . (ed.) *Confucianism and Chinese Civilization* , Atheneum , New York , 1964 .

Yang , C . K . *Religion in Chinese Society* , University of California Press , Berkeley, 1961 .

Young , J . D. *Confucianism and Christianity . The First Encounter* , Hong Kong University Press , Hong Kong , 1983 .

Zaehner , R. C. *Mysticism , Sacred and Profane* , 1957 . (referencias al Zen)

Taoísmo :

Despreux , D . *T'ai K'i K'iuan , technique de longue vie , technique de combat* , Paris, 1975 .

Elorduy , C .y E . *Lao-Tse : La Gnosis Taoísta del Tao Te Ching* , Facultad de Teología , S. J. Oña , Burgos , 1961 .

Granet , M . *La Pensée chinoise* , Albin Michel , Paris , (La Renaissance du Livre , 1934-) , 1999 .

Guenon , R . *Aperçu sur l' ésotérisme islamique et le taoïsme* , Paris , 1976 .

Evrard , L . *La vie sexuelle dans la Chine ancienne* , Paris , 1977 .

Lao-Tzeu *La Voie et sa vertu , Tao-tê-king ,* texte chinois présenté et traduit par François Houang et Pierre Leyris , coll. Sagesses 16 , Le Seuil , Paris .

Luk , Charles *The Secrets of Chinese Meditation* , Rider and Co . , Londres , 1964 .

Maspéro , H . “Les procédés de nourrir le principe vital” , *Journal Asiatique* , vol . CCXXIX , 2 y 3 , 1937 .
Le Taoïsme et les religions chinoises , Gallimard , Paris , 1971 .

Muñoz Goulin , J . *El Taoísmo* , Acento Editorial , Madrid , 2001 .

Kaltenmark , M . *Liexianzhuan , Biographies légendaires des immortels taoïstes* , Pékin, 1953 .

Liou K.-H. et Grynpas , B . *Philosophes taoïstes , Lao-Tseu , Lie-Tseu .Textes traduits, annotés et commentés* . Bibliothèque de la Pléïade , Paris , 1999 .

Raguin , Y. *Leçons sur le taoïsme* , Taiwan , 1984 .

Schipper , K . *Le Corps taoïste* , Fayard , Paris , 1982 .

Seidel , A.K . *La divinisation de Lao-tseu dans le taoïsme des Han* , Paris , 1969 .

Vandier , N . *Le Taoïsme* , P.U.F. , Paris , 1965 .

Wu , J.C.H. *Tao Te King* , Edaf , Madrid , 1993 .

Budismo :

Berchiolz , S . et Kohn , C . *Pour comprendre le bouddhisme* , Robert Laffont , Paris , 1999 .

Cleary , T . *El Secreto de la Flor de Oro*, Edaf, Madrid, 1996 . (budismo y taoísmo)

Crombé , V . *Le Bouddha* , coll . Biographies , Desclée de Brouwer , Paris , 2000 .

Eliade , M . *Histoire des idées et des croyances religieuses* , 3 vols ., (caps. sobre el budismo en vols . 2 y 3) . Petite Bibliothèque Payot , Paris , 1976-1981 .

Guillon , E . *Les philosophies bouddhistes* , Que sais-je ? nº 3003 , Paris , 2000 .

Notz , K.- J. *Lexikon des Buddhismus . Grundbegriffe , Traditionen , Praxis* , 2 vols ., Herder , Freiburg , 1999 .

Santoni , Eric *El Budismo* , 4ª edición , Acento Editorial , Madrid , 1999 .

Seckel , D . *Buddhistische Kunst Ostasiens* , W . Kohlhammer , Stuttgart , 1957 .

Stein , R.A . *La civilisation tibétaine* , Le Sycomore , Paris , 2000 .

Zen :

Dôgen Shôbogenzô : *La Réserve visuelle des événements dans leur justesse* , extraits choisis , annotés et commentés par R . Nakamura et R . de Ceccatty , La Différence , coll. Philosophia perennis , 1980 .
La Vision immédiate , nature , éveil et tradition selon le Shôbogenzô de Dôgen , trad . de B . Faure , Le Mail , Paris , 1987 .
Être-temps (Yûji) , trad . E.Rôshi et Ch. Vacher , Encre Marine , 1997.
Instructions au cuisinier zen , trad . de J . Coursin , Gallimard/Le Promeneur , Paris , 1994 .
Gakudôyôjin-shû - Recueil de l'application de l'esprit à l'étude de la Voie , trad. Hoang-Thi-Bich , Librairie Droz , 1973 .

Dumoulin , H . *A History of Zen Buddhism* , Faber & Faber , London , 1963 .
Östliche Meditation und Christliche Mystik , Verlag Karl Alber , Freiburg/München , 1966 .

Rommeluère , E . *Les Fleurs du vide , anthologie du bouddhisme sôto zen* , Grasset , Paris , 1995 .

Shibayama , Z . *Zu den Quellen des Zen . Die berühmten Koans des Meisters Mimon aus dem 13. Jahrhundert* , O . W . Barth Verlag .

Suzuki , D . T . *The Manual of Zen Buddhism* , 1950 .

Verdú , Alfonso *Abstraktion und Intuition als Wege zur Wahrheit in Yoga und Zen* , Verlag Anton Pustet , Munich , 1965 .

Watts , A . W . *The Way of Zen* , 1957 .

Monasticismo :

Miller , R . J . *Monasteries and Culture Change in Inner Mongolia* , 1959 .

Mulder , J . *Monks , Merit and Motivation* , 1969 . (actual S y SE de Asia) .

Pan Taifeng et alii *Monasterios de China* , Ediciones en Lenguas Extranjeras , Beijing , 1992 .

Prip-Moller , J . *Chinese Buddhist Monasteries* , 2ª ed. 1967 .

Suzuki , D. T. *The Training of the Zen Buddhist Monk* . 1934 .

Waddell , L . A . *The Buddhism of Tibet* , 2ª ed. , 1934 .

Zurcher , E . *The Buddhist Conquest of China* , 2 vols ., 1959 .

Monarquía Sagrada :

Ringgren , H . *La regalità sacra* , 1959 .

Van der Leeuw , G . *Phänomenologie der Religion* , 2 vols . , 2ª ed. 1956 . Trad . inglesa *Religion in Essence and Manifestation : A Study in Phenomenology* , 2 vols. , 2ª ed . 1963 .

Widengren , G . "Das sacrale Königtum", *Religionsphänomenologie* , 2 , 1969 . (con mucha bibliografía en relación a su tema específico) .

Música :

Amiot , M . *Mémoire sur la Musique des Chinois , Tant Anciens que Modernes* , Réimpression de l'édition de Paris , 1779 . ISBN 2-8266-0132-6 .

Boulez , P . *Boulez on Music Today* , Harvard University Press , Cambridge (Mass.) 1971 .

Coomaraswamy , A. "The Theory of Art in Asia" , *Aesthetics Today* , World Publishing Co ., New York , 1961 . 33-63 .

Fridman , R . *El nacimiento de la inteligencia musical* , Guadalupe , Buenos Aires , 1988 .

García Bacca , J.D. *Filosofía de la Música* , Anthropos , Barcelona , 1990 .

Harrer , G . *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie* , Gustav Fischer Verlag , Stuttgart , 1975 .

Jin Jingyan "Musikforschung in der Volksrepublik China (1949-1988) , *Acta Musicologica* 61 , 1989 . 264-326 .

Kaufmann , W . *Musical References in the Chinese Classics* , Detroit Monographs in Musicology 5 , Information Coordinators , Detroit , 1976 .

Kouwenhoven , F . "China's new music" , *Chime* , nº 3 , Leiden , 1991 , 42-75 .

Martí , J . *Más allá del Arte . La Música como generadora de realidades sociales* , Deriva , 2000 .

Mittler , B . "The C.C. Liu Collection on Modern Chinese Music in Hong Kong" , Universität Heidelberg , 1992 .

Poch Blasco , S . *Compendio de Musicoterapia* , vols . 1 y 2 , Herder , Barcelona , 1999 .

Rowell , L . *Introducción a la Filosofía de la Música* , Gedisa , Barcelona , 1999 .

Schaeffner , A . *Origine des Instruments de Musique . Introduction Ethnologique à l'Histoire de la Musique Instrumentale*, Éditions de l'École des Hautes-Études en Sciences Sociales , Paris , 1994 .

Schneider , M . "Primitive Music" , *Ancient and Oriental Music* , Oxford University Press , London , 1957 , 1-82 .
"Le role de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes" , Encyclopédie de la Pléïade , Gallimard , Paris , 1960 .

Schueller , H.B. (comp.) "Oriental Aesthetics" , número especial de *Journal of Aesthetics and Art Criticism* , 24 , nº 1 , Fall 1965 .

Stock , J . *Musical Creativity in Twentieth Century China : Abing , His Music , and its Changing Meanings* , University of New York & Rochester Press , 1996 .

Van Gulik , R . *The Lore of the Chinese Lute , An Essay in Ch'in Ideology* , Sophia University , Tokyo , 1940 .
Brief note on the sheng , the chinese small cither , Tokyo Ongaku Kenkyu , Tokyo , 1951 , 10-25 .

Witzleben , J.L. "Whose Ethnomusicology ? Western Ethnomusicology and the Study of
Asian Music" , *Ethnomusicology* , 41/2 , 1997 , 220-242 .

<u>Teatro Este-Oeste</u> :

Artaud , A . *Le Théâtre et son Double . Suivi de Le Théâtre de Séraphin* , Gallimard , Paris , 1964 .

Barba , E . Eugenio Barba to Phillip Zarrilli , *Drama Review* 32 , nº 3 , Fall , 1988 .

Barba , E . y Savarese , N . *The Secret Art of the Performer* , Routledge , London , 1991 .

Brecht , B . *Schriften zum Theater , Gesammelte Werke* , vol . 15 , Suhrkamp , Frankfurt a. M. , 1967 .
Über das Theater der Chinesen , en *Schriften zum Theater , Gesammelte Werke* , vol . 15 , Suhrkamp , Frankfurt a.M . , 1967 .

Brown , J.R . *New Sites for Shakespeare . Theatre , the Audience and Asia*, Routledge , London / New York , 1999 .

Craig , A . The Actor and the Übermarionette , en *Total Theater : A Critical Anthology* , Dutton , New York , 1969 .

Díaz- Plaja , G . *Ensayos sobre Comunicación Cultural* , Austral , Madrid , 1984 .

Emigh , J . *Masked Performance . The Play of Self and Other in Ritual and Theatre* University of Pennsylvania Press , Philadelphia , 1996 .

Gálik , M . *Milestones in Sino-Western Literary Confrontation (1898-1979)* , Asiatische Forschungen Bd 98 , Otto Harrassowitz , Wiesbaden , 1986 .
The Genesis of Modern Chinese Literary Criticism , 1917-1930, Curzon , London/Bratislava , 1980 .

García Yebra , V . *Poética de Aristóteles* , Edición Trilingüe , Gredos , Madrid , 1988 .

Grotowski , J . Around Theatre : The Orient - The Occident , *Asian Theatre Journal* , Vol . 6 , nº 1 , University of Hawaii Press , Spring 1989 . Pp. 1-11 .

Kondo , D . *About Face : Performing Race in Fashion and Theater* , Routledge , New York , 1997 .

Lee , J . *Performing Asian America : Race and Ethnicity on the Contemporary Stage* , Temple University Press , Philadelphia , 1997 .

Liu Yizhen Ah Jia's Theory of *Xiqu* Performance , *Asian Theatre Journal* , vol . 5 , nº 2 , University of Hawaii Press , Fall 1988 . Pp. 111 - 131 .

Mei Lanfang *Wutai Shenghuo Sishi Nien* ("Cuarenta años de Vida en las Tablas") , 3 vols . , Pingmin Chubanshe , Shanghai , 1951 .

Michaël , T . *La Symbolique des Gestes des Mains (Hasta ou Moudra) selon l'Abhinaya-Darpana* , Sémaphore , Paris , 1985 .

Poorter (de) , E . *Zeami's Talks on Sarugaku* , Gieben , Amsterdam , 1986 .

Pronko , L.C . *Theater East and West : Perspectives towards a Total Theater* , Berkeley / Los Angeles , 1967 .

Quillet , F . *L'Orient au Théâtre du Soleil* , L'Harmattan , Paris , 2000 .

Tian Min 'Alienation Effect' for whom ? Brecht's (Mis)interpretation of the Classical Chinese Theatre , *Asian Theatre Journal* , vol . 14 , nº 2 , University of Hawaii Press , 1997 .

Walton , M.J. *Craig on Theater* , Methuen , London , 1983 .

Yü Cuadrado , C . "Cross-cultural Currents in the Theater : China and the West" , *New Asia Academic Bulletin* , vol . 1 , l978 , 217-237 .

Yu Qiuyu Some Observations on the Aesthetics of Primitive Chinese Theatre , *Asian Theatre Journal* , Vol . 6 , nº 1 , University of Hawaii Press, Spring 1989 .

Zeami *Fushikaden* , Trotta , Madrid , 1999 .

<u>Artes Teatrales , Ópera y Teatro de China</u> :

Alley , R . *Introduction à l'Opéra de Pékin* , Librairie du Nouveau Monde , Pékin , 1957 .

Anónimo *La Venganza del Pescador* , Quetzal , Buenos Aires , 1958 .

Anónimo *L' Acrobatie Chinoise* , Éditions en Langues Étrangères , Pékin , 1974 .

Broman , S . *Chinese Shadow Theatre Libretti* , The National Museum of Ethnography , Stockholm / White Orchid Press , Bangkok , 1991 .

Chen Guofu *Tianfu zhihua Chuanju yishu qiantan* , Chongqing chuban she , Chongqing , 1983 . (Sobre diversos aspectos del Chuanju) .

Chen Jingsong "To Make People Happy , Drama Imitates Joy : The Chinese Theatrical Concept of Mo" , *Asian Theatre Journal* , vol . 14 , nº 1 (Spring 1997) University of Hawaii Press , Honolulu , 1997 , 38-55 .

Chu Kunliang *Les Aspects Rituels du Théâtre Chinois* , Collège de France/Institut des Hautes Études Chinoises , 1991 .
Taiwan xiqu canyu , Huangguan chuban she , Taipei , 1980 .

Darrobers , R . *Le théâtre chinois* , Que sais-je? nº 2980 , Paris , 1995 .

Eberstein , B . (ed.) *Moderne Stücke aus China* , Suhrkamp , Frankfurt a.M. , 1980 .
Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert , Otto Harrassowitz , Wiesbaden , 1983 .

Fan Pen Chen "The Temple of Guanyin : A Chinese Shadow Play" , *Asian Theatre Journal* , vol. 16 , (Spring 1999) , University of Hawaii Press , Honolulu, 1999 , 60-106 .

Gimm , M . *Das Yüeh-Fu Tsa-Lu des Tuan-An-Chieh . Studien zur Geschichte von Musik , Schauspiel und Tanz in der T'ang-Dynastie* , Asiatische Fors - chungen , Universität Bonn / Otto Harrassowitz , Wiesbaden , 1966 .

Guo Moruo *Selected Works of Guo Moruo . Five Historical Plays* , Foreign Langua - ge Press , Beijing , 1984 .

Guy , Nancy "The Appreciation of Peking Opera: A Reply to Ching-Hsi Perng", *Asian Theatre Journal* , Vol . 7 , nº 2 , University of Hawaii Press , Fall 1990 .

Helmer Stalmer , R . *China Puppets* , China Books , San Francisco , 1984 .

Howard , Roger *Contemporary Chinese Theatre* , Heinemann , Hong Kong , 1978 .

Hu Dongsheng et alii. "Scholar from Bashan County : A Sichuan Opera , by Wei Ming- lun and Nan Guo" , *Asian Theatre Journal* , vol. 3 , nº 1 , Spring 1986 , University of Hawaii Press , Honolulu , 1986 .

Hu , J.Y.H. *Ts'ao Yu* , Twayne Publishers , New York , 1972 .

Huang Hung, J. *Teatro de Ópera Chino* , Ed . Sudamericana , Buenos Aires , 1963 . *Ming Drama ,* Heritage Press , Taipei , 1966 .

Hsü , T.-C. *The Chinese Conception of the Theatre*, University of Washington Press, Seattle / London , 1985 .

Humphrey , J . "La dificultat de conservar un art interpretatiu en el món actual" , *El teatre d'ombres arreu del món* , Barcelona , 1984 .

Idema , W. and West , S . *Chinese Theater 1100-1450* , Münchner Ostasiatische Stu- dien 27 , Wiesbaden , 1982 .

Ji Junxiang *L'Orphelin de Zhao* , trad. y ed. de Christine Corniot , Paris , 1993 .

Kordon , B . *El teatro tradicional chino* , Siglo XX , Buenos Aires , 1959 .

Law , J. M . *Puppets of Nostalgia* , Princeton University Press , Princeton , 1997 .

Lei , Pi-Wei D. "Wang Zhaojun on the Border : Gender and Intercultural Conflicts in Premodern Chinese Drama" , *Asian Theatre Journal* , vol . 13 , nº 2 , (Fall 1996) University of Hawaii Press , Honolulu , 1996 , 229-237 .

Liu Jung-en *Six Yüan Plays* , Penguin , Hardmondsworth , 1972 .

Liu Xie *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones* , traducción , introducción y notas de A . Relinque Eleta , Comares , Granada , 1995 .

Mackerras , C . "The Growth of the Chinese Regional Drama in the Ming and Ch'ing", *Journal of Oriental Studies* 9 , nº 1 , January 1971 .
The Chinese Theatre in Modern Times . From 1840 to the Present Day , Thames & Hudson , London , 1975 .
"Drama and Politics in the China of the Twelf Party Congress" , *Asian Theatre Journal* , vol . 1 , nº 2 (Fall 1984) , University of Hawaii Press Honolulu , 1984 .
(ed.) *Chinese Theater . From its Origins to the Present Day* , University of Hawaii Press , Honolulu , 1988 .

Mair , V. H. *Painting and Performance : Chinese Picture Recitation and its Indian Genesis* , University of Hawaii Press , Honolulu , 1985 .

Mayer, F. und Burger, H . *Chinesische Oper* , U. Bär Verlag , Zürich , 1982 .

Orr , I. C. "Puppet Theatre in Asia", *Asian Folklore Studies* XXXIII,Nagoya, 1974.

Pan Xiafeng *The Stagecraft of Peking Opera . From its Origins to the Present Day* , New World Press , Beijing , 1995 .

Perng , Ching-Hsi "At the Crossroads : Peking Opera in Taiwan Today" , *Asian Theatre Journal* , vol . 6 , nº 1 , University of Hawaii Press , Spring 1989 .

Pimpaneau, J. "Chinese Puppets" , *Echo Magazine* 4 , 1976 .
Des poupées à l'ombre , Paris , 1977 .
Chanteurs , conteurs , bateleurs , Université Paris 7 , Paris , 1978 .
Promenade au Jardin des Poiriers . L'Opéra chinois classique , Musée Kwok On , Paris , 1983 .
Chine . Culture et Traditions , Philippe Picquier , Arles , 1990 .

Ping Pan "Triumphant Dancing in Chains : Two Productions of Huaju Plays in the Late 1980s" , *Asian Theatre Journal* , vol . 16 , nº 1 (Spring 1999) , University of Hawaii Press , Honolulu , 1999 , 107-121 .

Riley , Jo *Chinese Theatre and the Actor in Performance* , Cambridge University Press , 1997 .

Roy , D.T. *Kuo Mo-Jo : The Early Years*, Harvard University Press , Harvard , 1971

Salter , D . "China's Theater of Dissent : A Conversation with Mou Sen and Wu Wenguang" , *Asian Theater Journal* , vol, 13 , nº 2 , (Fall 1996) , University of Hawaii Press , Honolulu , 1996 . 218-228 .

Schipper , K . "Une collection de manuscrits de pièces de théâtre d'ombre chinois" , *Occasional Papers : European Association of Chinese Studies* , 2 , 1979 7-72 .

Scott , A.C. *Actors are madmen*, The University of Wisconsin Press, Madison , 1982.

Simon , R . *Das Chinesische Schattentheater*, Katalog der Sammlung des Deutschen Ledermuseums , Offenbach am Main , 1986 .

Sun Kaidi *Kuilei xi kaoyuan* , Shangza , Shanghai , 1952 .

Sun Rongbai *Jingju changshi jianghua* , Zhongguo xiqu chubanshe , Pekín , 1959 .

Tang Tao *Historia de la Literatura China Moderna* , Lenguas Extranjeras , Pekín , 1989 .

Tsai Chin "Teaching and Directing in China : Chinese Theatre Revisited" , *Asian Theatre Journal* , Vol . 3 , nº 1 , Spring 1986 .

Tung , C. and Mackerras , C. *Drama in the People's Republic of China* , State University of New York Press , Albany , 1987 .

Vohra , R . *Lao She and the Chinese Revolution* , Harvard University Press , Harvard , 1974 .

West , S.H. *Vaudeville and Narratives : Aspects of Chinese Theatre* , Steiner , Wiesbaden , 1977 .

Wichmann , E. *Listening to Theatre , The Aural Dimension of Beijing Opera* , University of Hawaii Press , Honolulu , 1989 .

Wilpert , C.B. *Schattentheater* , Hamburgisches Museum für Völkerkunde , Hamburg , 1973 .

Wu Hung "A Sanpan Shan Chariot Ornament and the Xiangrui Design in Western Art" , *Archives of Asian Art* 37 , 1984 , 38-59 .

Wu , Huang , Mei *Peking Opera and Mei Lanfang* , New World Press , Beijing , 1984 .

Yao , Hsin-Nung *The Malice of Empire* , trad. Jeremy Ingalls , George Allen and Unwin Ltd . , London , 1970 .

Yu , Shiao-Ling S. *Chinese Drama After the Cultural Revolution , 1979-1989* , Chinese Studies , vol .3 , Edwin Meller Press , Lewiston , 1997 .

Zarrilli , P . (ed.) *Asian Martial Arts in Actor Training* , Center for South Asian Studies , Madison (Wisconsin) , 1993 .

Zhu Suchen *Las Quince Sartas de Sapecas* , Lenguas Extranjeras , Beijing , 1979 .

Zucker , A.E. *The Chinese Theater* , Little Brown & Co. , Boston , 1925 .

Diccionarios , Enciclopedias y Guías :

Banham , M . (ed.) *The Cambridge Guide to Theatre* , Cambridge University Press , Cambridge , 1992 .

Brandon , J.R. *The Cambridge Guide to Asian Theatre* , Cambridge University Press , Cambridge , 1997 .

Christen , K . *Clowns and Tricksters* , ABC-Clio , Denver , 1998 .

Dillon , M . *China . A Cultural and Historical Dictionary* , Curzon , Richmond (Surrey) , 1998 .

Eberhard , W . *Lexicon chinesischer Symbole . Die Bildsprache der Chinesen* , 5. Auflage , Eugen Diederichs Verlag , Gelbe Reihe , München , (1983-) 1996 .

Frédéric , L . *Dictionnaire de la civilisation indienne* , Robert Laffont , Paris , 1987 .

García-Borrón Moral , J. C. *Historia de la Filosofía* , 3 vols . , Serbal , Barcelona , 1998 .

Honegger , M . (ed.) *Science de la Musique*, tomes A-K et L-Z , Bordas , Paris , 1987 .

Honegger , M . et Prévost , P . (ed.) *Dictionnaire des Oeuvres de l'Art Vocal ,* Bordas , Paris , 1986 .

Pavis , P . *Diccionario del Teatro . Dramaturgia , estética , semiología* , Paidós , Barcelona - Buenos Aires - México , 1990 .

Varios Autores *Brockhaus* , Leipzig , diversas ediciones hasta 1994 .

Varios Autores *Chine* , Hachette , col . Guides Bleus , Paris , 1992 .

Varios Autores *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* , 1995 .

Varios Autores *Duden* , in zwölf Bänden , Dudenverlag , Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG , Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich , 1998 .

Varios Autores *Enciclopedia dello Spettacolo* , Roma , 1954 .

Varios Autores *Encyclopaedia Britannica* , 15 ª Edición , Chicago , 1989 .

Varios Autores *Encyclopédie Philosophique Universelle* , P.U.F. , Paris , 1992 .

Varios Autores *Le Grand Ricci* (6. vols.) , Institutos Ricci de París y Taipei , Desclée de Brouwer , Bruxelles , 2002 .

Varios Autores *The New Grove Dictionnary of Music and Musicians* , 20 vols . , Mac Millan Publishers Ltd ., London / Washington / Hong Kong , 1980 .

Varios Autores *Nueva Enciclopedia Larousse* , Planeta , Barcelona , 1980 .

Varios Autores *Oxford Companion to Music* , vols. 1 y 2 , Oxford , 1991 .

Das Neue Chinesisch-Deutsche Wörterbuch Shangwu yinshu guan , Beijing , 1996 .

Nuevo Diccionario Chino-Español Shangwu yinshu guan , Beijing , 1999 .

The Oxford-Duden Pictorial English & Chinese Dictionary , Oxford University Press , Hong Kong , 1981 .

Xinhua Zidian Shangwu yinshu guan , Beijing , 1993 .

Diccionari Català-Xinès / Xinès-Català Minkang Zhou , Enciclopèdia Catalana , Barcelona , 1999 .

<u>Bibliografias</u> :

Association for Asia Studies : *Bibliography of Asian Studies* , Ann Arbor , Association for Asian Studies , 1965 . (Listado anual de libros y artículos sobre Asia según área y tema).

Chang , Ch'un-shu . *Premodern China : A Bibliographical Introduction* . Ann Arbor , University of Michigan , Center for Chinese Studies , 1971 . (Guía anotada de obras sobre China desde la Antigüedad hasta principios del siglo XIX) .

Gentzler , J . M . *A Syllabus of Chinese Civilization* , 2ª edición . New York , Columbia University Press , 1972 . (Temas para curriculum de artes) .

Hucker , C . O . *China : A Critical Bibliography* , Tucson , University of Arizona Press,
1962 . (Lista detallada y anotada de obras sobre civilización china hasta mediados del siglo XX) .

O T R A S O B R A S

<u>Novelas , poesía y crítica</u> :

Ancona (de) , J . *La Ciudad de la Luz* , edición de D. Selbourne , Planeta , Barcelona , 2001 .

Anónimo *Viaje al Oeste . Las Aventuras del Rey Mono* (tít. orig. *Xiyou ji*) , 3 vols . , Siruela , Madrid , 1992 .

Anónimo *Les écarts du Price Hailing* (tít. orig. *Chuxiang piping Hailing yi shi*) , Philippe Picquier , Poche , Arles , 1999 .

Anónimo *Du rouge au gynécée* (tít. orig. *Yu gui hong*) , Philippe Picquier , Poche Arles , 1998 .

Anónimo *Belle de candeur* (tít. orig. *Zhulin yeshi*) , Philippe Picquier , Poche , Arles , 1994 .

Anónimo *Vie d'une amoureuse* (doble , títs. orígs. *Chi po zhi zhuan* y *Ruyi qun zhuan*) , Philippe Picquier , Poche , Arles , 1994 .

Anónimo *Nuages et pluie au palais des Han* (tít. orig. *Zhaoyang qushi*) , Philippe Picquier , Poche , Arles , 1996 .

Anónimos *Le Cheval de Jade . Quatre contes chinois du XVII siècle* , Philippe Picquier , Poche , Arles , 1999 .

Barahona de Soto , Luis *Las Lágrimas De Angélica* , edición de José Lara Garrido , Cátedra , Madrid , 1981 .

Buck , P . S . *Puente de Paso* , Plaza y Janés , Barcelona , 1990 .
Viento del Este , Viento del Oeste , Plaza y Janés , Barcelona , 1992 .
La Estirpe del Dragón , Plaza y Janés , Barcelona , 1993 .

Camoens , Luis de *Os Lusiadas* , edición bilingüe con traducción de Aquilino Duque , Editora Nacional , Madrid , 1980 .

Can Xue *La rue de la boue jaune* , trad . de G . Imbot-Bichet , Bleu de Chine , Paris , 2002 .

Cao Xueqin y Gao E *El Sueño de las Mansiones Rojas* (tít. orig. *Honglou Meng*) , 4 vols. , Lenguas Extranjeras , col . Fénix , Beijing , 1991 .

Cheng , F . *L'Écriture poétique chinoise* , Seuil , París , 1977 .

Vide et plein : le langage pictural chinois , Seuil , París , 1979 .

L'Espace du rêve : mille ans de peinture chinoise , Phébus , 1980 .
Qui dira notre nuit ? , Arfuyen , Paris , 1990 .
Entre source et nuage : la poésie chinoise réinventée, A.Michel , 1990
Shitao : la saveur du monde , Phébus , París , 1998 .
Chu Ta : le génie du trait , Phébus , París , 1999 .
Double chant , Encre marine , Paris , 1998 .
Dit de Tianyi , Albin Michel , Paris , 1998 .
Cantos toscans , Unes , Paris , 1999 .
L'Éternité n'est pas de trop , Albin Michel , Paris , 2002 .

Dai Sijie *Balzac et la petite tailleuse chinoise* , Gallimard , Paris , 2000 .
Balzac y la joven costurera china , Salamandra , Barcelona , 2001 .
Balzac and the little chinese seamstress , Knopf , New York , 2001 .

Delano , P . *Diez Grandes Cuentos Chinos* , Andrés Bello , Barcelona , 2000 .

Feng Jicai *L'Empire de l'Absurde ou dix ans de la vie de gens ordinaires* , trad . de M-F. de Mirbeck y E. Nodot , Bleu de Chine , Paris , 2002 .

Gao Xinjiang *La Montaña del alma* , Bronce / Planeta , Barcelona , 2001 .
El Libro de un hombre solo , Bronce/Planeta , 2002 .

Golden , Sean "Subversive Empathy : Marià Manent in Exile in the Land of Chinese Poetry" , revista digital *Jocs* , UAB , 2000 .

Han Shaogong *Femme* , *femme* , *femme* , Picquier , Arles , 2000 .

Hinz , B . *Der Roman 'Eine Blume im Sündenmeer' (Niehai hua) und sein Platz in der chinesischen Literatur* , Brockmeyer , Chinathemen Bd . 86 , Ruhr-Universität Bochum , 1995 .

Jiang Zidan *La main gauche* , trad . de F. Naour , Bleu de Chine , Paris , 2002 .

Kliege , M . *Funktionen des Betrachters : Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tàpies* , Verlag Silke Schreiber , München , 1999 .

Leung Ping-kwan *Îles et continents et autres nouvelles*, trad. Annie Curien , Gallimard , Paris , 2002 .

Li Yu *De la chair à l'extase* (tít. orig. *Rouputuan*), Picquier , Arles , sin f. ed.

Lin Yutang *L'Impératrice de Chine* , Picquier , Arles , 1994 .

Lu Hsun *A Brief History of Chinese Fiction* , Foreign Languages Press , Peking , Second Printing 1982 .

Min , A . *Azalea Roja* , Ediciones B , Barcelona , 1996 .

Murasaki S . *The Diary of Lady Murasaki* , Penguin Classics , London , 1996 .

Pu Songling *Chroniques de l'étrange* (*Liaozhai zhiyi*) , Picquier , Arles , 1999 .

See , L . *La mort scarabée* , Calmann-Lévy , Pocket , Paris , 1998 .

Shi Nai'an and Luo Guanzhong *Outlaws of the Marsh* (tít. orig. *Shuihu zhuan*), 3 vols. Foreign Language Press , Beijing , 1980 .

Tang Bohu *Moines et nonnes dans l'océan des péchés* , Picquier , Arles , 1999 .

Vega (de) Lope *La Dragontea* , *La Hermosura de Angélica* , etc , en "Poesía I" , Fundación José-Antonio de Castro , Madrid , 2002 .

Vidal , G . *Creación* , Edhasa , col . Históricas , Barcelona ,1996 .

Wang , Annie *Lili : A Novel of Tiananmen* , Picador , London , 2002 .

Wang Shuo *Feu et glace* (tít. orig. *Yi ban shi huo yan , yi ban shi hai shui*) , Pic - quier , 1995 .

Wei Hui *Shanghai Baby* , Robinson , London , 2001 .
Shanghai Baby , Planeta , Barcelona , 2002 .

Ya Ding *Le sorgho rouge* , Livre de Poche / Stock , Paris , 1987 .

Yan Geling *The Lost Daughter of Happiness* , Faber&Faber , London , 2001 .
La fille perdue du bonheur , Plon , Paris , 2002 .

Zhang Yu *Ripoux à Zhengzhou* , trad. de C. Payen , Picquier , Arles , 2002 .

<u>Óperas y Composiciones Musicales Occidentales de Temática o Estilo Chino o Extremooriental</u> :

Bartók , B . *El mandarín maravilloso , op. 19* , pantomima, libreto de M . Lengyel , 1918-1919 .

Kreisler , F . *Tambourin chinois* , basada en piezas musicales del Padre Martini , *c.* 1935 .

Puccini , G . *Madame Butterfly* , libreto de G. Giacosa y L . Illica , 1904 .
Turandot , libreto de G. Adami , F. Alfano y otros , basada en Carlo Gozzi , puesta en escena póstuma 1926 .

Radio , Prensa no especializada y Agencias :

Alemania : "*National Geographic*", *Die Welt* , *Die Wirtschaft Woche* , *Die Zeit* , *Der Spiegel , Frankfurter Allgemeine* , *Frankfurter Rundschau* , *Süddeutsche Zeitung ; Theater Heute . Deutsche Welle , Deutschland Radio , Radio Berlin* .

China : *Beijing Scene , China Daily* , *People's Daily* , *Shanghai Star* . Agencia *Xinhua* .

España : *ABC* , *El País , La Vanguardia* ; *Budoka* , *Dojo* , *Especial Acción* y *Estrenos de Video* ; *Revista de Occidente* , *Revista Española del Pacífico* .

Estados Unidos : *Chicago Tribune* , *Finantial Times , Los Angeles Times* , *National Geographic , New York Herald* , *Newsweek* , *The Newyorker* , *Time* .

Francia : *Le Monde* , *Le Monde Diplomatique* , *France Soir* , *L'Express* , *Le Nouvel Observateur* , *Le Point* , *Ouest-France . Radio France Internationale (France Inter)* .

Holanda : *Algemeen Dagblad* , *Het Nieuwsblad* , *Het Laatste Nieuws* .

Inglaterra : *The Economist* , *The Guardian . BBC* .

Italia : *Frammenti d'Oriente ; Corriere della Sera* , *La Stampa , Oggi* .

Documentales y Largometrajes :

Antonioni , M . *Chung-kuo : Cina* , documental , RAI , 1973 .

Bertolucci , B . *El Último Emperador* , largometraje , Fox Columbia , 1987 .

Chen Kaige *King of the Children* , Xi'an Film Studio , 1987 .
Life on a String , 1991 .
Farewell My Concubine ("Adiós a Mi Concubina") , Tomson Films , Hong Kong , 1993 .
Temptress Moon , 1995 .

Chow , Stephen *Shaolin Soccer* ("Fútbol de Shaolin") , Hong Kong , 2002 .

Clayre , A . (prod.) *The Heart of the Dragon* , serie documental , Antelope / Sino / Hawkshead Films , 1985 .

Cronkite , W . (narrador) *The Fall of China* , documental , CBS , 1961 .

Dey , T . *Shanghai Kid* , largometraje , Touchstone & Spyglass , 2000 .

Duke , D . *Tai-Pan* , largometraje , De Laurentiis Entertainment Group , 1986 .

Franklin , S . *The Good Earth* , largometraje , MGM , 1937 .

Ganz , C . *El Pacto de los lobos* (ambientada en Francia s. XVIII pero con ejemplo de coreografía inspirada directamente en el *kung fu*) , Francia , 2001 .

Goldwyn , E . (prod.) *China's Child* , documental , BBC / Horizon , 1983 .

Hark , Tsui *Dao ma dan* ("Peking Opera Blues") , Cinema City/Film Workshop , Hong Kong , 1986 .

Heidemann , D . *Red Dance Skirt* , documental , Beijing Dance Academy , 2001 .

Ho Yim *Pavilion of Women* , largometraje (adaptación de la novela de Pearl S. Buck) , Universal Focus / Beijing Studios , 2001 .

Hooke , C. y Butt , P . *China , The Long March* , documental , Independent Produc - tions , Sydney , 1986 .

Huang Shuqin *Ren , Gui , Qing* , largometraje , 16 mm , color , Shanghai , 1989 .

Hutton , B.G. *High Road to China*, largometraje , Golden Harvest/Jadran Films ,1984

King , H . *Love is a Many-Splendored Thing* , largometraje , Fox , 1955 .

Law , Alex *Qi xiaofu* ("Painted Faces") , largometraje documental , Shaw Brothers Films , Hong Kong , 1988 .

Lee , Ang *Pushing Hands* , 1991 .
The Wedding Banquet ("Banquete de Bodas") , 1992 .
Eat Drink Man Woman , 1994 .
Sense and Sensibility ("Sentido y Sensibilidad") , 1995 .
The Ice Storm , 1997 .
Crouching Tiger , Hidden Dragon ("Tigre y Dragón") , IFD Films and Arts , Hong Kong , 2000 .

Lerner , M . (prod.) *From Mao to Mozart , Isaac Stern in China* , documental , Ho- pewell Foundation , 1981 .

Ottinger , Ulrike *China . Die Künste - Der Alltag* , 1985 , serie documental alemana re- ducida por su realizadora a un largometraje de cuatro horas y media , para su presentación en festivales como "Asiatischen Filmtagen" de la Pasinger Fabrik de Munich en Agosto de 2001 .
Taiga , otra estupenda serie documental de ocho horas .

R.A.I. (prod.) *Marco Polo* , serie argumental para TV , década 1990 .

Ripper , J . *Cycling through China* , documental , World Pacific Pictures , 1982 .

Russell , T . *Hong Kong Cinema , "Cinema of Vengeance"* , documental , Made in Hong Kong Productions , 1994 .

Song Jiangbo y Wang Xuexin *Mao Zedong and Edgar Snow* , largometraje , Changchun Film Studios , 2001 .

Spielberg , S . *El Imperio del Sol* , largometraje , Warner Bros ., 1987 .

Walt Disney Prod . *Mulan* , largometraje de dibujos animados , 1999 .

Wan Laiming *Da'nao tiangong* ("Uproar in Heaven") , Shanghai , 1961 (1ª parte) y 1964 (2ª parte) . Dibujos animados .

Yuen Woo Ping *La Serpiente a la Sombra del Águila*, largometraje, Hong Kong,1996.

Zhang Yimou *Old Well* , 1987 .
Red Sorghum ("Sorgo Rojo") , 1987 .
Ju Dou , 1989 .
Raise the Red Lantern ("La Linterna Roja") , 1991 .
The Sory of Qiuju , 1992 .
To Live ("Vivir") , 1994 .
Shanghai Triad , 1995 .
Not One Less , 2000 ; largometraje premiado por UNICEF en 2001 .

Además de esta miscelánea de estilos y temáticas que damos , hay otros films numerosísimos , entre ellos muchos seguramente inolvidables ; como los occidentales ya clásicos *La Condition Humaine* (largometraje basado en la gran novela de Malraux , década 1930) , *El Mundo de Suzie Wong* (largometraje , década 1950) , *Cincuenta y Cinco Días en Pekín* , (largometraje , años 60) , y los chinos *Operación Dragón* , *Kárate a Muerte en Bangkok* (1971) y demás largometrajes del actor Bruce Lee (varios también dirigidos por él ; años 60 y primeros 70) , los de Jackie Chan desde *Half A Loaf of Kung Fu* (1978) , *Érase una vez en China* (Tsui Hark , Hong Kong) , *El Maestro de Marionetas* (Hou Hsiao-hsien , Taiwan , 1993) , y un sin duda interminable etcétera en que también podríamos englobar otras diversas filmografías relativas a los temas tratados en este trabajo , ya sean orientales (como la coreana , con famosos como Shin Sang-ok , director de *Eunuch* en 1968 y de otros muchos títulos hasta un número de 73 , y productor de otros 300 ; la japonesa , con tantísimas glorias reconocidas , la de la India , la de Vietnam ...) o del mundo en general .

Por otro lado , no sólo las producciones cinematográficas chinas alcanzan niveles de calidad cada vez más competitivos en el plano internacional , sino también las de televisión . Así por ejemplo , se anuncia para Mayo del 2001 el estreno y puesta en antena a cargo de 40 televisiones provinciales de todo el país de la primera serie

documental a gran escala sobre los museos chinos (coincidiendo , el viernes 18 de dicho mes , con el Día Mundial de los Museos) . Se trata de una gran producción conjunta de la Administración Estatal del Patrimonio Cultural (siglas en inglés SACH) , el Departamento de Publicidad del Comité del Partido Comunista de la Ciudad de Shenzhen , y la Compañía Industrial Guangxia (Yinchuan) . En un nuevo marco de mecenazgo empresarial , la Central Nationalities Orchestra encuentra a principios del 2001 a un fuerte patrocinador en el "gigante del acero" Grupo Shougang , tras un acuerdo firmado en presencia del Ministro de Cultura Sun Jiazheng . Mientras , el Viceministro de Cultura Meng Xiaosi asegura que el gobierno chino va a promover el que las grandes agencias artísticas y del espectáculo nacionales amplíen sus negocios al extranjero , en pro de la creación de una nueva red de marketing y producción internacional para apoyar la industria cultural china . A la vez , se multiplican los intercambios culturales internacionales[274] (según diversos comunicados de Xinhua emitidos durante los primeros meses de 2001) .

También según otras varias noticias de Xinhua , la Compañía Aseguradora del Pueblo de China (siglas en inglés PICC) anuncia que cubrirá con 110 millones de yuan (con mucho, la mayor suma nunca ofrecida por una compañía nacional para cubrir espectáculo alguno) los seguros del multitudinario concierto de los "Tres Tenores" europeos (se reunieron por primera vez con ese nombre en 1990 a raíz de la Copa Mundial de Fútbol en Italia) Luciano Pavarotti , Plácido Domingo y José Carreras , que el 23 de Junio del 2001 actuarán en Pekín , en el interior del gran recinto amurallado de la Ciudad Prohibida . (Estos seguros cubrirán al público , artistas , corresponsales , empleados diversos , policía e invitados ; así como accidentes o roturas producidas por los empleados , y seguro de deferencia o cancelación del espectáculo) . Diversas compañías cinematográficas y de televisión se encargarán de la documentalización del evento , que sin duda merecerá añadirse a nuestro listado anterior tan pronto sea llevada a efecto .

Por cierto que también se preparan actuaciones de los nuevos y jóvenes "Tres Tenores" chinos Nie Jianhua , Jin Yongzhe y Tian Li , que ya han ganado diversos premios internacionales , así como de Dai Yugiang -tenor algo más veterano que cantará junto a los europeos- , y varias sopranos chinas . Estos últimos interpretarán en la gala de Junio

[274] De los que ya se han producido algunas avanzadillas más o menos importantes en todos los países . Concretamente en nuestro país y en el campo del teatro , podemos decir especialmente que en la Universidad de Granada se desarrolló del 24 de Abril al 23 de Mayo de 1998 un interesante curso sobre la Ópera de Pekín , al que lamentablemente no asistimos ya que sólo recibimos noticia de él precisamente al poco tiempo de entregar en el Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha Universidad la primera versión completa de este presente trabajo, la cual concluimos el 14 de Marzo de 2001 . El cursillo en cuestión (de treinta horas lectivas en total , y para un máximo de 50 alumnos entre los que se contaron profesores de Enseñanza Primaria y Secundaria , Licenciados en Letras y Diplomados en Arte Dramático) fue dirigido -según reza el folleto publicitario editado al efecto- por el Dr. Antonio Sánchez Trigueros , Catedrático de Teatro en la citada Universidad , y contó con la colaboración de los Dres . Pedro San Ginés , Alicia Relinque y Zheng Quan Zhang (o Zhang Zhengquan , según otra moderna forma de ordenar los nombres personales), de la misma Universidad -Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras , Campus de la Cartuja-, y con las del Prof . Wen Lin Ding (o Ding Wenlin), director del Departamento de Español de la Universidad de Pekín , y la actriz Ruo Xing Yang (o Yang Ruoxing , aclaramos , para evitar en lo posible ulteriores malentendidos) .

arias de óperas europeas y algunas clásicas y folklóricas chinas . Algunos de estos artistas son o han sido alumnos de la famosa profesora del Conservatorio de Música de Shanghai Zhou Xiaoyan (soprano nacida en 1917 , hoy retirada , con 84 años ; en la década de 1940 estudió ópera occidental en Francia , donde la llamaban *Le Rossignol Chinois* , y en inglés *The Chinese Nightingale* , "El Ruiseñor Chino") , personalidad muy cultivada y a la vez afable y gran artista que no deja de estimular y enseñar desde su círculo a multitud de nuevos talentos , como el joven pero ya también famoso barítono Liao Changyong (ha ganado premios internacionales en Noruega , etc) , el tenor Zhang Jianyi o la mezzosoprano Gao Manhua .

En París , y "en otro orden de cosas" , el 13 Junio 2002 la Académie Française , el foro intelectual más importante de Francia , concede su sitial 34 a François Cheng , nacido en Nanchang (China) y emigrado a Francia en 1948 , en París desde 1959 y actualmente de 72 años ; Cheng pasa así a ser su primer miembro nacido en Asia . Con motivo del nombramiento , Chirac califica a Cheng de "enorme escritor" y de "sabio de nuestro tiempo" , a la vez que recuerda la trayectoria del insigne traductor , ensayista de arte , calígrafo , profesor , poeta y novelista , ya caballero de la Légion d'Honneur , y entre cuyos últimos premios se cuentan el Fémina (uno de los más importantes premios literarios franceses) en 1998 , por su novela semi-autobiográfica *Le Dit de Tianyi* (en inglés *The river below*), y el Grand Prix de la Francophonie , que concede la Academia antes citada , en 2001 , por *L'éternité n'est pas de trop* , su última novela . Pocos meses después , el 29 de Noviembre 2002 , con motivo del traslado final al Panthéon de los restos del insigne mestizo Alejandro Dumas (nieto de una nativa de Gabón vendida como esclava en el Caribe) , una Marianne -símbolo de la République Française- mestiza -o según otras noticias , negra- a caballo , de la *Troupe Zingaro* de Bartabas , acompaña el ataúd desde el Jardin du Luxembourg hasta el Panthéon , donde reposan los padres de la moderna identidad francesa (y por ahí , añadimos , occidental ; *ergo* en gran parte también internacional) . *Le Monde* de 30 Noviembre 2002 titula "Avec Dumas , le métissage entre au Panthéon" , con pie de foto "***Tous pour Un , Un pour Tous***" , y recuerda , con un amplio conjunto de artículos , que Dumas es el sexto escritor que allí queda enterrado, tras Voltaire , Rousseau , Hugo , Zola y ... Malraux , el autor que viajó por el Sudeste Asiático y Arabia , vivió en China y escribió la obra maestra allí ambientada *La condition humaine* (Premio Goncourt 1933) . Mientras los fastos por el entierro de Dumas en el Panthéon se desarrollan , en toda la región contigua a París de Seine-Saint-Denis (donde vive Gao Xingjian , el Premio Nobel de Literatura 2001) se celebran una vez más durante varios días las fiestas de "Africolor" , con profusión de eventos culturales multitudinarios . A la vez , Ariane Mnouchkine acude al Théâtre de la Ville parisino para ver y escuchar a siete importantes músicos afganos , y la articulista Véronique Mortaigne cierra su informe "Quand sept maîtres de musique afghane se retrouvent à Paris" en *Le Monde* de 3 Diciembre 02 con estas frases : *Pourquoi tout cela ? Pour que la diversité culturelle continue d'exister , pour que le monde ne parle pas d'une seule voix , celle de l'Occident* . Palabras que no dejan todavía de parecer matizables . En relación a todo lo anterior , y volviendo al teatro , recordamos , por último , aunque nos cuesta poner punto final a causa de las cada vez más enormes cantidades de datos que nos van llegando sin interrupción , que según una noticia de Xinhua de 21 de Agosto 2002 , *La Dame aux Camélias* , de Alejandro Dumas hijo (o nieto , ya que el abuelo , mestizo general de la République -el hijo de la gabonesa y un

aristócrata normando- , ya se llamaba así) , ha sido de nuevo readaptada para la ópera tradicional china del famoso estilo Shaoxing (*Yueju)* por la Zhejiang Shaoxing Opera Troupe . Según la misma noticia , esta nueva ópera representa un gran reto por presentar desde un nuevo ángulo *La Dame aux Camélias* (con su nuevo título que traducido del chino *Wei Ai Wang Ai* viene a ser "Renunciar al amor por amor") , con la absorción por parte del estilo Shaoxing de las más novedosas tecnologías musicales y otros modernos elementos. De todos modos , es de nuevo un remake , como otros de que ya hablábamos en el presente trabajo . Etc .

Departament Història i Geografia

Tesi Doctoral

INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DE LAS ARTES DEL ESPECTÁCULO EN CHINA .

María-Dolores García-Borrón Martínez
2002

V.i P.

La doctoranda — El director

Sig . : María-Dolores García-Borrón

Sig . : Dr. Ricard Salvat i Ferré

Í N D I C E

PREFACIO ..... I - II
PRÓLOGO ..... i - xl

Orígenes del Teatro en China 1

Acrobacia y Malabarismo 8

Otros espectáculos 15

Quyi 21

Muñecos y Marionetas 30

Teatro de Sombras 38

La Música en China 47

La Música del Teatro Chino 60

Breve Historia del Teatro Chino 64

El Teatro Durante la Dinastía Tang 65

Dinastía Song 69

El Teatro de los Yuan 71

Dinastía Ming 87

Dinastía Qing 104

Chuanju 109

Yueju de Guangdong 111

Comienzos del Teatro Hablado 114

Politización del Teatro 115

Ópera de Pekín 120

Características Únicas 124

Ciento Dos Argumentos de Óperas de Pekín 126

Pintura Facial 154

Significado de los Colores 155
Patrones de Diseño Principales 158
Secuencias Mocai y Goulian 163
Barbas y Bigotes 166
Máscaras de Ópera 168
Motivos Faciales de los Personajes Sheng y Dan 170
Motivos Faciales de los Cuatro Guardianes , Heng y Ha 170
Motivos Faciales de Demonios y Monstruos 171
Motivos Faciales de Diez Yamas 171
Diferentes Diseños Faciales para el Rey de los Monos 173

Acrobacia y Combate sobre el Escenario . Su Aprendizaje 175

Técnicas de Acrobacia y Combate Básicas para los Actores de Ópera de Pekín ... 175

Gestos Simbólicos , Mimo y Monólogos 179

Gestualidad y Mimo , Escenografía y Accesorios 184

La Cortina Grande 190
Baúles y Cajones para el Attrezzo 191

Simbolismo de los Movimientos de Danza 192

Qiba 192
Zoubian 195
Tangma 197
Aizibu 200

Tocados , Vestuario , Adornos y Calzados 201

Coronas 204
Cascos 205
Sombreros 206
Trajes 208
Joyas , Accesorios , Pañuelos y Talismanes 219
Calzados 221

La Interpretación 227

Declamación y Canto 232

Origen , Desarrollo y División de los Personajes 245

Sheng 246

Dan 247
Jing 250
Chou 252

Otras Categorías del Gremio del Jardín de los Perales 255

Consideración Social y Enseñanza de la Profesión Teatral 256

Actores Célebres 258

Mei Lanfang 258
Cheng Changgeng 261
Tan Xinpei 261
Yan Jupeng 262
Yu Shuyen 262
Zhou Xinfang 263
Xun Huisheng 264
Shang Xiaoyun 264
Cheng Yanqiu 264
Ma Lianliang 265
Yu Zhenfei 265
Qiu Shengrong 266
Zhang Junqiu 266
Hou Baolin 266
Ku Chengchiu 267
Kuo Pao Kun 267
Yang Lihua 268
Guo Xiaochuang 268
Otros 269

Otros Estilos Locales de Ópera 270

Introducción a Varios Estilos Locales de Ópera 273

Xinbian Lishi Ju 281

Geju 282

Yangbanxi 286

Wuju y Ballet 291

La Época del Huaju 295

Wang Xiaonong 296
Hu Shi 297
Guo Moruo 298

Xia Yan 302

Song Zhidi 303
Yu Ling 303
Shen Fu 303
Yuan Jun 303
Cao Yu 304
Hong Shen 309
Ding Xilin 310
Ouyang Yuqian 310
Tian Han 311
Lao She 313
Xiong Foxi 316
Yang Hansheng 318
Li Jianwu 318
Chen Baichen 318
Wu Zuguang 319
Jin Shan 319
Shen Ximeng 319
Mo Yan 319

1976-79 . El Huaju en los Tres Primeros Años Tras la Revolución Cultural ... 320

Jin Zhenjia 321
Wang Jinyu 321
Bai Hua 328
Huang Zuolin 329
Yu Deyi 331
Sha Yexin 332
Xing Yixun 333

Directores Famosos y Especial Estilo de Dirección 334

Ópera Clásica , Huaju y Otras Manifestaciones Teatrales desde 1979 335

Wei Minglun 335
Liu Shugang 339
Bai Fengxi 340
Wang Peigong 340
Jin Yun 342
He Jiping 345
Fan Junhong 347
Lu Ruiming 347
Li Lun 347
Mou Sen 348
Guanyin tang , pieza del Teatro de Sombras en medio rural .. 349

Premio Nobel de Literatura : Gao Xingjian 351

Algunas Coordenadas para el Extranjero que hoy quiera Ir al Teatro en China .. 359

Bibliografía 364

Otras Obras 387

Índice 396

P R Ó L O G O

Introducción a la Historia de las Artes del Espectáculo en China

PREFACIO

En China , el espectáculo ha ocupado desde tiempos muy remotos una posición absolutamente única , la cual además nunca ha sido dejada vacante hasta el día de hoy . Cualquiera que desee comprender bien ese gran país , su idiosincrasia , su ideología y hasta su psicología , no podrá eludir el conocimiento de su teatro , el cual , aún con el patrocinio de los grandes , ha sido siempre un fenómeno muy enraizado en el pueblo .

En cuanto a estas páginas , han sido escritas desde el convencimiento de que no serán sino una primera introducción que he intentado concisa a la espléndida variedad de la tradición y actualidad de las artes del espectáculo en China . Por lo mucho que tiene que ofrecer ese país en lo que respecta al arte de la escena como a tantas y tantas otras cosas, y aún en lo tocante al material de que actualmente dispongo , tan exiguo y humilde en relación a los centenares de miles de documentos que sobre el tema ya están en Occidente -por no hablar de lo que existe en el lugar de origen y en el Extremo Oriente en general-, he tenido que dejar mucho de lado . Aún así , me he esforzado en cubrir los principales aspectos de las más famosas artes del espectáculo en China : orígenes , tradiciones , música , óperas locales , Ópera de Pekín , ópera de estilo occidental , teatro chino moderno , teatro danzado , ballet , acrobacia , teatro de marionetas y de sombras , y quyi . Y en el Prólogo , expongo los comienzos y el desarrollo del interés y los estudios académicos sobre todas estas manifestaciones , tanto en Occidente como en Oriente y por supuesto en la propia China . Quedan otras diversas artes y aspectos de los que ahora obvio explicación e incluso cita , porque este trabajo es sólo una primera toma de contacto con el mundo del espectáculo chino . Sin embargo , doy alguna sugerencia como cuando en la página 86 del presente trabajo , en nota 98 menciono a un historiador que desafía totalmente la periodización de la historia china según dinastías , a pesar de que aquí , para simplificar en estos primeros pasos , me ciño totalmente a ella como la mayoría de los trabajos que hay actualmente en circulación . Por otro lado , sí me detengo algo en unos cuantos temas geográficos e históricos y en simbologías que aparecen en la vida real como en el teatro . Al hacerlo , pretendo naturalmente que éste resulte más comprensible a los foráneos . En cuanto a la transcripción de los fonemas del idioma chino , utilizo normalmente la moderna *pinyin* aunque en títulos de obras impresas y otras ocasiones imponderables me veo forzada a emplear la Wade-Giles , o la de l'École Française d'Extrême-Orient ; aún a riesgo de inducir a alguna confusión , se verá que , en los casos en que así procedo , el optar por ello resultaba por una u otra causa inevitable (por otra parte , en notas como la 52 de página 47 o en paréntesis como el de página 248 se aclaran dudas o se explica el hecho) .

Las fuentes en que me baso son variadas , empezando claro está por las obras académicas y las piezas teatrales , pasando por revistas especializadas que tratan de unos y otros temas , diccionarios y enciclopedias diversas , y por supuesto Internet . Además , por mi actual alejamiento geográfico de los centros tanto de estudio como de práctica de todos estos asuntos , he tenido también que valerme de diferentes tipos de publicaciones no académicas , como la prensa diaria o los catálogos de exposiciones o incluso folletos

museísticos , así como de la radio , televisión y cinematografía internacionales , música , dibujo , pintura , fotografía , y otras artes como la cerámica , escultura , arquitectura ,

y textiles ; así como de diversas obras de geografía e incluso guías de viajes para redondear la explicación o dar apoyo a tal o cual concepto histórico , social o artístico .

Espero solamente que lo poco que ahora me limito a presentar aquí no sea sin interés para los “neófitos” que se interesen en el tema , y que no ofenderá por sus lagunas a los más entendidos ni , especialmente , al pueblo chino , tan afecto a su antigua ópera , y en general a toda su producción literaria y a sus artes del espectáculo .

Quisiera aprovechar también esta ocasión para disculparme por los posibles errores que puedan haberse deslizado en este trabajo . Agradeceré todas las críticas y sugerencias , especialmente las que provengan de la vieja generación de maestros del teatro chino .

A 22 de Febrero 2002 .
María-Dolores García-Borrón .

Prólogo

Acercamiento al Teatro de China desde Occidente .

Los testimonios más tempranos del interés que han despertado las artes chinas del espectáculo en Europa se encuentran en los escritos de diversos misioneros . Al padre agustino español Juan González de Mendoza -que, sin embargo , nunca pudo realizar su sueño de ir a China[1]- le cabe el honor de ser el primero en hablar con cierto detenimiento de nuestro tema , el teatro chino , concretamente en su "Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran Reyno de la China" , publicada en castellano en Roma en 1585 . Dedica al tema todo un apartado : "Comedias ..., en que son excelentes maestros". Su importante obra , traducida enseguida a los principales idiomas europeos[2], tuvo gran resonancia en Europa , siendo uno de los grandes "best-sellers" de la época , y durante mucho tiempo -incluso siglos- obra fundamental para todos cuantos quisieran iniciarse en el conocimiento de tan lejano país ; alcanzando mayor resonancia , incluso , que las del jesuita Nicolás Trigault o el padre Martini , que aparecerán algo más tarde .

No es sin embargo el padre González de Mendoza , en términos absolutos , el primero en hacer mención de las artes chinas del espectáculo ; de hecho , su libro es una compilación de escritos anteriores , principalmente del también agustino español Martín de Rada (1533-1578) , del soldado portugués Galeote Pereira , y del dominico también portugués Gaspar da Cruz . Algunos aspectos relacionados con aquellas , o mejor dicho con los antecesores o antecedentes de lo que habría de transformarse o dar paso en China al teatro como tal , habían sido ya por lo menos mencionados por otros viajeros ; aunque bien es cierto que con mucha mayor brevedad y más superficialmente . Pensemos por ejemplo en el franciscano italiano Giovanni dal Piano dei Carpini (c.1182-1252) , -llamado por los franceses Jean Plan du Carpin y por los ingleses John of Plano Carpini- , que fue , a sus 63 años , el primer viajero occidental en adentrarse en Asia Central (estuvo allí tres años, entre 1245 y 1247, aunque no llegó a China) , enviado por el papa Inocencio IV . Este misionero , a su vuelta a Europa, escribe las memorias de su viaje[3] , y es el primero en hablar , aunque de pasada , de rituales ,

---

[1] V. "Primeras relaciones y libros españoles sobre el Imperio de los Ming" , Antonio Pedauyé , *Encuentros en Catay ,* nº 3 , Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Fujien , Taipei , 1989 . Pp. 45-72 . Este interesante artículo da una lista bastante completa de los primeros autores portugueses y españoles que escribieron sobre Extremo Oriente y China , resaltando el hecho de que fueron los de los españoles los que alcanzaron mayor influencia y difusión (v. pp. 45-46) .

[2] En 1589 aparece la traducción alemana , de Johann Kellner , bajo el título "Eine Neuwe/Kurtze/doch wahrhafftige Beschreibung dess gar Grossmächtigen , weit begriffenen , bisshero unbekanndten Königreichs China" , en que se lee al inicio del apartado de que hablamos "Comedien ..., deren sie übertreffliche Meister sind" . A continuación aparecerían traducciones a otros cinco idiomas , concretamente al holandés , italiano , francés , inglés y latín . A finales del siglo XVI la obra había sido ya reeditada 46 veces , y su autoridad era tan grande que se convirtió en punto de partida y base de comparación para todos los trabajos posteriores sobre China escritos en Europa hasta bien entrado el siglo XVIII . Sin embargo , en España importantes personalidades políticas la atacaron duramente poco después de su primera publicación , bajo la acusación de "ensalzar demasiado la grandeza de China" .

[3] Largos extractos en *Les Précurseurs de Marco Polo* , de Albert T'serstevens , París , Arthaud , 1959 .

oraciones y cantos centroasiáticos ; de los que por cierto él no sabe muy bien en un principio si se trata sólo

de "incantations, avec le visage tourné vers le midi" , y por eso se retira discretamente , no queriendo arrodillarse ni estar cerca de donde se practican rituales paganos . Luego , por supuesto , Marco Polo (1254-1324 , o 1325) , llegado a China en tiempos de Kubilai Khan , gran emperador de la dinastía Yuan , en que floreció el teatro , no podía tampoco dejar de mencionar algunos de estos eventos en el "Libro de las Maravillas"[4](año 1298) .

Posteriormente , el también franciscano italiano, aunque de origen checo , Odorico de Pordenone (1286-1331) , que estuvo en China , igualmente enviado por el Papa , con otros tres misioneros , entre 1318 y 1330 , habla igualmente en su obra , que dicta al volver a Europa antes de morir , de las fiestas en la corte del Gran Khan : "Le moment venu , les musiciens commencent à jouer ; en réalité , ils font un tel vacarme que c'est effrayant" ... "Cela fait , on voit arriver des chanteurs et des chanteuses chargés de distraire Sa Majesté . Ensuite , on amène les lions privés en leur faisant faire leur façon de révérence au monarque . Puis , il y a des prestidigitateurs qui font apparaître tout à coup des hanaps d'or tout pleins d'un bon vin dont chacun peut boire à son gré! Il y a encore d'autres merveilles que Chinois et Tartares prodiguent à leur Souverain et dont je n'aurais jamais cru le récit si je ne les avais pas vues de mes propres yeux"[5] .

Más tarde (de 1403 a 1406) , otro español , Ruy González de Clavijo , realiza un viaje no menos interesante , recorriendo el Asia Central por la ruta de Alejandro Magno hasta llegar a Ormuz , donde ve naves que vienen precisamente de Catay en sólo diez jornadas, trayendo "aljófar y piedras preciosas", "rubíes, que no los hay más finos salvo en Catay , y mucha especería de allí , que va a todas las partes del mundo" , y escribe la *Vida y Hazañas del Gran Tamerlán , con la descripción de las tierras de su imperio y señorío* , en que también menciona brevemente algunos ritos y espectáculos .

Se suceden luego , entre otros , los portugueses Joâo do Barros (1496-1570) y Fernâo Mendes Pinto (c. 1509-1583) , el clérigo santanderino Bernardino de Escalante (nacido en 1537 ; no estuvo en China y se basó en relatos de historiadores y viajeros portugueses para la redacción de su "Discurso de la Navegación"[6]) y sobre todo el dominico también portugués Gaspar da Cruz (?-1570) , que es el primer europeo en hablar con detenimiento sobre la música china , y durante mucho tiempo uno de los escasos europeos en apreciarla ; como se observa en su "Tratado"[7], que se publica en 1569-1570 y que constituirá , hasta el siglo XVII , una de las principales fuentes sobre ese país . Da Cruz , aunque sólo está en China unos meses , en 1556 , y especialmente

---

[4]*Le Devisement du Monde ou le Livre des Merveilles* , Marco Polo , París , La Découverte , 1980 .

[5]*De Venise à Pékin au Moyen Age* , Odoric de Pordenone , adaptación en francés moderno por H. Demoulin , París , Pierre Téqui , 1938 .

[6] Publicado en Sevilla en 1577 y segundo libro europeo sobre China , y el primero que reproduce caracteres chinos impresos : los correspondientes a "cielo", "emperador" y "ciudad" . El primer libro fue el del ya citado Martín de Rada,"Relación de las cosas de la China que propiamente se llama Taybin" , escrito en 1575 o 1576 y publicado por primera vez en 1698 . V. pp. 50 y 59 del artículo de A. Pedauyé citado en Nota 1 .

[7]*Treatise in which the Things of China Are Related at Great Length* , en C.R. Boxer , *South China in the Sixteenth Century* , Londres , Hakluyt Society , 1953 .

en Cantón (al llegar allí , los jesuitas ya se le han adelantado y emprende el regreso) , se da cuenta de la destreza y finura artística de los chinos , estudia y entiende sus instrumentos y estilos de canto , no condena sino que aprecia . También es el primero en hablar del arte de las

marionetas , en valorar sus espectáculos y varios de sus componentes , incluido el vestuario . Aunque a pesar de todo encuentra algunos defectos , afirma : "Los chinos poseen una muy gran destreza y una inteligencia naturales , que les hacen muy diestros y hábiles en todas las cosas" . Para , en otro lugar , decir : "Cuando se oye hablar de cosas lejanas , parecen siempre más extraordinarias de lo que en realidad son . Sin embargo , aquí es por completo al contrario : China es más extraordinaria aún que cuanto se pueda decir". Como era de esperar , da Cruz sufrió la intolerancia religiosa de su época , y , contrariamente al de González de Mendoza , su libro no alcanzó gran difusión .

Siguiendo este orden cronológico , vienen a continuación los escritos , más prolijos , del español González de Mendoza , de quien ya hablamos en primer lugar , elegido *c.* 1583 para la compilación de los escritos europeos sobre historia y otros temas de China a requerimiento del papa Gregorio XIII (reina de 1572 a 1585) . Digamos para cerrar este breve listado de primeros autores , que , en palabras de Antonio Pedauyé , los portugueses y españoles "contribuyeron de forma destacada al diálogo entre las civilizaciones de Europa y China iniciado en el siglo XVI por los portugueses desde Macao y por los españoles desde su privilegiada plataforma de Manila . Este diálogo incipiente y asombrado quedó plasmado en forma de libros : primeros libros sobre China escritos por europeos ; primeros libros chinos traídos a Europa ; y primeros libros intercambiados entre China y las naciones europeas (el "Breviario" que Rada mostró al Virrey de Fukien y el regalo que le hizo de una obra de Fray Luis de Granada)"[8] [9].

Más tarde encontramos la obra *De christiana Expeditione apud Sinas* , del jesuita flamenco Nicolás Trigault , que en 1615 , y curiosamente en medio de otros comentarios más bien desdeñosos respecto a la música y otras artes chinas , manifiesta : "Para las comedias tienen un especial gusto , y nos van por delante". Para pasar luego a alguna observación más concreta sobre este arte , como : "Estos comediantes sobre todo cantan, y casi nunca , en la misma proporción , hablan ." [10] La traducción al latín realizada por este mismo jesuita de las obras de su compañero de orden Mateo Ricci (Trigault las había traido a

[8] V. p. 70 del artículo citado en Nota 1 . En el citado artículo , así como en algunas de sus Notas como la 23 , se recuerda asímismo el paradero de algunos de estos libros , como los traídos por Rada y sus compañeros desde China vía Manila , los cuales continúan en el Monasterio del Escorial , donde fueron catalogados por los célebres sinólogos Paul Pelliot y Donald F. Lach en 1929 y 1950 (respectivamente) .

[9] La Dra . Dolors Folch i Fornesa , directora de la Escola d'Estudis de l'Àsia Oriental de Barcelona , tiene precisamente como línea principal de investigación la China de los Ming y sus relaciones con el mundo europeo del siglo XVI . Entre otros importantes trabajos y proyectos -finalizados o en curso- tiene "*Los fondos bibliográficos chinos de las bibliotecas españolas"* , "*El conocimiento mutuo de China y España a finales del siglo XVI"* , y "*La China de España : Elaboración de un corpus digitalizado de documentos españoles sobre China de 1555 a 1900"* . Esta famosa profesora es también colaboradora u organizadora de diversos simposios sobre temas de China , además de traductora .

[10]Según Ed. Horst von Tscharner en *China in der deutschen Dichtung* , Teil 2 "*Die Erschliessung Chinas im 16. und 17. Jahrhundert*" , Sinica IX (1934) , p. 63 . Citado por Bernd Eberstein , en el prólogo a su *Das Chinesische Theater im 20. Jahrhundert* , Otto Harrassowitz , Wiesbaden , 1983 .

Europa desde China , ya que Ricci murió allí en 1610) se publicó en Augsburgo también en 1615 . En ellas , cómo no , se habla también del teatro o más bien de los actores chinos . Pero este ambiente no gustaba en absoluto al misionero italiano , ya que lo consideraba un pozo de vicios , pederastia y aberración[11] .

Por cierto que el jesuita español Diego Pantoja , de joven compañero de Ricci , se quedó en China y es autor de importantes libros en chino, pero no habla directamente del teatro.

El primer auténtico turista occidental que conoce China es el napolitano Giovanni Gemelli-Careri , que en 1695-96 , tras haber liquidado su fortuna en grandes viajes europeos , se embarca en dirección a Asia . Tras visitar , entre otros muchos lugares , Macao (donde Camoens escribiera , hacia 1556 , una parte de *Os Lusiadas*) , Cantón y Nankín , llega a Pekín y le recibe en audiencia el mismo Emperador (a quien le presenta el misionero Grimaldi) . A su vuelta a Europa publica *Voyage du tour du monde* en varios tomos , y luego *De la Chine* (París , Étienne Ganneau , 1726) , donde entre otros muchos pormenores explica con numerosos detalles espectáculos teatrales y de marionetas a que asistió , y seculares fiestas como la de las linternas y la del Año Nuevo .

También , después de da Cruz , otros eminentes viajeros hablan superficialmente de la música , en general todos los que citamos aquí al tratar el tema del teatro , y otros como John Bell , médico y cirujano inglés que forma parte de la embajada rusa de 1719-1721 a la corte del emperador Kangxi . Bell publica en 1762 , más de cuarenta años después de los hechos , la narración de su viaje[12] , en que habla , de pasada , de varias artes chinas .

Sin embargo , no es hasta catorce años después , en 1776 , en pleno ambiente del enciclopedismo , cuando aparece por fin una muy importante obra sobre la música , *Mémoire sur la Musique des Chinois* , escrita por el jesuita misionero francés en Pekín Joseph-Marie Amiot (1718-93) . Se trata de una monografía de 254 páginas que forma parte del tomo VI de su prolija *Mémoire Concernant les Chinois* , publicada en París en 1779 . Por ser esta obra todavía indispensable , volveremos sobre ella en este trabajo , aunque sólo sea con motivo de citas de autores más contemporáneos a nosotros como el holandés Robert Van Gulik , que habla de ella en su *The Lore of the Chinese Lute* .

En 1768 el joven cadete (19 años) inglés William Hickey hace escala en Cantón , donde se maravilla también de los espectáculos de magia , prestidigitación , acrobacia , funambulismo sobre cuerda tensa o floja , y de las largas sesiones de pantomina y

[11]V. *O Palácio da Memória de Mateo Ricci* , de Jonathan Spence , traducción al portugués de Denise Bottmann , Companhia das Letras , Sao Paulo , 1986 . Especialmente pp. 234-235 , 237 , 240-241 .

[12]Se trata del libro *Voyages depuis Saint-Pétersbourg en Russie , dans diverses contrées de l'Asie , à Péking , à la suite de l'Ambassade envoyée par le czar Pierre 1er à Kanhi , empereur de Chine (1762) ,* París , 1766 . Citado , como otros viajeros y obras de que hablamos en este Prólogo , en *Le Voyage en Chine . Anthologie des Voyageurs Occidentaux du Moyen Age à la Chute de l'Empire Chinois* , de N. Boothroyd , M. Détrie y G. Manceron , Robert Laffont , Paris , 1992 . Para otro listado de primeros viajeros occidentales en China , v. "Early Western Missionaries in China" , *Sino-European Materials* , Kyushu , Japón . Este conciso documento (4 páginas) aporta nombres y datos desde el año 635 al 1795 . Hemos consultado igualmente otra breve relación (6 páginas) de la Universidad de Berkeley , ésta por C. Boxer : *To and From China : Selected Bibliography of Travel Writing* .

teatro de los chinos (nos habla especialmente de una "con espléndidas batallas , danzas y música" que duró dos días, a la que asistió) , como nos cuenta en sus *Memoirs* , que no se publican -en Londres- hasta 1919 .

El diario del embajador inglés Lord Macartney , que había estado en China de 1792 a 1794 , no se publicó completo hasta 1962 . En esa gran e importante relación de lo que en aquel país vió y le aconteció habla varias veces con cierto detenimiento -pero sin

v

mucho aprecio- de los espectáculos chinos y de las larguísimas sesiones teatrales , que se extendían a lo largo de varios días , en palacios y con motivo de fiestas principales .

De hecho , y como vemos , muchos europeos -los citados y otros más[13]- habían tocado el tema , pero hasta el siglo XVIII poca cosa habían transmitido en conjunto sobre el teatro y la literatura chinos ; de lo cual se quejará todavía el sinólogo británico J.F.Davis en 1817 , aunque en su época ya se habían traducido algunas obras de teatro chinas (por ejemplo , a cargo del sinólogo francés Stanislas Julien , quien primero había hecho estu
-
dios sobre Mencio) ; y aunque aún antes , en la primera mitad del siglo XVIII, hubiera visto la luz la famosa *Description de la Chine* de Jean Baptiste du Halde[14](1674-1743) , con su inclusión de la aún más famosa descripción y párrafos de la traducción de la obra de teatro china *Zhaoshi guer* .

La obra de du Halde es de muy distinta calidad y de mucha mayor influencia que la de las tempranas y cortas observaciones anteriores , que citamos más arriba[15] . La descripción de la pieza teatral que acabamos de mencionar en el párrafo anterior , pormenorizada y con grandes extractos , -que se halla en el volumen III , páginas 339 a 378 de la obra en cuatro tomos *Description géographique , historique , chronologique , politique , et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, publicada en París en 1735-, se basa en la traducción de la pieza moralizante , sobre la lealtad y el autosacrificio , del dramaturgo del siglo XIV -dinastía Yuan- Ji Junxiang (en transcripción Wade-Giles , Qi Qiunsiang) . La pieza , un texto del estilo *zaju*[16] , se

---

[13]Por ejemplo los viajeros o comerciantes Auguste Haussmann (viaja a China en 1843-1846) , Armand David (viaja en 1862-1870 , y luego en 1872-1874) , Thomas Thornville Cooper (1871) , Edmond Cotteau (1881) o Isabella Bird (1896) -estos dos últimos llaman al teatro chino "*Sing Song"*- . Todos ellos publican a su vuelta en Europa interesantes relatos de su periplo .

[14]Jean-Baptiste du Halde , o Duhalde (1674 -1743) , geógrafo jesuita , recopiló y sistematizó informaciones geográficas y otras obtenidas sobre todo de cartas y escritos de misioneros de su orden (por ejemplo del gran sinólogo Antoine Gaubil que vivió en China de 1723 a 1759) . Sus mapas y descripciones de China y la Tartaria china se publicaron en su obra en cuatro volúmenes arriba citada (París , 1735 ; La Haya , 1736 ; Londres , 1741 ; etc) y en su *Nouveau Atlas de la Chine* (La Haya , 1737) , alcanzando gran difusión incluso entre viajeros muy posteriores . Por citar un sólo ejemplo de entre estos viajeros , Jan Potocki menciona los mapas de du Halde en su obra *Viaje al Imperio de China* , escrita en 1805 , por ser usados por la expedición rusa del conde Golovkin , en la que participaba .

[15]Entre los muchos europeos que se refirieron a China basándose en la obra de du Halde como principal fuente de información , se encuentran Montesquieu , el sinólogo Joseph de Guignes (de quien se publicó en París de 1756 a 1768 la obra en cuatro volúmenes *Histoire Générale des Huns , Turcs , Mongols , et des autres Tartares occidentaux , c. avant et depuis Jésus-Christ jusqu'à présent* , la cual no trata tanto sobre los Han como sobre los que se considera ahora minorías nacionales) , los Enciclopedistas , Rousseau , Voltaire , Hume y Goldsmith .

[16]*zaju* , término chino que puede traducirse como "teatro de mezcla (de distintos estilos de espectáculo)". Volvemos a basarnos en la obra de Bernd Eberstein ya citada en anterior Nota 10 .

llamaba , como hemos dicho , *Zhaoshi guer* , o "*L'orphelin de la maison Tchao"* según título de la traducción del jesuita Joseph-Henry Prémare (1666-1736) , traducción que este último realizó en Pekín y que fué , antes de su descripción en la obra de du Halde , publicada en París en 1731 . La pieza fue , muy pronto tras la primera edición de du Halde , traducida a varios idiomas , influyendo enormemente en la imagen que de China se tenía en Europa durante el siglo XVIII y principios del XIX . Voltaire, que manifiesta considerar la traducción de Prémare obra clave para la comprensión de China , escribe a su vez su obra teatral de

tesis (contra Rousseau porque en ella antepone los méritos y logros de la razón y de la civilización a los que pueda lograr , con toda su "buena fé" , el "buen salvaje": el ser humano formado en la cultura es tan superior , que puede incluso convencer a los "bárbaros") *L'Orphelin de la Chine* en 1755 , basándose directamente en la edición de du Halde . En el mismo año , fue llevada a la escena en París por la Comédie Française con enorme éxito . Pero no fue ésta la única "incursión intelectual" de Voltaire en el mundo chino , ya que por ejemplo en uno de sus opúsculos satíricos , de 1761 , titulado en castellano *Rescripto del Emperador de la China*[17] , manifiesta también , muy por encima del superficial nivel general de las chinoiseries de la época , un profundo interés por la filosofía y el orden estatal chino . Los chinos eran para Voltaire un pueblo ideal, filosófico y razonable , y se adelanta a denunciar el excesivo protagonismo de los países occidentales dando lugar a la hasta nuestros días extendida noción , que en su época aparece en Europa , respecto a que China es un gigante dormido . Noción que más tarde se hará también patente en la famosa frase de Napoleón , la cual a su vez , ya en el siglo XX , servirá de título al famoso libro *Cuando China despierte* , de Alain Peyrefitte .

Para , antes de seguir hablando sobre el influjo de *Zhaoshi guer* y sobre las obras que a su vez suscitó , explicar algo sobre la pieza china en sí , tal como la propone Ji Junxiang , diremos en primer lugar que no es fácil verla representada , por lo menos a menudo , en la China actual , porque se trata de una obra difícil de cantar . Además , estuvo prohibida mucho tiempo . Desarrolla una historia de guerra civil en el periodo Chunqiu ("Primavera y Otoño") de la dinastía Zhou . Un jefe militar manda matar a todos los miembros de una familia dirigente , salvo a un niño muy pequeño que es salvado y criado por un sirviente devoto . Con el tiempo , sin embargo , el superviviente hará justicia .

En 1747-49 había ya aparecido traducción alemana de los cuatro tomos de du Halde (la pieza se llama aquí *Der Junge Wayse aus dem Hause Tchao , Eine chinesische Tragödie* tomo III , páginas 420-44) , y en 1759 aparece ya traducción inglesa de la obra de Voltaire por el actor y dramaturgo irlandés Arthur Murphy (1727-1805) con el título *The Orphan of China* , que inmediatamente se lleva a escena en múltiples ocasiones (una de ellas con el famoso David Garrick en el papel principal) , aunque ya en 1741 había aparecido en Inglaterra otra obra de teatro , por William Hatchett , llamada *The Chinese Orphan* . Alejándose mucho de la obra original , aunque introduce cantos "*after the Chinese Manner*" (*sic*), se aprovecha aquí el argumento para dirigir velados dardos al corrupto gobierno de Walpole , como por ejemplo cuando un personaje exclama :

[17]Voltaire : *Opúsculos satíricos* , Ed. Carlos Pujol , Barcelona , 1978 .

¿No somos cual carroña sobre la que se abaten ,
Como si de langostas se tratara , dignatarios y guerreros parásitos?
¿No estamos hasta el cuello de deudas y de impuestos?
¿No ha sido la confianza pagada con engaños , y el amor con el odio?
Nos desprecia lo mismo enemigo que aliado ,
Porque , ¿no nos desangra igual el remedio de Estado
Para la paz costosa o la onerosa guerra? [18]

vii

Además de estos "remakes" , existen por lo menos otros cuatro , también europeos[19] , entre ellos uno de Pietro Metastasio para la corte de Viena (musicado por Gluck y D. Cimarosa) , el cual lleva por título *L'eroe Cinese* (1752) , y el de autor anónimo *Der Chineser , oder die Gerechtigkeit des Schicksals* (1774) , así como por último la tragedia que Goethe deja inconclusa (le pondrá fin otro dramaturgo alemán) *Elpenor* .

En las chinoiseries del ballet de la época , era el personaje del huérfano Zhao igualmente
muy popular , siendo a menudo empleado , por ejemplo en la obra de Luigi Henry *Gengis-Khan ovvero l'orfano della Cina* .

Se escribieron también un buen número de novelas , todas basadas en la descripción de du Halde , siendo una de las más significativas la de Christoph Martin Wieland *Der goldene Spiegel , oder die Könige von Scheschian* , en que el autor esgrime las tesis contrarias a Voltaire y a favor de Rousseau , respecto a que el hombre "natural" es moralmente superior al "civilizado"[20] .

De hecho , las idealizaciones europeas sobre China reflejaban no sólo la realidad , o una realidad , china , sino que eran también , y quizá en primer lugar, respuesta a necesidades europeas . El motivo de tanta profusión de obras relacionadas con el huérfano Zhao se inserta en el entusiasmo generalizado en la Europa de aquel tiempo por las cosas de China . Se remonta sobre todo a los escritos de Marco Polo , pero alcanza un punto álgido en los siglos XVII y XVIII . Los desencadenantes de este entusiasmo europeo no son sólo los , en conjunto positivos , informes de los misioneros jesuitas (esta orden tuvo en general más éxito que las demás en cuanto a comprensión de los asuntos chinos) hasta du Halde , sino que las causas fundamentales se hallan en la propia historia de Occidente, y en la confusión y el reto que representó la Ilustración .

La expresión cultural del entusiasmo por China estaba ya en la introducción de las chinoiseries en el Barroco y luego en el Rococó , cuando era moda tener en casa un *salon chinois ,* (moda que se extiende hasta la casa natal de Goethe en Frankfurt del

[18]Traducimos de *The Chinese Orphan , An Historical Tragedy Altered from a Specimen of the Chinese tragedy in du Halde's History of China , Interspersed with Songs , after the Chinese Manner ,*William Hatchett , Londres , 1741 . Párrafo citado por Rewi Alley en su *Introduction à l'Opéra de Pékin ,* Pékin , Librairie du Nouveau Monde , 1957 .

[19]En China también se han hecho varios , siendo uno de los últimos uno de recién fundada la República Popular (ver al final sinopsis de esta obra , cuyos principales papeles incluyen tres de las cuatro categorías de personajes de la Ópera de Pekín). Éste estaba basado en una Ópera de Pekín tradicional , *Hunting the orphan , saving the orphan* ("El huérfano despojado y salvado") y en una obra de la Ópera de Shaanxi , *Orphan of Zhao Family* ("El huérfano de la familia Zhao").

[20] V. *Cross-cultural currents in the Theater : China and the West* , Clara Yü Cuadrado , en New Asia Academic Bulletin , Vol. I (1978) , Pp. 217-237.

Meno -donde visitamos su "salón Peking", con papel pintado de motivos chinos en las paredes-, y hasta la casa natal de la que escribe , en Lorca (Murcia) , donde había , amén de varios enormes mantones de Manila de en torno a 1920 , un gabinete con un Buda chino auténtico , un biombo de caoba y seda azul bordada en varios colores , dos tapices, y dos grandes bolas doradas al pie de la escalera , todo lo cual era , respectivamente , o auténtica chinoiserie , o auténticamente chino . Casi todas esas piezas forman ahora parte de la decoración de su casa familiar de Barcelona . Queremos decir con esto que las chinoiseries , llamadas también "chinerías" en España , como también los objetos

importados de China , nunca han dejado de estar muy presentes en Europa desde el comienzo de su primera introducción masiva en el siglo XVII ; como tampoco los mantones llamados "de Manila" , que mayoritariamente se traían en realidad de Cantón , donde se bordaban , naturalmente a mano , para su exportación a Occidente)[21] .

Centros del teatro de la chinoiserie eran París y Venecia , pero esta corriente estaba también presente en la mayor parte de las capitales y cortes europeas . Los primeros ejemplos fueron *Zungchin oder Odergang der Sineeische Heerschappye* , aparecida en 1666 , del holandés Joost van der Vondels , sobre la infortunada huída del último emperador de la dinastía Ming ante las hordas que asediaban Pekín y su posterior suicidio , y *Conquest of China* , de Elkanah Settle , escrita en 1669 , obra de aventuras y de héroes , sobre la caída de la dinastía Ming ante los manchús que trajeron consigo la dinastía Qing ; ambas obras aparecieron pues más de dos siglos después de que

[21]La chinoiserie es en realidad un estilo europeo de diseño presente en interiores , mobiliario , cerámica, textiles , y jardines , que representa interpretaciones caprichosas de estilos chinos . En las primeras décadas del siglo XVII , artesanos ingleses , italianos , y posteriormente de otras nacionalidades empezaron a realizar variaciones de formas decorativas encontradas en gabinetes , porcelanas y bordados importados de China . La primera aparición importante de un gran interior fue en el Trianon de Porcelaine de Louis Le Vau de 1670-71 (posteriormente destruido) , construido en Versalles para Luis XIV . La tendencia se extendió deprisa ; de hecho , y especialmente en Alemania, ninguna residencia de la corte estaba completa sin su "habitación china" , que era a menudo , como había sido en el caso de Luis XIV , la habitación de la favorita del rey (recordemos también a Mme Pompadour , favorita de Luis XV, primera dama europea en recibir cargamentos de té chino , que le enviaba especialmente para su consumo el emperador Kangxi ; esta anécdota está en el origen , en nuestros días , del nombre de una famosa marca de té: "Pompadour") , o decora las habitaciones de la favorita del príncipe (ejemplo , el Gabinete de Laca en Schloss Ludwigsburg , Württemberg , 1714-22) , o se halla patente en grandes fiestas cortesanas como aquella famosa , en la corte española , cuando la boda de Carlos IV . La chinoiserie se usó especialmente en conjunción con los estilos Barroco y Rococó , con abundancia de dorados y lacas , mucho uso de azul y blanco (ejemplos, la porcelana de Delft o el mismo papel pintado de la decoración del salón de Goethe que ya hemos mencionado) , y formas asimétricas ; disrupción de la perspectiva ortodoxa ; y figuras y motivos orientales . El estilo , con su ligereza , asimetría y caprichosidad en muchos de sus motivos , se hizo sentir también en las bellas artes, por ejemplo en los cuadros de los franceses Watteau y Boucher . Dió paso a un mayor informalismo en el diseño de jardines . En el siglo XVIII, pagodas y pabellones de té (luego convertidos en gazebos o belvederes) invadieron los parques europeos . En Inglaterra las ideas europeas sobre la filosofía china se unieron a nociones inglesas sobre lo sublime , lo romántico y lo "natural", para producir el "jardín inglés" , o "anglo-chino" . La mal informada tutela de Sir William Temple (*On the Garden of Epicurus* , 1685) operó en Inglaterra; mientras que la posterior dirección de Sir William Chambers (*Designs of Chinese Buildings...*, 1757) , que había estado en China , influyó más en el continente . La chinoiserie declinó gradualmente en el siglo XIX , cuando el atractivo de China tuvo que competir con otros gustos exóticos , como el "Turco", el "Egipcio" , el "Gótico" y el "Griego" . Disfrutó de un breve renacer en diseño de interiores en la década de 1930 , de cuando precisamente datan los especímenes conservados en la casa familiar de la autora de este trabajo . (Extractos de Encyclopaedia Britannica , 15ª edición) .

ocurrieran los hechos en que se fundan o ambientan . Los autores debieron sin duda basarse en la historia , escrita en latín por Martino Martini sobre la época en cuestión , *De Bello Tartarico Historia* , aparecida en 1654 y traducida el mismo año a diversos idiomas . Otro ejemplo muy temprano es *Il Gran Tamerlano* , de Giulio Cesare Corradi, con música de Marco Antonio Ziani , puesta en escena en 1689 durante el Carnaval de Venecia . El primer testimonio francés -por lo menos , de que yo sepa hasta ahora-, es *Le Chinois , Comédie en Prose , quatre actes et un prologue* , de 1692 , escrita por Jean François Regnard . En Enero de 1700 tuvo lugar en la corte de Luis XIV un pintoresco y

fastuoso "divertissement" , en que , para festejar la entrada del nuevo siglo (el de la Ilustración) , se puso en escena , con gran asistencia cortesana , *Le Roi de la Chine* .

En 1707 se representó en Venecia la ópera *Taican Re della Cina* , de Urbano Rizzi y Francesco Gasparini . En 1735 siguió el ballet *Le Cinesi* , de Metastasio , que musicará Gluck en 1754 . Mientras , la autoridad teatral oficial china ponía en escena en el palacio del emperador Qianlong alrededor de 1750 una ópera europea (¿o sólo fragmentos de la misma?) , *La Cecchina* , de un compositor del que hasta ahora no se sabe el nombre , pero con textos del veneciano Carlo Goldoni (1707-1798) , y bajo los auspicios y con los
arreglos de los padres jesuitas Florian Bahr (1706-1771) y Johann Walter (1708-1759) . Por desgracia , con el enfriamiento de las relaciones que siguió a continuación , no se repiten en China hasta el siglo XIX estos acercamientos al arte escénico europeo .

Entre los años 40 y 70 de aquel mismo siglo XVIII haría furor en los escenarios de las principales capitales europeas desde Lisboa a Copenhague *Der chinesische Held* , y en 1764 escribe el veneciano Carlo Gozzi (1720-1806) , basándose en un cuento de las *Mil y Una Noches* , su *Fiabe Cinese teatrale tragicomica "Principessa Turandot"* , conocida especialmente por el trabajo que posteriormente hiciera sobre ella Schiller (1802) y por las muy posteriores músicas de Busoni (1918 , ópera corta , intento de resucitar la commedia dell'arte en forma moderna , precisamente junto a su otra ópera *Arlecchino*) y de Puccini (puesta en escena póstuma en 1926 , ya que este compositor -autor por cierto también , en 1904 , de *Madama Butterfly*- había muerto unos dos años antes , en l924 , dejándola incompleta; de hecho , terminó la partitura Toscanini , quien también dirigió el estreno de esta ópera , en la Scala de Milán). Y así sucesivamente , puede seguirse en el teatro europeo el rastro de este mismo tema hasta la obra de Brecht *Turandot oder der Kongress der Weisswäscher* , ya en pleno siglo XX . Pero todavía en el siglo XIX , obras teatrales como *The Clown of China* (1812) y *Harlequin and Fortunio , or Shing-Moo and Thun-Ton* (1815) atraían en Inglaterra a muchos espectadores . Y en Francia , son notables las obras de teatro "chinas" de Judith Gautier (1846-1917), hija de Téophile , que aprendió muy joven el chino en París y que escribió , entre otras obras de tema oriental (como *Le livre de jade* , en 1867 y *Les peuples étranges* , en 1879*)* , varias de teatro , como *La fille du ciel* y *L'Avare chinois* (1908) . Las aquí citadas son sólo unas cuantas de entre las numerosas chinoiseries teatrales que se han dado hasta el siglo XX , y eso por no extendernos más aquí con otros campos filológicos , literarios y en general artísticos , así como filosóficos . Podemos , eso sí , a modo de colofón de esta primera y corta incursión , y para cerrarla con una noción que el pensamiento europeo ha asignado a China , citar esta predicción de Flaubert , cuando , como expresión de su optimismo respecto al futuro ("el hombre moderno

progresa") , anuncia pondrá en boca de su Bouvard (en su novela póstuma *Bouvard et Pécuchet* , publicada en 1881) : "Europa será regenerada por Asia . La ley histórica es que la civilización vaya de Oriente a Occidente ; las dos humanidades acabarán fundiéndose"[22] .

x

Volviendo a nuestro país , recordemos que la primera traducción española de *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire aparece en el tomo IV de las *Obras completas* de Tomás de Iriarte , traducida por él (*c*. 1770) con el título *El huérfano de la China* ; nuestro fabulista -que tuvo además otras muchas curiosidades- se interesa también por la China , aludiendo a ella también , por ejemplo , en *El té y la salvia* , que encontramos entre sus *Fábulas literarias* (1783) , y que por cierto no está en absoluto exenta de su habitual ironía . En este sentido , también Juan Pablo Forner tituló una de sus obras satíricas *Los gramáticos : historia chinesca* , en la que sin embargo , y por cierto , atacaba a Tomás y a Juan de Iriarte ; pero creemos que en todas estas ironías y distanciamientos por parte de nuestros escritores no se trasluce ya, desgraciadamente , más que una aceptación implícita o un conformarse con el alejamiento fáctico respecto de aquel país a que el devenir histórico entonces nos sometía[23] . Pero las primeras referencias a China y a sus habitantes ya aparecen en la literatura de ficción española en el siglo XVI y más en el XVII . Escritores de valía (como Barahona de Soto , Góngora , Lope o Gracián) tratan , cada uno a su estilo , del tema , aunque superficialmente . Lo hace Gracián (1601-1658) , que ingresara en la Compañía de Jesús a sus 18 años y fuera pronto Rector del Colegio Jesuita de Tarragona , en su novela filosófica en tres partes *El Criticón* (publicada con seudónimo , y que Schopenhauer considerará en el siglo XIX uno de los libros más importantes que se hayan escrito[24]) y en *Armería del valor* . Obras en que , por ejemplo , atribuye a *los chinas* (entonces se les llamaba así) "lisura en el trato"; aunque prefiere a los japoneses , a los que considera "los españoles de Asia"(*sic*) .

Poco antes , en Luis de Góngora (1561-1627) , va ligada China en cambio a las nociones de perfeccionismo y minuciosidad : "labró costoso el persa , estraño el *china*[25] / rica labor , fatiga peregrina"[26] (aquí referidas a un tejido exquisito y de gran precio)[27] .

---

[22] "L'Europe sera régénérée par l'Asie , la loi historique étant que la civilisation aille d'Orient en Occident -rôle de la Chine,- les deux humanités enfin seront fondues ." *Bouvard et Pécuchet* , Gustave Flaubert, edición de Librairie Générale Française , Livre de Poche Classique , Paris , 1999 . P. 415 .

[23] Además , "a Forner no le interesan nunca sus personajes como tales personajes ; su existencia , y toda la microtrama de su *historia chinesca* , sólo se conciben como armas de contienda contra Iriarte". Por otro lado , "insiste en lo que considera la ridiculez de cuanto dice Voltaire sobre la antigüedad de la civilización china" , porque "la China de Forner es bárbara e ignorante". según John H.R. Polt en su prólogo a *Los gramáticos chinos , historia chinesca* , de Juan Pablo Forner y Segarra , Ed. Castalia , Madrid 1970 , P. 19 . Y por cierto tanto el filósofo de Ferney como D. Tomás eran dos personajes nada gratos para Forner , a quien también Feijoo resultaba antipático , considerándole un simple "copiador de libritos franceses" , según se lee en su *Cotejo de las dos églogas que ha premiado la Real Academia de la Lengua* , publicado por Fernando Lázaro en Salamanca , 1951 . P. 23 .

[24] V. *Encyclopaedia Britannica* , 15ª edición , tomo 5 de la *Micropaedia* , entrada Gracián en p . 402 .

[25] En la época de Góngora , se llamaba a los chinos *los chinas* .

[26] *Obras Completas* , Luis de Góngora , vol . I , Aguilar , Madrid . P . 123 .

[27] V. *Ensayos sobre Comunicación Cultural* , G . Díaz-Plaja , Austral , Espasa-Calpe , Madrid , 1984 . Sobre el tema apuntado arriba ver también , más especialmente , "Notas Literarias sobre la semejanza de

Algo más prolija es la aportación al acervo de las primeras interrelaciones literarias y concretamente teatrales entre Oriente y Occidente de Lope de Vega (1562-1635) , de quien incluso ha llegado a decirse que influenció al teatro oriental por cuanto que sus comedias eran ya leídas en Japón (naturalmente , sobre todo por los portugueses y españoles -religiosos , misioneros , marinos y comerciantes- afincados allí o/y visitantes asiduos ya desde *c.* 1550) en el siglo XVI , motivo por el cual se ha hablado en algunos medios académicos de que pudo influir sobre el entonces naciente Kabuki , estilo que

desde entonces hasta hoy se considera uno de los principales del teatro extremo-oriental[28] . Pero aunque sobre esta influencia hay controversia , está sin embargo fuera de duda que nuestro Fénix sí se interesó en reiteradas ocasiones por temas de Extremo Oriente , como es obvia prueba el que publicara en 1598 la *Dragontea* (poema en que narra las hazañas de Drake en el Océano Pacífico , basándose en una relación de la Audiencia de Panamá) , o la "comedia novelesca" *Angélica en el Catay* (citada en una lista de 1604) , una de sus obras más antiguas , con un estupendo segundo acto que puede rivalizar en belleza con las delicadezas del modelo italiano , Ariosto . Esta pieza de Lope parece es remodelación de su anterior comedia *Los celos de Rodamonto* . Por cierto que las alusiones o localizaciones geográficas de ambas piezas son algo fantasiosas como puede verse en la siguiente tirada de la por otra parte exquisita *Angélica* :

"Tras tantas varias fortunas / Al Catay , Medoro , llegas ;/ Ya las torres destas vegas / Te muestran sus blancas lunas. ... Méjico cae hacia allí , / Tangut al Septentrión , / Éstas las dos Indias son / Y aquí en medio está Manglí .// Está la China a esta mano , / la Florida a aquella punta ; / Llámase al mar que las junta Occidental Oceano ."

Además[29] , Lope compone obras mucho más serias como su *Los primeros Mártires del Japón , por los años de 1614 y 1615* (también llamada *Un rey en los japoneses* y no publicada hasta 1895 , si bien se representó en Filipinas[30] ya en 1619 ; aunque una obra anterior , interpretada por Pedro Rodríguez bastantes años antes (en 1602) y que se titula *Los mártires japoneses* ya había hecho aparecer en escena a los en realidad *primeros* mártires del Japón , esto es , a los de 1597) , y otras de prosa histórica como aquella sobre este mismo tema de la cual dice Lope en 1617 que es "una relación que

---

Japoneses y Españoles", artículo de Jaime Fernández , de la Universidad Sophia de Tokio , Japón , en *Revista de Literatura , XLIX* , 97 , CSIC , Madrid , 1987 . Pp. 145-154 .

[28] V. por ejemplo el artículo "Lope de Vega et l'Extrême-Orient" , Henri Bernard , S.J., Tientsin , *Monumenta Nipponica* , Vol . IV , Universidad Sophia , Tokio , 1941 , pp. 278-283 . Pero en *Las Lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto la geografía es mucho más exacta que en estas obras de Lope

[29] En nuestro siglo XVII se dan otras muchas obras de ambiente exótico , que también trató Calderón , y son igualmente de Lope piezas como *Las Batuecas del Duque de Alba , El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* y *Los guanches de Tenerife* , en que trata "la dificultad que enfrentaba el hombre de aquella época ante el conflicto filosófico y religioso que presentaba el estado natural" , como leemos en p. 470 del artículo de José A. Madrigal en *El teatre popular a l'Edad Mitjana i al Renaixement . Actes del II Simposi Internacional d'Història del Teatre* , Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona , 1999. Celebrado en Barcelona en 1988 , de este simposio fue comisario el Dr. Ricard Salvat.

[30] Islas donde se desarrolla desde principios del establecimiento allí de los españoles un interesante teatro "de importación" que se unirá al de producción autóctona o aborígen ; teatro -tan distintos entre sí por cierto también los del área del Pacífico- del que tenemos abundantes noticias en diferentes medios que van desde crónicas de las diversas épocas a variados artículos de revistas (como *La España Moderna* entre las primeras) y a compendios , ensayos , o a las propias piezas actuales .

me han obligado a escribir unos Padres (de la Compañía de Jesús) del Japón"[31]. Esta segunda obra seria sí se publica e incluso se reedita ya en los días de Lope , y se titula *Triunfo de la Fé en los Reinos del Japón* ; va seguida de un breve pero emotivo poema de Mariner en latín , *Divi Adami Japonici passio* . El Japón de Lope de Vega es sin embargo más fantástico que realista , y lo plasma por cierto en escenas de innegable grandeza épica -con trompetas , montañas que giran sobre su propio eje , y misioneros martirizados que forman fuertísimas escenas que parecen de un cuadro barroco de especial emotividad- como la que cierra la antes citada *Los primeros Mártires del Japón* (en que , junto a los mártires auténticos como Alonso de Navarrete y a otros aborígenes

aparecen diversos franciscanos , agustinos y dominicos con los que además ha mostrado la pugna existente entre las diferentes órdenes por alcanzar una supremacía , así como otros personajes como Santo Tomás crucificado , el Emperador del Japón , los monarcas de los reinos de Amanqui , Siguén , Bomura y Singo , Tayco Sama , un Indio , un Alcaide , un Soldado , varias damas indígenas , etc) . Es sabido que Lope se interesó por el tema apócrifo de *Barlaam y Josafat* (adaptación cristiana de la leyenda budista del *Lalita Vistara* , que también influyera en Calderón para *La Vida es Sueño* ; por cierto que esta leyenda es de las que hacen luego -como tantas otras- el camino geográfico inverso , en este caso al ser llevada de nuevo a Oriente por el Padre Ribadeneyra en su *Flos Sanctorum* , y fue además traducida al chino *sous son vêtement chrétien* (*sic*) , como nos dice Henri Bernard -concretamente en su nota 19 de página 281 del vol . IV de Monumenta Niponica , 1941- en su artículo sobre Lope que citamos .

Abunda luego Bernard en este corto florilegio de obras españolas de tema oriental en los siglos XVI y XVII al hacernos saber que Lope se hace una fama de orientalista y es imitado por otros como Antonio Henríquez Gómez , que en su *Sansón Nazareno* , publicada en 1656 , declara ser el verdadero autor de cierta fantástica *Comedia Famosa . Fernan Mendez Pinto . De Lope de Vega Carpio* ; cuyo protagonista, en escenarios de las costas de China , cae rendido ante los encantos de la *infanta* (china) Pantalisa (que persigue a un león a quien Mendes subyuga luego tras hacerle el servicio "legendario" -ya conocido del clasicismo greco-latino- de sacar una espina de su pata) pero en cambio vence y mata a su padre el Gran Khan ; a quien de propina se tilda en la obra de verdadero enemigo de China . Como vemos , esta pieza no puede tener contenido más obviamente propagandístico , si tenemos en cuenta además que se trata de un canto explícito a los valores del pueblo portugués , en versos como "nación loable / y al passo (*sic*) que es amorosa / es atrevida, y briosa /, y sobre tudo (*sic*) indomable", etc .

Fray Benito Jerónimo Feijoo (Orense 1676 - Oviedo 1764) , "padre de la Ilustración española" , en su *Teatro crítico universal* (aparecido en 1777) , lamenta la ignorancia en que se halla Europa respecto de tantas cosas de China . Resulta obvio sin embargo que las noticias que él mismo tenía sobre aquel país eran en general anecdóticas y a menudo bastante confusas , a pesar de su aparente esfuerzo por llegar a una visión objetiva de una cultura tan distinta y lejana . En su ensayo *Mapa intelectual y cotejo de naciones* (Vol. II , pág. 310) escribe "... podemos decir a favor de la Asia que ésta fue la

[31] V. el artículo de H. Bernard citado en nuestra anterior Nota 28 , ahora sus pp. 279-281 .

primera patria de las artes y las letras" ; para aportar otros datos -aunque escasos y en general de pasada- en ensayos sucesivos [32] .

Y ya podríamos llegar hasta Fernando Araujo , que entre otros escritos sobre literatura y diversos temas chinos y japoneses , publica (basándose sobre todo en otro previamente compuesto por el italiano Sinimberghi y que apareció en la *Rivista politica e letteraria* , de Roma) el breve artículo *El teatro chino* en el número de noviembre 1900 de "La España Moderna" , páginas 175 a 184 . Es de notar que el mismo año y en esta misma revista madrileña apareció en 4 números consecutivos , los de Septiembre a Diciembre , el texto del general chino (sobre quien más abajo volveremos a hablar) Tcheng - Ki-Tong

Los Placeres en China , en que entre otras narraciones sobre la cultura de aquel país , se habla sobre las fiestas , procesiones y solemnidades (nº de Septiembre) , los abanicos (nº de Octubre) , los certámenes poéticos y los artistas (nº de Noviembre) , y la prestidigitación y el teatro (nº de Diciembre) .

La excelente revista *Encuentros en Catay* , del Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Fukien , de Taipei , Taiwan , viene publicando extensos artículos que hacen referencia a las relaciones del mundo ibérico con Extremo Oriente .

Entre otros , los extensos del profesor Manuel Bayo[33] sobre "Referencias chinas en la literatura española contemporánea" (*Encuentros en Catay* , nº 4 , 1990) , "Escritores hispánicos viajeros por China" (nº 8 y nº 9 , años 1994 y 1995) y "Alguna presencia china en la narrativa española contemporánea*"* (nº 13 , 1999) ; como también artículos que hacen referencia a nuestra antigua presencia colonial en la zona , como "Aspectos chinos de Filipinas en las dos novelas de Rizal"[34] (nº 10 , 1996) .Cabe decir en conjunto que esta revista , que por mi trabajo como *wai jiao* ("profesora visitante") en la Universidad de Pekín he tenido el placer de conocer a fondo desde su primer número (publicado en 1987) hasta los más recientes , es de recomendable lectura para cualquier interesado en estos temas , respecto de los cuales creo representa un importante aporte .

Ya que como hemos visto , por lo limitado del número de obras a mencionar , el interés por Extremo Oriente había sido , hasta finales del siglo XX (desde hace unos años , por suerte , parece que la situación está evolucionando también dentro de nuestras fronteras), bastante insólito en nuestra literatura crítica ; aunque hayan aparecido , aquí y allá , algunas obras literarias y poesía relacionadas de algún modo con China o con

---

[32] *Feijoo y el mundo oriental asiático . Ideas y juicios históricos* , artículo de José María Sánchez Diana en *El P. Feijoo y su siglo : ponencias y comunicaciones presentadas al simposio celebrado en la Universidad de Oviedo del 28 de septiembre al 5 de octubre de 1964* (Oviedo , 1966) , págs. 433 a 440 .

[33] Este profesor ha publicado además el primer diccionario español-chino sobre terminología literaria : *"Diccionario de Literatura y Teatro"* , Manuel Bayo , The Landbridge Press , Taipei , 1994 . 247 pp.

[34] Son claro está , pues Rizal no publicó otras novelas (sí otras obras como poesía y numerosos ensayos), "Noli me tangere" y "El filibusterismo" , editadas por primera vez en 1886 y 1891 . También en algunos números de *La España Moderna* -principios del siglo XX- he podido encontrar interesantes aportaciones , con datos y cotilleos contemporáneos , sobre la biografía del insigne José Rizal y Alonso (1861-1896) y sobre algunas de sus obras , así como sobre varios de sus colegas y paisanos coetáneos . Pero es más de recomendar el bien documentado libro de W.E. Retana *Vida y Escritos del Dr. José Rizal,* Librería Gral. de V. Suárez , Madrid , 1907 , con largo epílogo de Unamuno ; etc (últimamente por cierto se habla del cosmopolita y políglota doctor como de héroe emblemático para la nueva Asia) .

otro país oriental -por ejemplo , G. A. Bécquer tiene algún cuento hasta ahora poco conocido de ambiente indio , Juan Valera cuentos y diálogos de tema japonés , chino , indio y trabajos sobre budismo ; Blasco Ibáñez narra su visita a China en su *La vuelta al mundo de un novelista* ; Pío Baroja , que aunque no viajó a China fue "quizás el novelista español que más ha tratado sobre China" , en palabras del profesor Bayo (p.60 de su artículo del año 1994 citado arriba) . Manel Ollé recuerda por otro lado ("Avui") que los primeros que vuelven a interesarse por China son catalanes del siglo XIX , como Víctor Balaguer (1824-1901) ; por lo que aún menos podemos olvidar al poeta , erudito y diplomático Sinibaldo de Mas (1809-1868) , y posteriormente a modernistas y poetas como Apel.les Mestres , o escritores como Josep Carner o Marià Manent (éste con traducciones al catalán de poesía china vía otros idiomas ya desde 1925 , y más recientemente colabora con Dolors Folch), así como a varios poetas de la generación de 1927, especialmente García Lorca ; como también , alguna vez y muy de pasada , encontramos menciones en

obras de filósofos como Ortega o ensayistas como Eugenio d'Ors (en su *La ciencia de la cultura*), a Oriente en general o a China en concreto . O como , otras veces , escritores cosmopolitas como Josep Mª Junoy o Carles Riba introducen temas de la poesía japonesa (el *hai-kai* , en 1920 , y poco después la *tanka*) y aprovechan para , breve y superficialmente , relacionarlas con algún aspecto o tema de la literatura china .

Sin embargo , no podemos olvidar aquí a Jacinto Benavente , que estrenó en 1916 una traducción de la obra inglesa de ambiente chino *La túnica amarilla* , de G.D.Hazelton y H. Benriva (como leemos en el libro de Díaz-Plaja , de que nos servimos varias veces en este apartado y que citamos en nuestra Nota 27) . Tenemos también noticia de que el gran actor y director de teatro y cine Ernesto Vilches , nacido en Tarragona , que inició su carrera en Cartagena y del que se ha dicho que fue "un maravilloso creador de tipos exóticos y muchos lo citan sólo a este respecto" , según Enciclopedia Espasa , tomo 68 , edición 1979 , pero "no es menos notable su evocación de tipos españoles"), tuvo gran éxito en la década de 1940 incorporando a un personaje chino en la obra *Wu-Li-Chang* . Vilches , tras trabajar en diversas compañías y por último en la de María Guerrero , formó su propia troupe y recorrió triunfalmente España y América (luego se radica en Argentina desde 1938), con su nombre al nivel de las primeras figuras de la escena .

También de notable interés nos ha parecido *La comedianta china* , de Federico García Sanchiz , publicada en 1926 (fascículo 11 de "La Novela Mundial") . Este autor , que había vivido un tiempo en China y escrito a su vuelta por lo menos otros dos libros sobre su estancia allí (*Shanghai*, publicada en 1927 , y *Playa dormida* , de 1958 -en esta última sobre todo los capítulos "Canta un pájaro en el cementerio viejo" y "Adiós a China"-) describe en aquella novela corta ambientada en el Shanghai del primer asedio comercial europeo y especialmente en la "calle de las trece factorías"los juegos escénicos en que los papeles femeninos eran asumidos por hombres . La obra está dedicada a Margarita Xirgu , "coleccionista de chinerías" , a quien el autor recuerda quizá especialmente por su estupenda puesta en escena de la fantasía de ambiente y tema chinos *Tien Hoa* .

El escritor , diplomático y académico de la lengua Agustín de Foxá (Madrid 1903-Madrid 1959) , en su estampa dramática en verso *Cui-Ping-Sing* (obra que ganó el Premio Nacional de Teatro y fue estrenada , con éxito , en 1938 en San Sebastián y en

1939 en Zaragoza y Madrid , con Isabel Garcés , Rafael Rivelles y Rafael Bardem[35] en los papeles principales , bajo la dirección de Arturo Serrano y con acertados forillos del artista José Caballero y escenografía de Redondela) demuestra conocimiento de la cultura china . La pieza trata de un emperador de China que encarga a su consejero Hoang le busque una mujer que le haga olvidar su tristeza ; éste a su vez se enamora , y luego es víctima de fatales intrigas . Foxá se esfuerza aquí además por imitar los juegos del poema escueto y la metáfora sutil de la poesía oriental . Pero es más de resaltar , en el conjunto de su obra , la visión de este "madrileño con sangre catalana" (como se

presenta él según el prólogo de Gonzalo Fernández de la Mora a la primera edición de la obra) , "mediterráneo de los pies a la cabeza" que "avizoraba el mundo con curiosidad sin pausa" y que viajó por muchos países , aunque no a China ; y que , sobre todo en diversos artículos o "microensayos" entre los cuales hay varios que se refieren a temas chinos u orientales en general , hace gala de considerables finura intelectual y sutileza , y algunas ideas de las que expone resultan ahora muy "de hoy" . Concretamente , por ejemplo , en los artículos titulados *Eclipse* , *La Nueva Asia , Leyendo a los poetas chinos* , y *Caodistas* [36] .

Por cierto que otros embajadores de nuestra cultura , como Rafael Alberti y María-Teresa León (v. su libro conjunto *Sonríe China* , así como el autobiográfico de Alberti *La arboleda perdida* -tomo 2- y el de León *Memoria de la melancolía*), que visitan China en 1957 , también han dado fe entre nosotros de su entusiasmo por aquel país , llegando a declararse Alberti en varias ocasiones pintor "chino-italo-arábigo-andaluz" , y escribiendo el poema "*Canción china en China"* , inspirado en el de García Lorca *"Canción china en Europa"* , como recuerda Manuel Bayo en página 81 de su artículo antes citado . Sin hablar ahora de sudamericanos como el gran chileno Pablo Neruda , que estuvo en China en varias ocasiones , de que da cumplida cuenta en su *Confieso que que he vivido* y en otros escritos ; como el guatemalteco Miguel-Angel Asturias , que también da constancia de su viaje de 1956[37] ; o como el no menos grande mejicano Octavio Paz , inspirado traductor además de poesía china vía lenguas inglesa y francesa ; o el famoso escritor y viajero argentino Bernardo Kordon . Recientemente , María Kodama ha publicado un libro sobre las influencias orientales en la poesía de Borges[38] .

---

[35] Por cierto que la Academia de Cine de China organizó , en colaboración con la Embajada de España en Pekín , un ciclo que según el diario *El Mundo* había de inaugurarse en dicha capital el 4 Abril 2001 en homenaje a la familia Bardem . Habían de proyectarse 7 películas (entre ellas *Viridiana* de Buñuel , *Carne trémula , Calle Mayor* , y *Muerte de un Ciclista* , de J.-A. Bardem) en las que participa algún miembro del clan . Se anuncia que tras la inauguración Bardem pronunciará una conferencia en la Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai . A la vez , el joven Javier triunfa como actor .

[36] *Obras Completas* de Agustín de Foxá , Conde de Foxá . Tomos I y II , Segunda Edición . Editorial Prensa Española , Madrid , 1972 . Nótese aquí en el original que el nombre de la pieza "china" es *Cui-Ping-Sing* , y no "*Cui-Pi-Sing"* como aparece , por lo visto erróneamente (sin duda se trata de una errata del impresor , ya que aparece otra obvia en la misma línea), en el libro de Díaz-Plaja (p.340) ya citado .

[37] Otro guatemalteco interesante había sido ya antes el periodista y escritor Enrique Gómez Carrillo , que en 1905 visitó Japón , Singapur y Shanghai , y hace agudos comentarios en su libro *Por tierras lejanas* , en el que se entusiasma por *"lo que la raza china , una vez educada según los métodos occidentales , logrará hacer"* para afirmar luego con clarividencia "*El peligro es pacífico . No amenaza a los puertos de guerra , sino a los comerciales"* ; lo cual no debe sorprender a los europeos , pues *son ellos quienes han obligado "a cañonazos" a los chinos para que aceptaran el desarrollo económico de Europa* ; como apunta Manuel Bayo en pp. 76-77 de su artículo de 1994 aquí citado .

[38] V. el artículo de Diógenes Fajardo "Borges y la literatura china" , en *Encuentros en Catay* , nº 9 , 1995 , pp. 1-21 .

Actualmente sin embargo asistimos -con excepciones como las de la colaboración Ollé/ Porcel- a una cada vez mayor ola de escarceos o aproximaciones a algunos de los temas de China (o *soi-disant* , aunque a veces llegan a sólo aparecer en el título del libro , sin que luego en el texto se vea la menor relación) en nuestra literatura de ficción actual -y también en otros medios , como el cine o la música- para lo que remitimos de nuevo especialmente a los artículos de *Encuentros en Catay* . También , incluso , se han producido ya algunas narraciones , muy contadas , de viaje , en obras actuales que han sido publicadas en los últimos años y que por tanto constan en los catálogos de editorial más nuevos . En cuanto a traducciones , lamentamos decir que en general , y por lo menos las que hemos visto publicadas , igualmente se encuentran en España bastante por debajo de la media de Occidente ; salvo notables excepciones (a cargo por ejemplo de

Carmelo Elorduy , Marcela de Juan , etc , y recientemente Manel Ollé Rodríguez (n. 1962) -que colabora con Chün Chin- , Wang Huaizu ...), tanto en cantidad como en calidad , aunque se trabaja también para suplir progresivamente el déficit[39] .

Como vemos , y a pesar de sus comienzos más prometedores allá por el siglo XVI tanto en lo que respecta a viajes y a la penetración misionera como a obras de interés , incluso lingüísticas (fray Martín de Rada -1572- , fray Álvaro de Benavente -fines del s. XVII- , etc , cuyos muy importantes escritos se guardan por ejemplo en la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial y en la de los Agustinos de Valladolid) , casi todo , en España , está aún por hacer en Sinología , y en lo que respecta a China . Es de esperar que los modestos y dispersos esfuerzos de antaño adquieran poco a poco más enjundia y que se multipliquen , en consonancia con la enorme importancia a todos los niveles que en años venideros se augura a China . Y sería de desear por tanto que las forzosas *lucubraciones* y la *observación superficial* de una China que hasta ahora había sido *impenetrable* -como se queja Bayo en su artículo de 1994 , página 80-, vayan dejando paso a mayor transparencia y por fin a la normalización de las relaciones culturales y de todo tipo , y también por supuesto a "nivel de calle" (ya surgen también cada vez más ejemplos de esto último en nuestro país , como sería la fundación en Valencia , el 27 de Julio 1999 , de la "Societat d'Amics del Menjar Xinès Lian Shan Po") .

En este sentido , también parece que las cosas van por ahí , porque como reseña por ejemplo el número 18 (Febrero 2001) del Boletín de la Asociación Española de Estudios del Pacífico (cuya *Revista Española del Pacífico* se publica desde 1991) , igualmente desde la China continental se producen cada vez mayores esfuerzos de sus hispanistas en aras de estrechar y ahondar los lazos , y así vemos que el reputado profesor Sun Jiakun , del Instituto de Lenguas Extranjeras nº 2 de Pekín (de cuyo hermano Sun Jiameng , por cierto , de la Universidad de Nankín , se publicó en 2002 una primera traducción completa al chino de Don Quijote , de que es autor , con

[39] V. por ejemplo en los números 1 , 3 , 4 , 11 y 12 de *Encuentros en Catay* diferentes artículos e informes sobre la traducción y traducciones del chino al español ; también por ejemplo desde la Universidad Autónoma de Barcelona (Bellaterra) llegan cada vez mejores e interesantes aportes , a cargo especialmente de titulares de la Facultat de Traducció i Interpretació como el irlandés Sean Golden , o como el profesor shanghaiés -desde 1985 en diversas universidades de España- Minkang Zhou , autor este último además del primer diccionario catalán-chino/chino-catalán (v. Bibliografía) ; o como la catalana Sara Rovira , que enseña gramática china también en Bellaterra .

ilustraciones de Dalí) , está realizando desde el año 2000 una base de datos de los sinólogos españoles, en colaboración con Qin Haibo , investigador de la célebre Academia de Ciencias Sociales de Pekín . Mientras que los eminentes profesores Ding Wenlin (a la sazón Decano) y Zhao Zhenjiang (escritor y traductor de obras de García Lorca , y presidente de la Asociación de Escritores) , ambos del Departamento de Español de la Universidad de Pekín , están desarrollando con la ayuda de la AECI una base de datos sobre Hispanismo en China . Esfuerzos que se verán sin duda acompañados de un número cada vez mayor de otros contactos y actos que ya han tenido lugar o están en avanzada marcha , tanto en China como en España ; entre los cuales no podemos dejar de adelantar el simposio "The Image of the Other : Dialogue, Cultures and Communication" , que habrá de celebrarse en el marco del Fòrum Barcelona 2004 , y que contará con la presencia de importantes personalidades como Wang Meng (escritor y anterior Ministro de Cultura de la

República Popular China , y Editor Jefe de la imprescindible revista *Chinese Literature*) o el filósofo y escritor Raimon Panniker , con Dolors Folch como Presidente del evento .

Volviendo a donde nos habíamos quedado antes de hablar de España , esto es , al interés europeo por el teatro chino , cabe pues en conjunto afirmar , como ya hemos adelantado, que su primera base explícita y reconocida (más abajo explicaremos por qué empleamos estos dos adjetivos) más sólida está en las chinoiseries del Barroco y Rococó y en el entusiasmo de la Ilustración . Sin embargo , la realidad a nivel general era que el acento se había puesto en el exotismo , en lo pintoresco , lo misterioso , y esto podía lógicamente traducirse no sólo en un entusiasmo o una afición por parte de un sector del público , sino también en un sentimiento de rechazo . Los jugueteos de las chinoiseries del Rococó desembocaron pues en la extendida sensación de que el teatro chino mismo era un mero pasatiempo caracterizado por la superficialidad , el colorismo y la artificiosidad . En las primeras monografías sobre el teatro chino , encontramos frases más bien despectivas y una gran falta de comprensión de sus parámetros . Por ejemplo , cuando el británico John Francis Davis traduce , en 1828 , una de las más significativas tragedias de la época Yuan , concretamente *Han gong qiu* ("Otoño en el Palacio de los Han") , se da por satisfecho al presentar la obra como "un ejemplo bastante curioso de una muy extraña literatura"[40]. Años después , un compatriota del anterior , L.C. Arlington[41] , abunda , recordando su visita a un teatro chino : "uno se cree metido en una casa de locos"... "tamaño pandemonium de sonidos no terrenales y visiones grotescas"... "uno desea interiormente que ningún poder sobre la tierra vuelva a inducirle a sufrir de nuevo semejante aflicción".Tampoco los franceses parecían tener mejor opinión : Para G. de Bourboulon[42] los actores de esa "casa de locos" tenían "una voz indescriptiblemente estentórea . Al oír sus chillonas melodías recuerda uno el maullar de un gato , cuya garganta estuviera en una condición especialmente mala" . En cuanto a los alemanes , de la obra de Rudolf von Gottschall *Das Theater und Drama der Chinesen* , publicada en Breslau en 1887 , traducimos , de su página 19 , lo siguiente : "... nos parece a menudo que (el teatro chino) tiene una motivación infantil" ; "...

[40] *Han Koong Tsew or The Sorrows of Han : A Chinese Tragedy* , John Francis Davis , Londres , 1829 , Prefacio , pág. VII . Citado en B. Ebernstein , op. cit .

[41] En *The Chinese Drama from the Earliest Times until Today*, L.C.Arlington , Shanghai 1930 , pág. 3.

[42] "Les représentations dramatiques en Chine", G. de Bourboulon , en la revista *Correspondant* , Paris, Mayo 1862 , pág. 98 .

extravagancias ... falta de imaginación" ... "En una palabra , el teatro chino es ... como pronto veremos de más cerca , un fiel reflejo del pueblo chino, tan rígido y prosaico como mecánico y obsoleto , y a la vez tan perfecto en su pequeño y particular preciosismo y en sus variopintas sensiblerías ... como esa clásica nación de Extremo Oriente , en cuyo espíritu se halla grabado por siempre el ideal del estado patriarcal". Como vemos , parece que von Gottschall buscaba más que hacer un libro explicatorio sobre el teatro chino , leer en la mente china a través de su teatro , pero estaba lleno de prejuicios negativos . Poco después , otro alemán , Minnigerode (un amigo de Georg Büchner que se exilió a Estados Unidos), publica *Über Chinesisches Theater* , obra mucho más descriptiva y a base de observaciones hechas por él mismo entre los chinos de San Francisco . También parece extrañarse mucho de los informes sobre el teatro chino que recibe de diversos viajeros el italiano Antonio Paglicci Brozzi , en su obra también de 1887 *Teatri e Spettacoli dei Popoli Orientali* . En 1888 él mismo entre los chinos de San Francisco .

Luego aparecen los libros de Henry Borel *Weisheit und Schönheit aus China* (1898) y de Karl Mantzius *A History of Theatrical Art* (1903) , en los que la información sobre el teatro chino vuelve a estar basada aparentemente en informaciones de viajeros[43]. Pero en
una obra mucho más reciente (y publicada en castellano) también encontramos el mismo menosprecio por el teatro chino[44], que hasta afortunadamente poco más tarde no se verá mejor considerado en la literatura temática en castellano , con algunas obritas sueltas como "El teatro tradicional chino"(1959) de B. Kordon . Pero piénsese , si se quiere "como descargo" , que en toda la primera mitad del siglo XIX , según la *Biblioteca Sinica* de Henri Cordier , sólo habían sido traducidos a idiomas europeos (inglés y francés) nueve dramas clásicos . Y eso después de que durante varios decenios , la única base objetiva para la comprensión del teatro chino en Europa se redujera a la traducción de la obra china sobre el huérfano Zhao . No es de extrañar pues tanta incomprensión .

Con ser todo esto limitado y mezquino , lo curioso del caso es que , además , en la propia China la obra sobre el huérfano Zhao había sido puesta en el índice de la censura precisamente desde los tiempos en que , con sus diversas versiones , conquistaba los escenarios europeos , y no se representó durante muchos años . Sea como fuere , hasta los años 20 y 30 del siglo XIX no se amplió la visión europea , con más traducciones de obras chinas y con prólogos y más datos aclaratorios . En Francia fue sobre todo el caso por las traducciones de Stanislas Julien y de M. Bazin (*Théâtre Chinois* , de 1838, *Le Pi-Pa-Ki ou l'Histoire du Luth* -que se escenificó en el teatro de Port-Saint Denis-, 1841 , y *Le Siècle des Youên ,* 1850, este último libro conteniendo las sinopsis de más de cien obras clásicas de la época Yuan -1277-1367-, así como extractos de varias de ellas) . En Inglaterra se publican también por entonces las traducciones de John Francis Davis . Más tarde , en 1899 , aparece la obra de W. Stanton *The Chinese Drama* ; y en 1901 , en

[43] Encontramos la mayor parte de esta información en el libro de B . Eberstein ya citado en Nota 10 ; pero, refiriéndose a época muy posterior (mediados del s. XX) , también en pp.175 y 176 de *A Literary Companion to China* , de A. C. Grayling y S . Whitfield , Murray , Londres , 1994 , hallamos comentarios igualmente despectivos de occidentales respecto a la música del teatro chino . Ver concretamente las citas textuales de Auden / Isherwood (1934) y Cable/French (1942) en esas páginas .

[44] Nos referimos a *Veinticinco Siglos de Teatro* , Enrique Ortenbach , Fomento Internacional de Cultura, Barcelona , 1959 . Léanse sus demoledores comentarios sobre el teatro chino en pp. 18 y 19 .

su *History of Chinese Literature,* H.A. Giles vuelve a tratar del tema de pasada , dando más énfasis a los aspectos literarios . En Alemania , curiosamente , las traducciones empezaron mucho después , en las décadas 20 y 30 del siglo XX , con Hans Rudelsberger , Richard Wilhelm (curador también de la famosa edición del I Ching que publicó en España Edhasa a mediados de los 70) , y Vincenz Hundhausen . La pieza "El círculo de tiza" (*Huilan ji*) de Li Xingdao (autor que vivió en el siglo XIII , durante la dinastía Yuan ; hay traducciones al castellano al menos desde la de 1941 en Austral), hizo surgir en Alemania una notable ola de interés por el teatro chino , dándose traducciones y famosas adaptaciones como la del gran poeta , dramaturgo y novelista Klabund[45] (seudónimo de Alfred Henschke , 1890-1928) *Der Kreidekreis* (1924) y sus puestas en escena -como la de Max Reinhardt , en Berlín , 1925- y que se extienden por lo menos desde 1876 a 1962 , pasando por la de Brecht *Der Kaukasische Kreidekreis* ("El círculo de tiza caucasiano"), de 1944[46] .

También las monografías sobre el teatro chino han seguido siendo hasta bien entrado el siglo XX muy escasas y de calidad mediocre . Un primer intento había sido , todavía en el XIX (1838), la introducción , llena de lagunas , de M . Bazin a su traducción de sólo cuatro obras chinas en su sin embargo llamada *Théâtre chinois ou choix de pièces de théâtre* , ya citada ; en esta introducción se basaba el libro también mencionado aquí de R. von Gottschall *Das Theater und das Drama der Chinesen* . Más significativa podía quizá haber resultado la aparición en París , en 1886 , en la serie *Les Chinois peints par eux-mêmes* , del libro escrito por el general chino Tcheng-Ki-Tong [47] *Le Théâtre des Chinois.* Pero desgraciadamente no fue así , al menos según Leonard Cabell Pronko[48], ya que según éste , en dicha obra "más nos demuestra el General la ignorancia de un chino europeo que nos enseña sobre el teatro chino".

De modo que sólo al llegar la década de 1920 , con las muy interesantes obras de Wang Guowei (éste ya había empezado a publicar en China antes de 1911) , R.F. Johnston (*The Chinese Drama* , 1921*)*, Tchou Kia-Kien y A . Iacovleff (*Théâtre Chinois* , 1922) , B. Laufer *(Oriental Theatricals* , 1923) , A.E. Zucker (*The Chinese* Theater , 1925) , B.S. Allen *(Chinese Theatre Handbook ,* 1925 , guía muy interesante) , George Soulié de Morant (*Théâtre et Musique Modernes en Chine* , 1926), Mien Tcheng (*Le Théâtre Chinois Moderne* , 1929) y L.C. Arlington (*The Chinese Drama from the Earliest Times until Today* , ya en 1930) , todos los cuales por cierto habían vivido en China , se da en Occidente una base más amplia de conocimientos que empiezan a posibilitar estudios históricos sistemáticos . Pero es un japonés , Aoki Masaru , quien con su "Historia del Teatro Chino en la Edad Moderna" [49](que sepamos , todavía hoy sin traducir en nuestro país , por lo que nos aventuramos a traducir así el título en castellano) hace la mejor aproximación , apoyándose en conocimientos mucho más ricos y completos que los de

---

[45] Klabund influyó en la literatura alemana con sus adaptaciones de la literatura oriental . Son famosas sus versiones , libres e imaginativas , de obras no sólo chinas sino también japonesas y persas .

[46] Para este apartado nos servimos especialmente de la obra de B.Eberstein ya citada en nuestra Nota 10

[47] De este General ya hemos hablado anteriormente , concretamente al referirnos a su largo artículo aparecido en varios números de "La España Moderna" en 1900 .

[48] *Theater East and West : Perspectives towards a Total Theater*, L.C. Pronko , Berkeley /Los Angeles, 1967, pág. 40 .

[49] *Shina Kinsei gikyoku shi* , Kyoto , 1930 ; traducido al chino por Wang Gulu : *Zhongguo jinshi xiqu shi,* Pekín , 1958 . Seguimos en este apartado con datos extraidos de la obra de Bernd Eberstein ya mencionada en notas anteriores; que citamos , a veces casi textualmente , a lo largo de todo este trabajo .

los anteriores . De hecho , esta obra trata además un período larguísimo , concretamente desde la dinastía Song hasta la dinastía Qing : el término japonés *kinsei* , Edad Moderna ,
se refiere precisamente a esa muy larga era . A continuación , Camille Poupeye publica en 1933 su libro *Le Théâtre Chinois* , que trata de actores y obras individualmente , además de hacer un breve recuento de la historia del teatro chino . Las obras *K'ouen K'iu , le Théâtre Chinois Ancien* (de Tsiang Un-Kai , 1932) y *Über die Chinesische Klassische Oper* (de Wang Kwang-Ch'i , 1934) tratan , como su título indica , de estilos en concreto . De Cecilia S. L. Zung (por nombre chino , Ch'eng Hsiu-Ling) , abogada y actriz amateur , aparece en 1937 *Secrets of the Chinese Drama* , libro sobre técnicas chinas de interpretación , con profusas ilustraciones . L.C. Arlington y H.Acton escriben una interesante introducción a *Famous Chinese Plays* (1937) , y en 1938 aparece la bien informada obra *Le Théâtre Chinois d'aujourdh'hui* , del ex-director de la Academia de Artes Teatrales de Pekín Chia Cheng-Chih , con énfasis en los problemas de enseñanza y en los de reforma de la misma . Ya en 1949 aparece *The Chinese Theater* , de Jack Chen, corto ensayo escrito desde el punto de vista crítico de los comunistas . En cuanto a los

artículos de varias enciclopedias , quizá los mejores sean los de *Encyclopaedia Britannica* (a partir de la onceava edición , de 1911 , y luego sucesivas) , los de *Oxford Companion to the Theatre* (1951 y ediciones sucesivas) , y , a distancia de los anteriores, también los de *Enciclopedia Italiana dello Spettacolo* (1954). Hasta aproximadamente esos años , resultan cortos los de la Larousse , y poco objetivos o etnocentristas los de la Brockhaus . Nos referimos a la Bibliografía del final de este trabajo para un listado de autores y obras más extenso , sobre todo en lo referente a años siguientes : Por ser más fácil hallarlas y consultarlas debido a su mayor cercanía en el tiempo , optamos por especificar ahora aquí menos obras entre las posteriores a 1950 .

Hay quienes ven la razón de la tan tardía aproximación de los medios culturales de Occidente al teatro chino en el mismo desinterés de los académicos de la propia China . Para éstos , el teatro era un pasatiempo , no cultura . Por eso parece lógico que los sinólogos europeos se ocuparan más bien en un principio de los libros antiguos dedicados a la música o a los ritos , y de los clásicos confucianos , mucho más valorados por los chinos . En estos clásicos , además , el teatro es menospreciado , considerado una
ocupación vana , y más bien desacertado o incluso descabellado por lo fuera de lugar el sacarlo a colación en los medios digamos serios . Y si la investigación europea sobre China necesitó tanto tiempo para acercarse al teatro tradicional de aquel país , lo mismo o más ocurrió respecto del teatro moderno y de toda la literatura moderna china en su conjunto . También del lado de los sinólogos japoneses se dan pocas monografías sobre el teatro moderno chino ; en Japón , como en Occidente , ha sido -por lo menos , hasta los años 80 del siglo XX- más estudiado el teatro tradicional .

En cuanto a las monografías sobre el teatro chino moderno , hasta la década de 1970 y principios de los 80 , existen en Occidente junto a un número de trabajos referidos a as
-
pectos parciales del tema (la mayor parte relatos periodísticos , informes de impresiones personales , etc , más que obras académicas) , los trabajos del holandés W.L. Idema (Universidad de Leiden) , de los americanos A.C. Scott (Universidad de Wisconsin -

Madison) y J.R. Brandon (Universidad de Hawaii) , los del británico William Dolby (Universidad de Edimburgo) , los de los alemanes Martin Gimm (Universidad de Bonn) y Bernd Eberstein (Universidad de Hamburgo) , y los de Colin Mackerras (Universidad Griffith , Brisbane , Australia) , éste último quizá quien mejor -o por lo menos con más resonancia editorial- ha dado una visión de conjunto del teatro chino , especialmente desde la época Qing hasta nuestros días .

Todos estos académicos se han rodeado poco a poco de otros más jóvenes , y a partir de principios de la década de l990 ya podemos decir que la situación ha evolucionado mucho . Así , en numerosas universidades como las ya citadas y otras como la de Londres (School of Oriental and African Studies , *S.O.A.S*) o las americanas de Michigan (Ann Arbor), y Hawaii , entre otras , hay buenos equipos de investigadores sobre el teatro chino , muchos de los cuales se especializan ya concretamente en los años de a partir de la Revolución Cultural (1966-76) . Entre ellos hay que citar a Daniel S. P. Yang y a Elisabeth Wichmann . Éstos trabajan y publican junto a otros modernos especialistas en el teatro tradicional como los taiwaneses John Hu y Josephine Huang , etc , y junto a sabios del teatro chino y mundial como Tao-Ching Hsü . (v.Bibliografía) .

Actualmente , desde universidades como las americanas Central Michigan University o las europeas de Heidelberg (con académicos como Hanno Lecher a la cabeza) y Kiel (con , por ejemplo , Matthias Kaun) , Viena , Zurich , Leiden y Copenhague , o desde instituciones como la holandesa International Institute of Social History , está desarrollándose una verdadera ola de sitios web y de enlaces con bibliotecas y diversas universidades y entidades occidentales (como el Massachussets Institute of Technology , la Klaus Tschira Stiftung o la IBM) y orientales (como la Universidad Qinghua de Pekín , la Universidad de Hong Kong , la de Taipei o la de Singapur) ; que proporcionan ya entrada a gran parte de lo que hay disponible de cara a estudios académicos de la Sinología[50] . Podemos con euforia decir que ya está en marcha y por buen camino la difusión que les corresponde , junto a las demás disciplinas científicas , de estos estudios.

Al margen de las universidades y otros centros académicos , entidades tan diversas como la Biennale de Venecia o el International Theatre Institute de la UNESCO han patrocinado al menos desde la década de 1960 (recordar el gran proyecto intercultural de la UNESCO de ese mismo año) diferentes estudios y acercamientos al teatro de Oriente . La Biennale incluso establece a fines de los 80 un premio cinematográfico con el nombre
del entonces recientemente fallecido(en Agosto 1988) académico de la Sorbona Enrico Fulchignoni , premio que "distingue las obras que ilustran el encuentro de culturas y que pueden llevar a una visión renovada y a profundizar el diálogo entre los pueblos"[51] .

Al sorprenderle la muerte , Fulchignoni está precisamente trabajando en sus estudios de las influencias orientales en el carnaval medieval europeo -especialmente desde el siglo

[50] V. artículo "The World Wide Web as a Resource for Chinese Studies" *, IIAS Newsletter* nº 15 , 1998.
[51] V. el artículo "Oriental Influences on the Commedia dell'Arte" , Enrico Fulchignoni , traducido al inglés por Una Crowley , pp. 29 a 41 de *Asian Theatre Journal* , vol . 7 , nº 1 , Spring 1990 , University of Hawaii Press , Honolulu .

XIV- y en la commedia dell' arte , esa muy famosa e importante forma italiana de teatro con máscaras (que sin embargo nunca portan las actrices , también como en el teatro oriental tradicional) , de personajes con la cara pintada , de papeles fijos , de actores siempre itinerantes que dominan el canto , la danza y a menudo la acrobacia , uno de los cuales narra el argumento como prólogo de sus actuaciones , en las que luego es tan fundamental el lenguaje corporal , etc , entre otras connotaciones claramente en relación con formas como el *bhavai* que subsiste en la India desde el siglo VII a.C. , el *ruhozi* de Irán y Bizancio , el *karagöz* y el *orta oyunu* turcos , el *no* del Japón o las formas del teatro chino tradicional que veremos en el corpus de este trabajo . Según Fulchignoni, la commedia dell'arte , surgida justamente en Venecia (república tan relacionada con Oriente desde finales del siglo XIII) y que florece en toda Europa entre los siglos XVI y XVIII ; forma teatral cuya continuidad se había trazado por cierto también en nuestros medios -previa y tradicionalmente- desde la clásica *fabula Atellana* y otras manifestaciones griegas y romanas . Remitimos al artículo de Asian Theatre Journal citado en nuestra Nota 50 a quien quiera conocer mayores disquisiciones sobre el tema , no sólo relativas a carnaval y teatro sino también a otros ámbitos como el chamanismo , la mitología , los lenguajes dialectales , la fábula literaria de La Fontaine o Perrault o la pintura y la iconografía occidentales y orientales ; aspectos que tal como los expone Fulchignoni resultan de innegables peso , interés y valor y que nos han llevado , en nuestra página xvi de este Prólogo , a emplear aquellos adjetivos -en aquel contexto

limitadores- "explícita y reconocida" al referirnos a la base primera "explícita y reconocida" (valga esta redundancia) del interés europeo por el teatro chino[52] . Otros autores también resaltarán las similitudes de diferentes aspectos de teatros occidentales como el inglés isabelino con otros orientales como el tradicional chino , o discutirán sobre la escenificación de Shakespeare[53] o Molière en medios asiáticos o africanos .

En cuanto a la propia China y a su teatro , en Hong Kong , bajo el dominio británico , empiezan sobre todo a partir de principios de la década de 1970 a publicarse aportaciones a este tema concreto , y en 1976 aparece también el segundo tomo (más pobre sin embargo que el que le precedió en 1957), publicado por Xin Ken , de una colección de recuerdos de dramaturgos , actores y literatos aparecidos primero en revistas , fascículos y también en libros . Entre esas personalidades estaban autores de la talla de Tian Han , Ouyang Yuqian , Xia Yang y Yang Hansheng . El título de esta recopilación es *Zhongguo huaju yundong wushi nian shiliao ji* , que podemos traducir como "Colección de fuentes históricas con motivo del 50 aniversario del teatro hablado

[52] Fulchignoni también se refiere en este artículo , que tiende tantos puentes interculturales en aras de demostrar la fragilidad de las teorías eurocéntricas sobre la realidad cultural a nivel mundial , a interesantes y bien documentados trabajos que se llevan a cabo en sus mismos días (y a otros más incluso de la década de 1950) en universidades como las de Ankara -profesor Metin And- , Brown -profesor William Beeman- o en el Center for Near Eastern Studies de la Universidad de Nueva York , o al gran tratado sobre las civilizaciones mediterráneas del profesor Braudel ; para sus listas de divertidas e interesantes relaciones que engloban incluso la copia del libro de Marco Polo que llevaba Colón en su viaje a América , las pinturas catalanas descubiertas en el Sinaí , las grandes puertas españolas identificadas en Egipto o las curiosas miniaturas persas copiadas en monasterios ortodoxos del siglo XVI para el Monte Athos . También se detiene a hablar de la poesía y de otros temas filológicos , y menciona diversos preceptos y el arte de la medicina .

[53] V. por ejemplo *New Sites for Shakespeare* , John R. Brown , Routledge , London / New York , 1999 .

en China" . Esta obra debe sin embargo leerse con cierto espíritu crítico , a causa de algunas connotaciones directamente influidas por los avatares del momento político .

Respecto a China continental , la información hasta principios de la década de 1920 está dispersa entre introducciones a colecciones de obras modernas , colecciones de letras de arias , libros sobre música teatral escritos para amateurs , artículos de periódico , recuerdos de grandes actores , etc . El primer libro en chino sobre el teatro chino es , curiosamente , de un entusiasta japonés , Tsuji Takeo , quien a continuación publica también en su propio idioma esta obra (1925) . A continuación vendrían las del Prof. Ch'i Ju-Shan *The Structure of the Chinese Drama* (publicada en chino en 1928) , *Studies on the Theater* de Ling Shang Ch'ing y otros , y *Chats on the Pear Garden* de Wang Meng-Sheng , y la compilación del Prof . Ch'i Ju-Shan y otros en las *Theater Series* y otros lugares . Todas estas obras , aunque de gran autoridad , son más bien puntuales , es decir , sobre aspectos concretos del teatro chino . Además , no tenemos noticia de demasiadas traducciones a idiomas europeos , salvo en lo tocante a fragmentos que aparecen en obras de lengua inglesa , por ejemplo en las geniales traducciones de Arthur Waley (1889-1966) del chino y del japonés . Sin embargo , del Prof Wang Guowei se publica también en Occidente en 1935 una obra que pasa por ser la principal fuente de inspiración e información de las subsiguientes : *History of Drama in Sung and Yüan Dynasties* , a la que seguirán otras por el mismo profesor y otros . De entre ellas , es todavía fundamental *Lien Pu Ta Chüan ,* de Chao Xiao-Sia , publicada en Pekín en

1937, -obra completa sobre el maquillaje facial de los actores- . Por la misma época , empiezan a surgir largos artículos en las enciclopedias .

Pero , quizá debido a los altibajos de la política de aquellos años , es sobre todo a partir de los años 80 cuando empieza a encontrarse en China más interés académico por su teatro . Entre los más tempranos testimonios, merece mención especial la aportación de Wang Yao , que en su compendio sobre literatura moderna le concede mucho espacio. A partir de ahí , ya surgen otras obras de considerable interés , como la de Li Yanhui , de quien se publica a fines de los 70 una buena historia del teatro chino moderno . (De la casi totalidad de estas obras , como de las posteriores , creo sin embargo no existe aún traducción a ningún idioma europeo). Aunque existen en China , además -al igual que en
Occidente- buen número de revistas especializadas . Por otra parte , en éstas se va dando buena cuenta del acontecer sobre el teatro oriental , tanto en lo práctico como en lo bibliográfico o académico ; así por ejemplo , en el *Asian Theatre Journal* (University of Hawai'i) de Otoño 1984 se publica , en pp. 223 a 227 , un corto pero substancioso artículo titulado "Major Achievements in Theatrical Scholarship , Research , and Development in the People's Republic of China" , firmado por Hu Dongsheng , Liu Yizhen , y Gu Mingzhu . Como también se alumbran , en la propia China , otras numerosas recopilaciones de datos en forma de documentos relativos a programas , estatutos , y explicaciones de todas clases sobre diversos grupos teatrales , como las que se agrupan bajo el nombre *Zhongguo xin wenxue daxi* , y otras , y que sirven más bien al investigador que al que pretenda acercarse a obras más estructuradas . En cuanto a publicaciones en idiomas europeos , también existe versión inglesa y francesa de alguna revista como la importante *Chinese Literature / La littérature chinoise* , que se distribuye en centros universitarios de Occidente , y que , aunque en conjunto

superficiales , pueden llevar artículos de interés sobre todo para los que se inicien en el tema . Nos remitimos a la Bibliografía del final de este trabajo para ver más nombres , con títulos de obras y revistas en concreto , también del ámbito hispánico , y otros .

Naturalmente , como fundamento de cualquier trabajo hay que citar las propias obras de teatro . De éstas , la mayoría de las chinas están aún sin traducir a idiomas occidentales , y concretamente las traducidas en España son al parecer inexistentes (de éstas sólo conocemos la de *El Huérfano de la familia Chao* (o *Zhao* en la moderna transcripción *pinyin*), de Iriarte , que éste hizo a partir de versión francesa . El resto de las traducciones a nuestro idioma y publicaciones relativas a ellas que hemos leído han sido en su totalidad realizadas en la misma China o en Taiwan , como la excelente "El Huérfano de la Familia Chao . Comparación de la obra teatral china con sus versiones italiana , francesa y española" , por Manuel Bayo , que aparece en el nº 9 de *Encuentros en Catay* , 1995 , pp. 1 a 281; aunque ya empieza a haber proyectos en algunas editoriales y en la universidad) . Sin embargo , en China hay ya muchas obras de la literatura occidental traducidas desde mediados del XIX , de lo que hablaremos luego .

Por otro lado , sobre muchas de las obras chinas , especialmente de las del teatro moderno , puede decirse que su valor artístico y literario está tangenciado por una clara intención política . Pero si las obras del teatro tradicional logran con indudable éxito impregnarse de un paisaje nacional en el que con gran poder se insertan , las del teatro moderno en general consiguen , con gran efecto , expresar los pensamientos ,

sentimientos , dudas , deseos y esperanzas colectivas del público . Este teatro surge de un indudable compromiso , del sentir de dramaturgos y actores que han vivido una época revolucionaria de tremendos altibajos y problemas , que tuvieron que asumir para poder vivir y para desarrollar una tarea . Nunca ha podido decirse mejor que al referirse al teatro chino , que , sobre todo en lo que respecta al siglo XX , el efecto de una obra o de una representación determina su valor artístico o literario intrínsecos .

No obstante , esta característica está ya enraizada en la antigua tradición confuciana . Y además , dicho sea de paso , el fenómeno no debe parecer extraño en ninguna parte del mundo . En Europa se han dado épocas en que la formulación y propaganda de valores por medio del teatro no han sido vistas en absoluto como extrañas al arte ; y el teatro así condicionado no ha sido nunca , por cierto , necesariamente malo . Du Halde ya escribe en su prólogo a *L'Orphelin de la famille Zhao* : " No tienen otra intención en sus obras teatrales que agradar a sus compatriotas y conmoverles , para así infundirles el amor a la virtud y el repudio del vicio". Y no parecía el francés encontrar en ello nada extraño , siendo además su patria la de Corneille y Racine , por ejemplo . Por no hablar del teatro de tiempos de la Revolución Francesa : una gran parte de las compañías teatrales , entre ellas la Comédie Française , ponía entonces en escena especialmente aquellas obras en que los ideales y valores de la Revolución eran patentes . Incluso , a veces , con trajes de
griegos o romanos . En España , a qué hablar de tantos ejemplos más o menos inconfundibles o explícitos de lo mismo , desde los medievales pasando por Calderón , Lope , Moratín . En Alemania , Schiller veía , como es sabido , el escenario en tanto que

institución moralista[54] , y en todos los demás países de Occidente , a qué citar , e incluidos cómo no los de la Europa del Este , ha habido siempre ejemplos abundantes de lo mismo . Aunque es sabido que hoy día , bien es verdad , como en otros momentos históricos , se rechaza en general en las democracias occidentales la pretensión moralizante y didáctica de la literatura , siendo su objeto principal el individuo (sobre todo en cuanto a su problemática más o menos personal en una sociedad concreta, más que en cuanto a sus responsabilidades para con dicha sociedad).

Sea como sea , y aparte de la importancia del teatro de China en sí mismo , no cabe duda de que el conocimiento de sus tradiciones y actualidad arroja potente luz sobre otros muchos aspectos históricos , sociales , culturales y artísticos , y creemos seguro será de enorme interés incluso para aquellos a los que sólo preocupe -si eso es hoy en día posible- el devenir del teatro en Occidente .

Respecto a éste , cabe decir que distintas técnicas orientales , no sólo chinas , sino también indias , balinesas y japonesas , han sido ya asimiladas por dramaturgos occidentales a partir de principios del siglo XX , desde que pioneros como el inglés E.H. Gordon Craig (1872-1966) , el francés Antonin Artaud (1896-1949) , y otros muchos , empezaran a escribir sus propios ensayos y obras basándose o inspirándose en ellas . Escritores y directores teatrales como Bertolt Brecht (1898-1956) , Peter Brook (1925-) Jerzy Grotowsky (1933-) , Ariane Mnouchkine (1934-) , Eugenio Barba (1936-) ,

Robert Wilson (1941-) , Julie Taymor (1952-) , David Henry Hwang (1957-) , Peter Sellars (1958-) , Marie Brassard (1962-) , o el joven Didier Galas han dado ya cumplida muestra en los escenarios occidentales de lo mucho que esas técnicas pueden aportar en el arte de la escena . Nuevas interrelaciones se han hecho y se harán pues inevitables , tanto en Occidente como en Oriente , a donde llegó a principios del siglo XX nuestra más notable influencia en este campo , la exportación del teatro hablado . A la que también acompañaron o siguieron otras : escenográficas , interpretativas , estilísticas , filosóficas o ideológicas , etc .

Para centrarnos aún más en la actualidad , principios del siglo XXI , diremos sólo , y a modo de ejemplo , que , en la temporada teatral francesa del 2000 , se ha hecho ya por demás patente que una nueva generación de artistas siente el mundo de manera mucho más global que nunca . Echemos un vistazo , aunque sea parcial , a la cartelera del verano de ese año :

[54]"als Schiller diese Forderung aufstellte , kam es ihm kaum in den Sinn , dass er dadurch , dass er von der Bühne herab moralisierte , das Publikum aus dem Theater treiben könnte . Zu seiner Zeit hatte das Publikum nichts gegen das Moralisieren einzuwenden". En *Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke,* Bertolt Brecht , Frankfurt , 1967 , Tomo 15 , pág . 270 . Citado en Eberstein , op.cit .

Como vemos , olvidando el etnocentrismo , y abundando en la ola que diera comienzo hace varios decenios , la acogida de grandes formas tradicionales indias , japonesas y chinas , cultas o populares , interesa a públicos y creadores con renovados bríos . Se suceden el Théâtre des Nations , el Festival Mondial du Théâtre de Nancy, el Festival du Théâtre d'Avignon , el Festival des arts traditionnels de Rennes , y en el verano del 2000, la Maison des cultures du monde , el Festival de l'imagination , el Festival d'automne à Paris , la Biennale y la Maison de la Danse de Lyon , etc etc . Todos estos eventos impulsan lentos pero profundos y seguros esta apertura . A ejemplo de la cultura japonesa , que se apropia en una secular y permanente integración de los conceptos filosóficos y estéticos de sus vecinos continentales , una parte de la escena contemporánea francesa se inspira en las formas anteriores que ofrecen otros continentes. Sin renegar de la cultura europea, pero a través de prismas orientales , se vivifica la memoria de los orígenes del hombre occidental . Así , Boulez , Ariane Mnouchkine , Brassard , Bartabas o Galas recorren el imaginario de la humanidad .

El francés Bartabas (1956 -), con su *Troupe du Théâtre équestre Zingaro* (grupo nómada , multirracial y con mestizos lanzado en 1983) y la *Orchestre de Paris* , reaviva rituales bárbaros y a la vez se articula en la modernidad , a la que parece renovar e infundir energías . Así , hace subir caballos a escena (esto no es del todo nuevo en Europa , ya se hizo incluso en Roma o Versalles ; pero no con tanta resonancia) cuyos jinetes , con maquillajes antiguos y cabelleras al viento , visten ropas primitivas o medievales o van semidesnudos. El teatro se llena de olor a incienso , y el público siente el escalofrío de lo atávico . Colaboró con Françoise Gründ (fundadora con Chérif Khaznadar del Festival des arts traditionnels y del Festival de l'imaginaire) en las pistas del Rajasthan -*Chimère* , de 1994- , para volver de Asia con ritmos chamánicos como los coreanos -de ahí su *Éclipse,* presentada en 1997 en el Festival d'Avignon- , tras sus anteriores *Cabaret équestre I* (1984), *II* (1987) , y *III* (1989/1990) y su *Opéra équestre* (1991) [55]. Esta musicalidad , como en un eco , pretende transportar al público a una interioridad universal . En su última composición ecuestre y coreográfica , *Triptyk* , no se dice una palabra , es muda , todo es luz o sombra , música y movimiento . Con partituras de Igor Stravinsky (como *La consagración de la primavera*) y de Pierre

[55] Bartabas también ha hecho una película , *Mazzepa* , Grand Prix technique de la Commission supérieure technique en 1993 en Cannes , con Miguel Bosé , sobre el famoso cosaco polaco (1644 -1709) muerto en Ucrania en tiempos de Pedro I el Grande tras fracasar en su intento por liberar de la dependencia de Rusia a aquella región , aliado a Carlos XII de Suecia . Bartabas (seudónimo , ya que prefiere ocultar su nombre) , proyecta una *Académie du spectacle équestre* en las Écuries Royales du Palais de Versailles , que una vez reacondicionadas se abrirán a los nuevos estudiantes en Febrero 2003 .

Boulez , hace aparecer en escena a siete jóvenes llegados de la provincia india de Kerala que practican el *kalaripayatt* , único exponente que perdura en nuestros días del antiguo teatro sánscrito y es una especie de arte marcial muy antiguo . Porque , dice , "*su cuerpo es portador de una ética , de una memoria inmemorial del movimiento"* . Bartabas (que tras llevarlo a otros lugares como Moscú , donde tiene en Junio un gran éxito , ofrece su espectáculo en Barcelona en Julio de 2001 , en la Carpa de la Mar Bella , con pista de arena , justo a la orilla del Mediterráneo) , con los matices viscerales , primigenios , de sus representaciones , suscita un estado de ánimo abierto y relajado que facilita puentes culturales . Como los que , obviamente , tiende Didier Galas , o como los que , a otros niveles de muy diverso estilo y mucho más intelectualizados , se tienden en piezas de los propios chinos de la diáspora (grupos muy importantes y muy a tener en cuenta) como las del gran dramaturgo chino-americano Frank Chin , autor ya en la década de 1970 de piezas clave para la comprensión de las interrelaciones culturales como *The Chickencoop Chinaman* o *The Year of the Dragon*[56]*;* o en las de David Henry Hwang , otro chino-americano (con teatro en Los Angeles) de enorme talento pero de estilo tan distinto[57].

Por su parte , Galas , joven actor (en torno a los treinta años) de recorrido clásico , se apasiona ahora en París por la interpretación con máscaras al lado de Mario González . Su curiosidad le condujo antes a Kyoto , donde siguió cursos con un maestro de No . Aquí "*no es el actor* , dice , *quien debe brillar sino el personaje interpretado"* . Conoce la Ópera de Pekín , y a continuación crea *Monnaie de singes : Arlequin d'Occident , Târo-Kajo et le Roi Singe d'Orient* , donde hace encontrarse a tres figuras cómicas e

irreverentes con las que simboliza implícitamente una reunión de la humanidad : Arlequín (interpretado por el propio Didier Galas) , que lleva el juego con su inefable desvergüenza , su guasa y su verbo irrefrenable y desenfadado (no olvidemos que la commedia dell'arte nació en Venecia , ya entonces muy en contacto con Oriente) . A diferencia de sus homólogos orientales , el chistoso criado de la commedia dell'arte ya es más bien sólo tradición . A pesar de que el maestro Giorgio Strehler (n. en 1921 , fundador del Piccolo Teatro de Milán , desaparecido en 1997) y sus colaboradores Marcello Moretti y luego Ferruccio Soleri , que interpretara al personaje principal en la obra de Carlo Goldoni *Arlecchino , Servitore Di Due Padroni*[58]*,* le hayan , desde 1947 , hecho renacer de sus cenizas . En la obra de Galas , actúan frente a Arlequín dos personajes asiáticos de características parecidas a las suyas : El Rey de los Monos chino y Târo-Kajo (interpretado por Kaoru Matsumoto) , el criado del estilo teatral japonés kyogen -literalmente , "palabras locas"- , intermedio cómico que alivia la tensión dramática en el No . Este *gracioso* nipón , un tanto grosero , consume sake , el brebaje de los dioses , sin moderación . En cuanto al Rey Mono (que interpreta Zhihua Dong) , es famoso elemento de la tradición teatral china , en que personifica al eterno rebelde astuto que es el hombre , sembrando el desconcierto hasta en el reino celeste de los

---

[56] *The Chickencoop Chinaman and The Year of the Dragon : Two Plays* , Frank Chin , prólogo de Dorothy Ritsuko McDonald . University of Washington Press , Seattle , 1981 .

[57] V. por ejemplo *Broken Promises : Four Plays* , David Henry Hwang , prefacio de Maxine Hong Kingston , Avon Books , Nueva York , 1983. El teatro está en 120 , N. Judge John Aiso St.,Los Angeles.

[58]En español , *Arlequín , Criado De Dos Amos* . Según la segunda versión del propio Goldoni de 1745.

Inmortales [59](lo comparo con Fausto y Don Juan) . Está claro que Galas quiso además , con este reparto por "nacionalidades" , añadir otra sugerencia a su ya obvia propuesta .

Por otro lado , commedia dell'arte o teatro oriental tienen principios de base que se acercan : interpretación del actor que se dirige al público , importancia del trabajo del cuerpo , papel de la máscara , de la música ." , como explica Françoise Quillet en *L'Orient au Théâtre du Soleil* [60]. Maestra de conferencias en la universidad del Franco Condado , la autora trata en este libro de las influencias asiáticas en la obra de Ariane Mnouchkine[61] . Su análisis atraviesa el ciclo épico de los Shakespeare que dirigió esta última (*Richard II , La Nuit des rois , Henri IV*) , en que se mezclan influencias del kabuki japonés y el bharata-natyam indio con el teatro isabelino (que tiene algunas características afines a la commedia dell'arte así como al teatro chino , como ya dijimos). Pasando por su versión de *Les Atrides* que se inspira claramente en el kathakali indio[62] .

Françoise Quillet ha publicado en otoño de 2000 una obra sobre la última creación del Théâtre du Soleil , *Tambours sur la digue* , que , a sus ojos , es "*un desenlace sobre la*

forma que casi raya en la abstracción" ... "*Oriente* , escribe , *propone una escritura escénica que destruye la clasificación estanca de las artes . Lo que seduce , es la técnica teatral , el canto , la música , la estilización de gestos , de maquillajes ; el principio de un lenguaje que es el de la creación de un universo teatral en el extremo opuesto al realismo . Para el artista occidental , que ha perdido sus tradiciones e intenta reconstituirlas por medio de indagaciones librescas , como es el caso para la commedia dell'arte , por ejemplo , resulta fascinante el asistir directamente a espectáculos en los que se han mantenido las tradiciones ."*

En cuanto a Hélène Cixous[63] (n. 1937, también amiga de Julia Kristeva , la semióloga que iba en el grupo de Barthes cuando el famoso viaje de éste a China en los 60), hace sentir con intensidad tragedias históricas de Extremo Oriente en su *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk , roi du Cambodge , ou l'Inde de leurs rêves* -en

---

[59] En nuestro país , sería aquí de recordar especialmente el casi legendario actor italiano Zan Ganassa (¿1540?-1584) , famoso *zanni* de la commedia dell'arte , cuyas actuaciones en Sevilla se dice inspiraron a Lope de Vega (1562-1635) para la creación de sus *graciosos* . Y remontando en el imaginario europeo, a los *sanniones* de las antiguas farsas atelanas de Roma , anteriores al s. I d.C. , que ya hemos mencionado en páginas anteriores ; o a tipos como el del esclavo pillo o ingenioso en Menandro , Plauto, Terencio ... ; o , aún antes , al héroe cómico con su "gran idea" en Aristófanes ...

[60] Publicado por Éditions L'Harmattan , Paris , 2000 .

[61]Ariane Mnouchkine (1934 -) , directora teatral francesa conocida por su éxito en el uso de la *création collective* (rasgo del teatro tradicional oriental) y responsabilidad compartida en su grupo Théâtre du Soleil . Tras estudios en las universidades de París y Oxford , donde es miembro de grupos de teatro estudiantil , viaja a Extremo Oriente para a su vuelta fundar el Théâtre du Soleil en 1964 . Inspirada por las ideas de Copeau y el trabajo de Vilar , intenta extender la investigación sobre las posibilidades teatrales y sobre las implicaciones de un teatro popular . Se inspira también en Artaud y en Brecht .

[62] V. *Rencontres avec Ariane Mnouchkine : Dresser un monument à l'éphémère* , Josette Féral , XYZ éditeur , Collection Documents , XYZ éditeur , Montréal , 1995 .

[63] Además , sobre las personales tendencias feministas de esta autora de muchas de las obras que pone en escena la otra gran feminista Ariane Mnouchkine , v. en página 103 del libro *Mujeres en China* , edición de Taciana Fisac Badell , Agencia Española de Cooperación Internacional , Madrid , 1995 (artículo *En los márgenes de la Revolución : Estética Femenina en la Literatura China Moderna* , por Ming-Bao Yue , de la Universidad de Hawaii . Pp . 99 a 138 del libro citado en esta nota .)

2000 repone esta obra , que ya estrenó junto a A.Mnouchkine en la década de 1980- y en la reciente *Et soudain des nuits d'éveil* , creación colectiva sobre la tragedia tibetana .

Se producen otros éxitos importantes también a nivel planetario , como el de la canadiense Marie Brassard (n. 1962) , dramaturga y actriz que ya en 1985 es coautora e intérprete de *La Trilogie des Dragons* , espectáculo sobre los inmigrantes chinos en Canadá , el cual pasea por veinticuatro países durante seis años consecutivos .

Por parte de los orientales , y en nuestro país , por aquellos años mismos (en Abril 1983) visita el Gran Teatre del Liceu de Barcelona la "Compañía Oficial de la República Popular China" de Ópera de Pekín , con tres programas distintos que presentan diez de las más famosas óperas ; y ya antes , en 1956 , la "Ópera de Formosa" actúa en el Palau de la Música , que vuelve a presentar Ópera de Taiwan en el 2000 . En cuanto a otros lugares de Europa , y para acercarnos más a la actualidad , ya hemos leido en el fragmento de cartelera que más arriba glosamos que vienen los "Tambours de Tokio" al Jardin du Luxembourg de París , a dar un concierto gratuito , y la troupe Hsin-Chuan con una ópera de Taiwan a los jardines del Palais-Royal ; mientras que el director chino Chen Shi-Zheng pone en escena la ópera de Mozart *Cosí fan tutte* en Aix-en-Provence . Este mismo director , leemos en la misma cartelera , puso en escena recientemente , por primera vez en Occidente , la ópera clásica china *Le Pavillon aux pivoines* ("El Pabellón de las peonías") , de la que ya hablaremos cumplidamente en el corpus de este trabajo . Recordemos aquí que el cineasta Zhang Yimou ya "triunfa en su debú operístico con una *Turandot* auténticamente china[64]"(interpretada por la soprano americana Sharon Sweet) en el Mayo Florentino de 1997 , con la orquesta de Zubin Mehta .

Tiene lugar en Barcelona , en el marco del Teatre Grec del verano 2001 , el estreno a cargo del director y escenógrafo de "Els Comediants" Joan Font (nac. 1949) de la reciente obra *Bi* , que , con jóvenes actores catalanes y chinos , pretende ser , como la

de Galas pero a otro estilo mucho más colorista si cabe , y más novedoso y experimental -como tanto les cuadra a esas maravillosas gentes del teatro vanguardista de Catalunya- ,
otro muy íntimo acercamiento entre las técnicas teatrales tradicionales chinas y uno de los sectores más ágiles y abiertos del teatro moderno occidental (v. por ejemplo revista ADE , nº 91 , pp.175-180) . Confiamos en que vayan a más los contactos . Este mismo montaje de *Bi* irá a continuación a otras ciudades de nuestra geografía . De hecho , algunas como Madrid ya reciben en primavera del mismo año 2001 a troupes chinas (como una famosa de marionetas de Taiwan que actuará varios días en el Círculo de Bellas Artes de la calle Alcalá -centro por cierto visitado asiduamente desde hace años por jóvenes pintores , dibujantes y otros artistas chinos- , y la troupe también taiwanesa Hang Tan Yue Fu , de ópera tradicional , que se espera también para el mes de Julio en el mismo marco , con *El Banquete en el jardín del emperador* a cargo de Chen Mei-O ; directora que ya habrá llevado esta obra a la Bienal de Lyon , tras Pekín y Shanghai) .

[64] V . el artículo de P. Egurbide en *El País* de 7 junio 1997 , pág. 29 .

También en el verano 2001 , dos más que notables producciones teatrales dirigidas por la bostoniana Julie Taymor (n. 1952) asombran al público londinense . Son "The King Stag" , basada en un cuento de hadas de Carlo Gozzi (aquel veneciano hostil al realismo que incorporó a su teatro elementos de la commedia dell'arte) y "The Lion King" , ya presentada en Broadway tres años antes , adaptación de los dibujos animados de Disney . Taymor , ex-alumna del gran mimo parisino Jacques Lecoq (1921-1999 ; revisó el teatro griego y sus máscaras , la commedia dell'arte , etc) y viajera por diversos países asiáticos, presenta en estas dos obras un nuevo estilo del wagneriano "teatro total" y aúna técnicas orientales como las del Bunraku japonés y las del teatro de sombras sudasiático con músicas africanas y occidentales y con la más moderna tecnología . Según la crítica y el entusiasmado público se trata de dos obras de obligado conocimiento para todo aquel que se interese en el futuro del teatro . Montadas simultáneamente en América , Europa y Asia por un gigante mediático , se las califica de "teatro global"[65] .

Y no sólo en el medio del teatro , y no sólo en Europa , en China o en Japón ; también otros artistas orientales como el cantonés John Woo (director en Hollywood de *Misión Imposible -2* , con Tom Cruise como protagonista) o el taiwanés Ang Lee salen de sus fronteras para hacer desde principios de la década de 1990 incursiones cinematográficas en diversos países del mundo , contratados por compañías también de cualquier país , por ejemplo americanas . Y no sólo para rodar sobre temas de su propio país o nuevos temas , sino obras sobre o de la literatura clásica de Occidente (recordemos su reciente *Sentido y Sensibilidad* , basada en la novela de Jane Austen) o de cualquier otro ámbito geográfico; para pasar de nuevo a temas orientales como su última película , esta vez de tema chino y con versión original en mandarín , *Tiger & Dragon* , que se estrena en USA en Diciembre del 2000 y consigue críticas elogiosísimas y diez nominaciones a los Oscar[66]del 2001 . Rodada en cien localizaciones de China , es la primera película de Asia

xxx

que es nominada para el Oscar a la Mejor Película . Ya hace tiempo que el cine que los directores chinos exportan a Occidente pertenece a otros géneros que el Kung Fu y las artes marciales del genial Bruce Lee ; tipo de obras que ha variado pero sigue siendo uno de los principales aportes de la industria cinematográfica de Hong Kong y otros lugares . Otros continentales como Chen Kaige hace tiempo que nos asombran también en Occidente con su finura poética y estupendo hacer cinematográfico, como en su famoso largometraje que narra la historia de dos actores de Ópera de Pekín . Por no hablar de las series televisivas que se intercambian entre países (la productora portuguesa

---

[65] V. por ejemplo revista *The Economist* del 25 Agosto 2001 , pp. 68-69 .

[66] Esta película , ambientada en la China decimonónica de los Qing , mezcla en medio de exóticas localizaciones espectaculares escenas de atrevida acrobacia y lucha a espada con un apasionado idilio , con más impacto y atractivo que las acostumbradas películas de artes marciales . Con el hongkonés Chow Yun Fat y Michelle Yeoh en los papeles protagonistas , y coreografía a cargo de Yuen Wo-Ping , el "mago de las artes marciales" cuyo trabajo ya asombrara en "The Matrix" . Gran parte de la acción tiene lugar en el aire , con duelos en los tejados o en las copas de los árboles . La película tiene además un marcado sesgo feminista , ya que mujeres poderosas e independientes llevan a cabo gran parte de la acción . Extractamos esta Información en base a documentos de Universal Studios y otros captados por Internet , así como de *Dojo, la Revista de las Artes Marciales* , nº 279 , Ed . AM S.L. , Madrid , 2001 .

O Globo está vendiendo sus series a la televisión china desde los años 80) o que se realizan en un país concreto sobre grupos de inmigrantes concretos pero sobre temas y con actores de los más diversos países (la serie *Chinese in New York* se vió completa en la televisión china a principios de los 90) , etc etc . Y en cuanto a los espectáculos para niños , baste recordar la reciente película americana de dibujos animados *Mulan* , o la japonesa *La Princesa Mononoke* , ambas basadas en antiguas historias y leyendas .

Estos espectáculos cinematográficos están por cierto en general muy relacionados con el teatro oriental , no sólo por sus temas (*Mulan* es un personaje clásico de la literatura y el teatro chinos) sino incluso por su misma estética o sus actores , que normalmente han aprendido técnicas desde sus más tempranos estudios por lo menos influenciadas por las del teatro tradicional ; y muchos , también entienden en las de las artes marciales . Las cuales , incluso como tales , ya empiezan a no ser tampoco ajenas a los actores de Occidente . Pensemos por ejemplo en el belga Jean-Claude Van Damm [67]. (Los videoclubs están ahora a rebosar de películas orientales o de temática oriental , y hasta hay un western con Jackie Chan que se llama "Shanghai Kid", rodado en Canadá junto a Owen Wilson y dirigido por Tom Dey ; se narran en clave de humor las tribulaciones de un chino experto en artes marciales , pero en el ambiente del salvaje Oeste americano y con excelente música de Morricone .Y hasta Jim Jarmush , hasta ahora director de tendencia underground , plasma en su reciente *Ghost Dog* , "El Camino del Samurai" , las aventuras de un joven negro experto en técnicas de concentración y lucha orientales).

En medio de este nuevo ambiente generalizado , no es de extrañar que para el gran vigésimonoveno festival artístico de Hong Kong -"29th Hong Kong Art Festival"- programado para la primavera del 2001 , en el que se esperan millones de visitantes (el año anterior acogió a 13.06 millones entre los que se incluyen 3.785.845 chinos continentales) reaparezca en escena la danza "The Brave New World of Suzie Wong", que recuerda y reinterpreta al famoso icono oriental en Occidente de la década de

1950[68]. Cada año , el Festival de Hong Kong invita a más artistas famosos de todo el mundo , y en esta ocasión serán mil los de primera línea que participarán en óperas , sinfonías , conciertos de jazz y folklóricos , ballet , y teatro[69] .

[67] No es el primer occidental , lógicamente , que pone en práctica técnicas de teatro orientales . Se han dado ya algunos otros , aunque ciertamente muy contados . Quizá entre los primeros se encuentre -aparte de otros viajeros y misioneros de que se tiene constancia al menos desde el siglo XVII- aquella joven alemana que , antes de la última guerra chino-japonesa de 1937- 45, actuó en obras clásicas chinas en Pekín , donde había crecido , siendo muy aclamada por el público . Después , se ha dado también el caso incluso de algún estudioso como Elizabeth Wichmann , que ha aparecido -ella a fines de la década de 1980- sobre algún escenario chino .

[68] V. *China Daily* de 17 Febrero 2001 .

[69] Sin embargo , el Festival de Cine de Hong Kong , con la reputación de ser en su país el principal festival cinematográfico , no está ahora a la altura de otros festivales de cine asiático . Hoy , el mejor lugar para ver películas de Asia parece ser una ciudad cercana a Venecia , Udine , que anualmente muestra lo mejor , más novedoso y hasta heterodoxo de la producción de países como China , Japón , Corea , India , Filipinas , etc . Otros lugares como Shanghai también cuentan con magníficos festivales de cine , tanto de largos como de cortometrajes ; pero el de esta ciudad , aunque muy concurrido y con muchos films por hallarse en tan importante ciudad de China , por la misma razón sufre todavía de algunas cortapisas por parte de la censura del tipo de las que en Occidente ya nos hemos liberado . En cuanto al Festival de Cine de Singapur , que este año 2001 entra en su décimocuarto de antigüedad , el

Podríamos seguir dando ejemplos de lo que desde hace algunos años todos leemos en la prensa nacional y sobre todo internacional , pero creemos que con estas muestras ya es aquí suficiente . Está claro que los "intercambios culturales" entre Oriente y Occidente han trascendido ya los niveles académicos o elitistas para entrar de pleno en la construcción de una nueva tendencia o corriente cultural con imaginario mundialista para los grandes públicos . Tendencia que empezó a prepararse sobre todo desde el teórico , escenógrafo y director teatral británico Gordon Craig , como hemos dicho más arriba , cristalizando posteriormente hasta en propuestas aparentemente "libres de toda sospecha" en este sentido , como las "Off-Off Broadway" de La Mama de Nueva York (grupo fundado en 1962) , las del Odin Teatret (fundado en 1964) que estableciera en Oslo Eugenio Barba , base del I.S.T.A. actual -que pasó luego a Dinamarca y luego se traslada a la ciudad alemana de Bielefeld-; y corriente que es ya completamente obvia , confesada , y llamada por su nombre , y que es de esperar no va a dejar ya de abordar los globalistas parámetros que nuestra época requiere . Como dijera Bertolt Brecht en *La dialéctica en el teatro* [70]: "En nuestro tiempo , un tiempo de los más profundos cambios, las relaciones entre los hombres se ven sometidas a las mayores pruebas . Corresponde al teatro la honrosa tarea de colaborar en la transformación de la vida en común de la humanidad".

Veamos en cuanto a los medios chinos . -Por haber sido la música elemento tan fundamental en su teatro , vamos a dar ahora unas coordenadas en este sentido , en espera de tratar luego el tema en profundidad en este trabajo- . Los primeros intentos de aunar la música de Oriente con la de Occidente , en lugar de recurrirse a meros "préstamos"[71], se llevaron a cabo durante la era del Movimiento del 4 de Mayo 1949 . Huangzi (autor que será de *Changhenge* , la primera cantata coral china) vuelve a China desde Yale , y Xiao Youmei desde Alemania . Ambos , aunque asimilando la técnica y la harmonía occidentales , incorporan al menos algunos elementos chinos en su música , por ejemplo al añadir escalas pentatónicas o al citar melodías folklóricas . Zhao Yuanren,

que no se limita a musicar eslóganes políticos , puede ser considerado uno de los mejores compositores de la época , con sus variados acompañamientos que recuerdan a los de Schubert . A otros como Xian Xinghai (que vuelve de Francia , donde ha sido muy pobre y trabajado mucho en miserables empleos para poder subsistir) o Ding Shande (autor de la sinfonía *La Larga Marcha)* , les fallan sus conocimientos de orquestación , por lo que algunas de sus por otra parte valiosas y famosas obras han de ser reorquestadas más tarde . Otros trabajos , sin embargo , como el Poema Sinfónico *Huanghe de gushi* ("Leyenda del Río Amarillo") , de Shi Yongkang , son quizá de mayor interés , mostrando un alto grado de asimilación de las técnicas tanto de Oriente como de Occidente .

---

año 2000 estuvo dedicado al "Sexo en el Cine Asiático" , con 300 películas exhibidas sin cortes . Esto da idea del nuevo aperturismo que progresivamente se abre paso . V. revista *The Economist* de 29 Abril 2000 , pp. 97-98 . Y respecto al BAFF de Barcelona , que se inició en 1998 , aumenta su renombre .

[70]Traducimos de *Die Dialektik auf dem Theater* , en *Schriften zum Theater , Gesammelte Werke ,* Bertolt Brecht , Suhrkampf , Frankfurt , 1967 .

[71] V. el artículo *The C.C.Liu Collection on Modern Chinese Music in Hong Kong* , por Bárbara Mittler , Universidad de Heidelberg , 1992 .

Con el nuevo estilo de ópera *yangbanxi* [72], la asimilación avanza un paso más . Aquí , los instrumentos occidentales se adaptan a la forma china . La deuda con la Ópera de Pekín es considerable , todos los instrumentos principales son chinos , mientras que la orquesta occidental hace de mero acompañamiento sin cambiar drásticamente la naturaleza de la pieza . Sin embargo , esto mismo la hace pesada , quizá por lo cual , con el fin de la Revolución Cultural , decae el interés por este estilo . Serán mucho más interesantes y productivos los experimentos de la *xinchao* ("Nueva Marea" , expresión china que equivale a la nuestra "Nueva Ola") en los años 80 , como veremos luego , con su uso mucho más sutil de los intercambios técnicos .

En el siglo XX , en Taiwan , Hong Kong y Macao no ha habido , lógicamente , ningún problema para recibir artes del espectáculo o música occidentales . Sin embargo , curiosamente , es escaso allí el número de publicaciones musicológicas sobre temas de música actual (excepciones pueden ser las revistas de Taiwan o Hong Kong *Lianhe yinyue , Yinyue shenghuo ,* etc) .

Pero en China continental , fue a partir de 1976 , con el fin de la Revolución Cultural , cuando empiezan no sólo a representarse sino a radiarse , desde diversas emisoras chinas, óperas europeas como *Carmen , La Traviata , La Bohème , Madame Butterfly ,* o *Le Nozze di Figaro* , que además empiezan a estudiarse por primera vez : se levantó la prohibición maoísta para la música occidental , y el intercambio cultural a todos los niveles aumenta gradualmente . Músicos reconocidos internacionalmente como Yehudi Menuhin o Isaac Stern , y orquestas como la Filarmónica de Berlín dirigida por H . von Karajan realizaron tournées por toda China . La música clásica europea , que desde 1949
había sido muchas veces criticada y a partir de 1966 (con el inicio de la Revolución Cultural) , incluso prohibida , entra de nuevo en las programaciones a partir de 1976 , y , como vemos , con más fuerza que antes[73] .

Los compositores chinos de más edad (un número apreciable de los cuales estudiaron en Alemania , Estados Unidos , Austria , Francia y Japón) continuaron todavía con el estilo romántico del siglo XIX , aunque se les abrieron más posibilidades debido a la política cultural , ya más abierta , del Partido Comunista Chino[74] . Entre las obras más significativas de este grupo están la sinfonía *Qingnian* ("Juventud") de Du Mingxin , el poema sinfónico *Hongqi song* ("Oda a la bandera roja") de Lü Qiming , un concierto para *pipa* (laúd chino) llamado *Caoyuan xiao jiemei* ("Las dos hermanitas de la estepa") de Wu Zuqiang y Liu Dehai , compuesto todavía durante la Revolución Cultural , el concierto para piano *Shanlin* ("Montes y bosques") de Liu Dunnan , los cuadros sinfónicos *Beifang Senlin* ("Los Bosques del Norte") de Zhang Qianyi , la suite *Yunnan*

[72]Las colecciones europeas son hoy continuamente aumentadas ; como la de la Universidad de Heidelberg , que contiene ahora gran cantidad de videos de *yangbanxi* así como las más recientes composiciones de autores de *yang* de creciente fama mundial -como Tan Dun y Qu Xiaosong- , y otros .

[73]Son de recordar aquí los soldados alemanes que , expulsados de su base costera de Qingdao a fines del XIX , se organizaron , aún estando prisioneros , en un conjunto musical que fue el primero en interpretar música de Beethoven en Extremo Oriente . Desde entonces , son numerosísimos los adeptos orientales de aquel músico , sobre todo en Japón , donde existen infinidad de organizaciones que auspician su música , que es frecuentísimamente programada y emitida por emisoras de radio . Paralela- mente , orquestas occidentales de renombre tienen hoy no sólo músicos sino director oriental , como es el caso de la Philarmonique de Radio France , desde 2000 con el maestro coreano Myung-Whun Chung .

[74] V. artículo "China's new music" , Frank Kouwenhoven , en *Chime* , nº 3 , Leiden , 1991 pp. 42 -75.

yinshi (“Poemas Musicales de Yunnan”) de Wang Xilin , y la Sinfonía nº 2 *Qingming ji* (“Recuerdo de la fiesta del alma”) de Chen Peixun .

La Nueva Música occidental llega a China a partir de 1978 . Compositores de reconocido prestigio como T. Takemitsu , Yasushi Akutagawa , I .Yun , I . Malec , A. Koerppen , G. Crumb o Lelan Smith , visitan China y dan allí a conocer su obra . Zhou Wenzhong (Chou Wen-chung) , de EE.UU , y A. Goehr , del Reino Unido , dan a partir de 1979 cursos magistrales en el Conservatorio Central de Música de Pekín .

Muchos jóvenes estudiantes se informan así sobre la Nueva Música , que buscan aunar con la tradición china abriendo nuevos caminos . Tan Dun (nacido en un pueblo de Hunan en 1957 ; desde 1986 vive en Nueva York , a donde fue para estudiar en la Columbia University , y dicen que es el mejor compositor chino de música contemporánea) , Ye Xiaogang (nacido en 1955) , Qu Xiaosong, Guo Wenjing , Zhou Long , Xu Shuya , Chen Ming-Chang (nacido en Taipei) , Netherworld , Xper . Xr ., y otros , componen a partir de entonces obras según las nuevas técnicas de la música de Occidente , y su fama empieza a extenderse a nivel mundial . Titulan sus obras con nombres o expresiones de la antigua tradición china, cultural , literaria o histórica . He Xuntian crea su propio sistema , en el cual cada instrumento se maneja según su propio carácter . Zhao Xiaosheng da forma a su técnica según la antigua doctrina del Yin-Yang *taiji* . En los años de 1983 a 1986 tienen lugar muchos estrenos de las obras de todos estos compositores , en Shanghai y en Pekín . Las críticas son muy diversas . Esta *xinchao* (“Nueva Ola”) no se extiende más en China a partir de 1987 , porque muchos compositores se van a EE.UU. o a otros países de Occidente . El cuarteto *Feng ya song* (“Canciones populares , música cortesana e himnos”) de Tan Dun , el Concierto para Violín de Xu Shuya , *Tianlei (“El retumbar del cielo”)* , para orquesta de cámara, de He Xuntian , y la música para la película *Menglong* (“Nebuloso”) de Xu Xiaosong son importantes obras representativas de esta “Nueva Ola” en el extranjero . A la vez , los músicos chinos empiezan a ser presentados con todos los honores al mundo , y cada vez más cantantes de ópera , instrumentistas y directores de orquesta chinos son invitados a actuar -o contratados fijos durante largos lapsos- en instituciones y conjuntos occidentales de primera línea como el de H .von Karajan . Desde coreógrafos a conjuntos completos de ballet clásico son también intercambiados recíprocamente [75].

En cuanto al teatro musical , surgen en China óperas líricas como *Shangshi* (“Tristeza”) de Shi Guangnang , o *Yuanye* (“En el desierto”) de Jing Xiang , sobre textos del famoso dramaturgo de los años 30 y 40 Cao Yu (v. más adelante en este trabajo) .

Tras el levantamiento de las prohibiciones ideológicas llegan por fin obras de la investigación académica occidental a China , donde hasta entonces sólo se trabajaba sobre hallazgos arqueológicos (según Huang Xiangpeng ; por cierto que hoy se produce cada vez mayor abundancia de los mismos) . En 1981 tiene lugar en Pekín un primer Simposio sobre la Historia de la Música China . En el campo de la investigación sobre la música popular , se fundan institutos académicos como el *Zhongguo chuantong yinyue xuehui* (“Asociación Para la Investigación de la Música Tradicional China”,

[75] Cada vez se producen más eventos de este tipo , y en los concursos internacionales de cualquier género artístico abundan ya los ganadores extremo-orientales .

1986) y el *Zhongguo shaoshu minzu yinyue xuehui* ("Asociación para la Investigación de la Música de las Minorías Nacionales" , también en 1986) . Para temas generales , hay naturalmente que dirigirse al *Yishuju* del Ministerio de Cultura[76] .

Paralelamente , surgen o cobran nuevo empuje gran número de revistas y publicaciones musicológicas (como las llamadas *Yinyue chuangzuo , Yinyue yanjiu , Yinyue yishu , Zhongguo Yinyuexue , Zhongyang yinyue xueyuan xuebao* , *Gequ , Lingnan yinyue , Shanghai yinyue ,* etc ; también , se imprimen materiales de enseñanza como los del Conservatorio de Música de Pekín , *Zhongguo jinxiandai yinyueshi yankao ziliao*) , y se multiplican los estudios y las tesis doctorales . Y en cuanto a libros , hay como puede suponerse una enorme cantidad de los que están dedicados a temas de música , pero casi ninguno traducido a idioma occidental alguno . De hecho , ha transcendido tan poco , que posiblemente tengamos , llegado el momento , que llevarnos grandísimas sorpresas y cambiar más de una idea .

Se permite la entrada de cassettes y discos de jazz y de rock and roll a partir de 1976 . Desde principios de los años 80 y hasta hoy , el jazz , el rock , el punk , el heavy metal , la música por sintetizador , el pop , rap , ritmos latinos , techno , rag beat , y en general todos los estilos modernos occidentales sucesivos irrumpen , se adaptan o no , y se programan cada vez más (como ocurre en todo el mundo) . Surge gran abundancia de discotecas , seguidas de los karaoke , y enseguida conjuntos chinos de todos los estilos , algunos de los cuales se caracterizan por ser tan "rompedores" o más que sus homólogos de Occidente ; y desde luego en cuanto a símbolos , vestuario (minifaldas , cuero , accesorios , gafas , etc) , peluquería (últimamente por ejemplo es moda teñirse el pelo de rubio o pelirrojo , hacerse mechas , etc) , no se diferencian mucho de las nuevas olas que van surgiendo en esta otra parte del mundo[77]. Lógicamente , la moda tiene compo -

-nentes del Este y del Oeste , y los nuevos modistos chinos , con sus colecciones de diseño , empiezan a competir con fuerza con sus colegas de Hong Kong y Occidente .

En cuanto a otras tendencias hasta ahora marginales como el homosexualismo y travestismo , también están en alza , aunque aún no tan extendidas como por estos pagos, pero es sobre todo interesante reseñar que ya han empezado a surgir asociaciones -y también de escritores y artistas homosexuales - que organizan actos públicos , y que

[76] En Hong Kong , los organismos políticos que entienden de temas importantes para los estudiosos de la música china son entre otros el *Cultural Planning Council ,* Division Musical del Yuan Ejecutivo , la *PRC Composers League* , la *Academy of Performing Arts* , el *Performing Arts Council* (estos dos últimos como su nombre indica se dedican principalmente al teatro) , el *Urban Council* y el *Hong Kong Composers Guild* . En Taiwan , el *Zhonghua minzu yinyue jijinghui* . Aparte , naturalmente , las universidades y otros centros lectivos , así como los museos y colecciones varias .

[77] Otra clave para captar lo que va siendo el nuevo ambiente es que por fin se permiten en China los desnudos fotográficos , con una gran exposición en Cantón inaugurada el 11.01.01 que acoge cinco mil magníficas fotografías de seiscientos fotógrafos chinos y es patrocinada por la Asociación China de Arte Fotográfico (CAPA) y la Asociación de Arte Fotográfico de Fujian . El primer premio es conseguido por Huang Xusheng , reconocido artista fotográfico de sesenta años , con su espectacular foto *Encanto del loess* (extracto de información de la Agencia Xinhua que acabamos de ver por Internet) . Por otro lado, también el homosexualismo es de nuevo tema de novelas (también lesbianas con la joven Gezi , etc) .

incluso hay un antiguo coronel que dejó el Ejército Popular[78] a la edad de 26 años , se operó en la misma China , y es ahora la bellísima Jin Xing , consagrada bailarina y estrella de music hall desde 1985 , con su propio cabaret desde 1999 , el "Half Dream" , en Pekín ; aprendió en USA con Martha Graham[79] .

Volviendo al pop , en los primeros años el de China continental había recibido fuertes influencias de Hong Kong y Taiwan , la mayoría en forma de canciones blandas y sentimentales . Los modelos eran Hong Kong , Taiwan y Japón . Pero en 1987 China experimenta una ola de nuevos sonidos que son ""audaces , enérgicos y llenos de pasión", con influencias de músicas folklóricas del campo de las provincias del noroeste ,
por lo que pronto se las llama *Viento del Noroeste* (en chino *Dongbei Feng* , y en inglés *Northwest Wind*) . Al igual que ocurriera en Norteamérica , donde el rock se formó a partir de folklore de los estados del interior profundo del país y de ciertos estilos de los negros , sucede en China que también se recurre a la música de regiones del corazón del país y a la de alguna minoría nacional para con ellas dar una impronta de matices arraigados y entrañables a la música popular de una nueva era . Los músicos , público y crítica la saludan como a la primera música pop distintivamente china , y base del auténtico rock chino . *Sin tener nada* (en inglés *Possessing Nothing*) de la estrella del rock chino Cui Jian (ya veterano) es contemplada como un típico ejemplo de este moderno sonido[80] .

También , por ejemplo hemos visto durante nuestra última estancia en Pekín en 2002 , en los canales de televisión chinos CCTV 3 y CCTV 9 , cómo instrumentos tan antiguos como el *erhu* (violín de dos cuerdas) pueden ser ahora eléctricos , siendo tocados

además de pie - cuando la tradición siempre exigía tocarlo sentados- por músicos y músicas de aspecto y vestimenta totalmente "rockeros" , que entonan melodías del todo novedosas , con técnicas por ende hasta hace poco del todo inusitadas . Por otro lado , en esa última estancia también hemos visto y oído (esta vez al natural , y entre otras muchas cosas dignas de ser contadas pero que obviaremos aquí , como el genio musical, dancístico y teatral de los impedidos chinos , o como una stravaganza en base a los guerreros de terracotta de Xi'an que ha ganado varios premios internacionales , presentada en el 35º mítin anual de los directores del Asian Development Bank) cómo

---

[78] El PLA (siglas en inglés del Ejército Popular de Liberación) tiene otros exponentes artísticos más morigerados , como veremos en el corpus de este trabajo . Aunque tanto la Troupe de Teatro como el Conjunto de Canto y Baile de su Departamento de Propaganda Política suelen siempre incluir gran número de obras , cantos y bailes nuevos en su repertorio , así como novedades técnicas y escenográficas; como las que , para presentar la nueva vida y emociones de los soldados , se pondrán en escena en Junio 2002 con motivo del 75 aniversario de este Ejército .

[79] V. el artículo "Le colonel en robe du soir" , François Caviglioli , *Le Nouvel Observateur* , nº 1800 , 6 au 12 Mai 1999 , pág . 25 .

[80] Además de Cui , hoy están entre los cantantes de rock más célebres He Yong (autor de la famosa *Garbage Dump*) , Sun Guoqing y Dou Wei ; entre los del pop o "canto pop" , Roman Tam (1950-2002), Nicholas Tse (n. 1990 , ganador en Monaco 2002 del World Music Award por ser el artista con más ventas en China ; pero llamado "bad boy of pop"), Faye Wong , Ai Jing , Cai Guoqing , Chang Kuan , Cheng Fangyuan , Hang Tianqi , Liu Huan , Mao Amin , Wei Wei , Zhou Xuan , y Zhu Hong ; entre los folklóricos , Guan Mucun , Chen Haiyan , Guo Lanying , Dong Wenhua , Guo Song , Li Danyang , Li Guyi , Li Shuangshiang , Ma Yutao , Peng Liyuan , Song Zuying , Xie Lin , Yan Weiwen , Yin Xiumei y Yu Junjian . Entre los de ópera occidental y *Geju* , Dilbel y Hu Xiaoping . Etc etc .

un muchacho chino tocaba , en un puente elevado al aire libre entre dos pabellones de la Universidad de Pekín , una vieja partitura española con nuestra guitarra clásica de doce cuerdas ; aquel instrumento que en su día perfeccionara Narciso Yepes , español universal nacido en el campo de Lorca . La tocó el joven chino larga y perfectamente , y de un modo que , al verle , cualquiera habría apostado por la fusión de culturas más segura y total (y aún por el hibridismo ya *de facto* de las razas humanas , como se las llamó alguna vez , y aún se las sigue llamando ; aunque nosotros estamos por decir que ya podría pensarse en llamar a las características físicas y culturales de un individuo concreto *rasgos* o -si se quiere- *peculiaridades físicas y culturales de tal individuo concreto*) . Sólo puedo añadir que en aquellos momentos , por el placer del oído y por la elevación de los espíritus que se percibía , más de uno de entre los presentes parecía pensar : "Benditos sean el guitarrista y sus profesores" ; de quienes aún ignoro , por desgracia , los nombres , y claro está , ... la *etnia* . Lo que por cierto ahora nos atañe menos , no dedicándonos a la ... *Etnología* .

En cuanto a la incidencia o penetración de los productos musicales en el mercado , digamos también por ejemplo que el desarrollo de la música popular en China tiene una deuda con el rápido crecimiento de su propia industria discográfica . Aunque el primer disco grabado en China fue producido por una compañía apoyada por otra francesa en 1908 y el primer CD no apareció hasta 1998 , hoy alrededor de doscientas compañías del país sacan al año más de cien millones de cassettes , LPs y CDs . El precio va hoy desde
5-8 yuan (0.90-1.50 dólares) por cada cassette y 15-20 yuan (2.75-3.70 dólares) por CD. Aunque esto no resulta en absoluto barato para la mayoría de los chinos , el mercado de las cassettes tiene un gran potencial en un país con una población de más de 1.2 billones , donde se oye sonar música folklórica o pop en cualquier lugar donde haya suficiente corriente eléctrica para hacer funcionar un aparato reproductor .

Olas que , por otra parte , y cómo no , llegaron como hemos dicho poco antes que a las ciudades chinas -de momento , sólo están presentes sobre todo en las más grandes e importantes- a países como Japón , Taiwan , Corea del Sur o Singapur ; los cuales a su vez empiezan a normalizar sus relaciones con China Continental desde mediados de los 80, con la apertura de instituciones o centros culturales como el Sino-Japanese Youth Exchange Center , a pleno funcionamiento en Pekín desde 1991 ; o con primeros estrenos en Taipei a partir del 16 de Enero 2001 (en Taiwan se levanta el veto al teatro continental muy recientemente) de obras como las del finado dramaturgo Lao She , a cargo de la Compañía de Ópera Qu de Pekín . A la vez , a través de embajadas diversas (como las de China en París , Copenhague , Estocolmo , Londres , Berlín o Washington) se multiplican los intercambios culturales , ayudas y otras facilidades de cara a los viajes y a lo académico .

A nivel teatral , también se dan ahora en China los estilos más actuales , y en espera de tratar del tema con más profundidad a lo largo del presente trabajo , sólo nos referimos aquí , como botón de muestra , por el lado occidental a Arthur Miller (n. 1915) y su compañía con las recientes giras que ha realizado por China ; mientras que por el lado chino , ya hay grupos tan ultramodernos como el que estuvo hace poco en el Festival de Teatro de Granada , y otros más tradicionales , aunque con tintes novedosos , como aquel de marionetas que participó hace un par de años en el Festival de Valladolid , o los que participaron en el verano de 2000 en las jornadas de teatro oriental que han

tenido lugar en la Universidad de Leiden . Parece que fue ayer , pero también ha llovido ya mucho desde que John Adams compusiera en EE.UU su ópera *Nixon in China* , tras la visita de aquel presidente a Pekín , donde llegó el 21 de Febrero de 1972[81] . Y aún más desde que el australiano Percy Grainger (1882-1961) orquestara (1928) aquella pieza para piano , tras instrumentarla para una formación que recordaba las orquestas balinesas (!), inspirándose en *Pagodes* de Claude Debussy . Antorcha que hoy recoge a su propio estilo Pierre Boulez (v. "cartelera" francesa en p. xxv) , otro enamorado del *gamelan* [82], esa antigua orquesta / catalizador que algunos han utilizado , junto a los tambores de Japón , para predisponer el estado de ánimo abierto que anima a introducirse en las por lo demás muy variadas artes del espectáculo de Asia Oriental . A este paso , enseguida llegaremos a estilos interpretativos como el del célebre ciego Abing[83] (por otro nombre Hua Yanjun , 1890s-1950) , arquetipo del músico folklórico chino , que aunó lo viejo y lo nuevo , lo tradicional y lo moderno , lo rural y lo urbano ; y cuya música tocan ahora , modernizada , estudiantes y graduados de los conservatorios chinos . Y a partir de ahí ya se podrá decir con toda exactitud que se ha "normalizado" en el ámbito popular occidental la fusión de lo "etnológico" con lo "actual" en lo que toca a la música de China con la de Occidente . Música que ya emiten en Europa grandes emisoras como la BBC , y que se capta además con Internet , unida o no a videos de Ópera de Pekín y otros estilos chinos[84] ; incluso desde buscadores tan populares como Yahoo , Google , Quid , Lycos , o Geocities , y desde luego desde Altavista , así como desde diversas organizaciones de la web de la propia China , nación donde a su vez como es lógico se reciben , recíprocamente , aportaciones de la web de todo el planeta .

xxxviii

La organización de *2000 Experience . Chinese Culture in the United States* puso en la red interesantes informaciones sobre los actos -entre otras- que se realizan en el verano de ese año en el país americano formando parte de la nueva colaboración cultural con China . Así , sabemos de las tournées que realiza la Orquesta Nacional Tradicional en Occidente y en otras regiones del planeta , entre otros importantes lugares en el Kennedy Center de Washington D.C. , donde se ofrece entre otros un gran concierto gratuito en Agosto del 2 .000 ; o de la gran exposición neoyorkina , sin precedentes de

---

[81] Aquel día tuvo su histórico comienzo el acercamiento económico de EEUU con la China comunista . No puede ser coincidencia el que George Bush repita la visita exactamente en la misma fecha del 2002 , aunque hayan pasado 30 años . V. por ejemplo artículo "Peking ,21.02.2002", por H. Bork , *Süddeutsche Zeitung* , 21.02.02. P. 1. Al día siguiente , Jiang Zemin baila con la Sra. Bush y con la Consejera de Seguridad Condoleezza Rice a los sones de una banda militar china que toca "Moon River" y "Oh , sole mio" (según noticia de BBC World News en 23.02.02) .

[82] Escrito también *gamelang* o *gamelin* , orquesta indígena de Bali o Java , de percusión , que consiste en diversas variedades de gongs y distintos grupos de instrumentos que se golpean con mazos .

[83] V. *Musical Creativity in Twentieth-Century China : Abing , His Music , and Its Changing Meanings* , Jonathan Stock , University of New York & Rochester Press , 1996 .

[84] Se trata de videos , ya sean realizados por orientales o por occidentales , en general modernos , actuales . Sin embargo , existen películas -generalmente en forma de documentales- en blanco y negro sobre teatro chino por lo menos desde los años 30 , y también en color como la realizada por el célebre actor Mei Lanfang en colaboración con Chiang Miao-Hsiang en 1947 (Technicolor) . En cuanto a las grabaciones acústicas , se han grabado en disco arias del teatro chino desde los primeros tiempos del gramófono ; grabaciones que aunque al principio eran de calidad deficiente , son ahora de excelente calidad tanto técnica como artística , y se han producido en grandes cantidades . Creemos que , en un futuro cercano , empezarán a llegar en mayor número a Occidente , facilitándose así estudios más numerosos y completos .

ese calibre[85], *A Close Look at China* , la cual plasma desde un enfoque cultural la belleza y diversidad del país ; o de la exposición fotográfica *Glimpses of China* que en el Kennedy
Center of Performing Arts de Washington D.C. muestra una muy interesante y sorprendente colección de trabajos fotográficos . A la vez , publicó discursos -de Julio y Agosto del mismo año- del Ministro de Información[86] chino Zhao Qizheng , que éste pronuncia junto al Ministro de Cultura Sun Jiazheng ante más de un centenar de periodistas en el US National Press Club de Nueva York , con sabrosísimas parrafadas . Se elabora una nueva política cultural en pro del nuevo entendimiento y puente cultural China-Norteamérica , en un marco de mutuas amistad y comprensión entre sus pueblos .

Mientras , en toda China , se desarrollan actividades en apoyo de la candidatura de Pekín a los Juegos Olímpicos del 2008 . A la vez , se produce una ola en diversos sectores mundiales a favor (entre otros , claro está , por parte de los chinos residentes en el extranjero , los *huaqiao*[87] ; también desde impensables lugares como la estación china en el Polo Sur , donde se celebra una fiesta el día del 16º aniversario de la estación uruguaya vecina , se lanzan proclamas de apoyo) , y la candidatura de Pekín es aprobada por las veintiocho federaciones olímpicas mundiales . Se elige como embajadores de la imagen de los Juegos a celebridades como Jackie Chan , Gong Li , Deng Yaping , Yang Lan y Shang Lan . El municipio pekinés se dedica febrilmente a substanciales mejoras de la capital , y se asegura oficialmente que el polucionado aire de Pekín va a dejar pronto de estarlo . En el distrito de Chaoyang (donde se encuentra entre las otras la Embajada de España) empiezan a alzarse muchos de los magníficos nuevos estadios , en un proyecto lanzado el 25.12.00 y que se llama en inglés “Green Community and Green Chaoyang” (“Green” quiere decir aquí estadio o campo de juego). Los líderes de los

preparativos en la capital aseguran en rueda de prensa del 1 Enero 2001 , que , de tener lugar allí los Juegos , “serán recordados por siempre” . Cosa que no dudamos , porque China tiene elementos de sobra para conseguir lo que se proponga , y porque la ocasión realmente lo merece como ninguna otra en toda la historia del planeta (por otro lado , Shanghai acoge la Expo Universal de 2010 , donde se esperan 70 millones de visitantes).

---

[85] Nos referimos a EEUU . En otros países y en capitales europeas como Londres , París , Berlín , Barcelona (Palau de Santa Mònica) y Bilbao (Fundación Guggenheim) también se han realizado recientemente grandes exposiciones sobre cultura china . Ya en 1996 había tenido lugar en Barcelona la 11ª Conferencia de la Asociación Europea de Estudios sobre China (EACS), organizada con gran éxito por Dolors Folch , catedrática de Sinología de UPF ; anuncian la inauguración de Casa Asia para 2003 .

[86] Este Ministerio se llama en inglés *China’s State Council of Information* .

[87] Éstos forman ya nutridas y cada vez más importantes representaciones en todo el mundo . Se trata de un fenómeno social que en Occidente se reducía hasta hace pocas décadas a grandes ciudades estadounidenses como San Francisco , con un extenso barrio chino desde el siglo XIX ; pero actualmente por ejemplo , sólo en la comarca de Île-de-France , que rodea París , se cuentan en 2001 más de 250.000 residentes de procedencia extremo-oriental , con mayoría de chinos , y entre sus manifestaciones sociales y culturales más populares se cuentan algunas tan espectaculares como el Festival de Entrada del Nuevo Año Chino , que concretamente en París se celebra con toda una semana de fiestas , con fuegos artificiales , procesiones con Danza del Dragón , Danza del León , cortejo de linternas que pasea por todo el 13e arrondissement parisino , multitudinarios ágapes callejeros tradicionales y show musical que la televisión distribuye por satélite y dura toda una noche . Los medios nacionales de información más importantes , como *Le Monde* (v. por ejemplo artículo “Saveurs du Nouvel An Chinois” , de 05.02.02) , dan también cumplida cuenta de los eventos con variados artículos y noticias diversas .

Y como otro gran anticipo de lo que se plantea como un acercamiento cada vez más intenso entre culturas , el virtuoso cellista Yo-Yo Ma (n. 1955 , ya interpretó como precoz prodigio en la Universidad de París , a los 6 años de edad , una de las Suites de Bach) pasea por muchos países su musical "Proyecto Ruta de la Seda"[88] , a lo largo de 14 meses ; en que con su conjunto de asiáticos y occidentales recorre los países desde el suyo (China) hasta EE UU deleitando a propios y extraños con música que ha asimilado tendencias de todo el orbe y con instrumentos como el *pipa* , el *qin* , el *sheng*, más los propios de la orquesta clásica europea (el suyo es un extraordinario cello Montagnana de la primera mitad del XVIII , valorado por cierto en dos millones y medio de dólares[89]) , y otros como el violín de Mongolia *morin khuur* o el laúd *tar* de Azerbaiján , etc . Con ellos toca Bach , Beethoven , Brahms , Händel , Haydn , Schliemann , música tradicional y clásica de China y de otros lugares , como la del mongol Byambasuren Sharav , la del iraní Kayhan Kalhor y otros asiáticos modernos , así como eclécticas composiciones propias (Sony se encarga de las grabaciones , cuyos CDs salen por ejemplo en Alemania a partir de Febrero 2002) . Sus clamorosos éxitos en marcos tan poblados de *connaisseurs* como el Festival de Música de Schleswig-Holstein (en Alemania ; primera escala europea del "Proyecto" , en verano 2001) , Japón (Diciembre 2001) , Manhattan o en el Concertgebouw de Amsterdam[90] (Enero 2002) , a donde llega tras pasar por Kashgar , Nischapur , Samarkanda , etc , a lo largo de la ruta que da nombre al "Proyecto" , dan prueba del gran recibimiento de que es objeto por parte de los públicos, sedientos de enfoques que se adapten a la nueva realidad . A final de Enero 2002 Ma y su conjunto irán a Colonia , y más tarde a Bruselas y a París , para volver después a Norteamérica , y por último a Italia (Ma ha tenido hasta ahora a lo largo de su larga carrera -ya de más de 40 años- un mínimo de 100 conciertos al año) .

No hace falta insistir . Al concluir este Prólogo a 21 Febrero 2001 (con noticia posterior sobre Yo-Yo Ma del 28.01.02 , y alguna otra como nuestras Notas 85 y 86 sobre los *huaqiao* citando artículo de *Le Monde* de 05.02.02 y otro de *Der Spiegel* , etc) , creemos innecesario aportar ya más datos para que , si es que alguien todavía no lo sabía o no lo tenía claro , se comprenda que (en verso de Bob Dylan) *Times are a'changing* .

Por lo menos en esto . Y de hecho, es verdad que se presiente en todos como una ansiedad por encontrarse con "*el Otro*" , en el sentido filosófico que en España le dan a tal concepto Ortega y Unamuno . Ya lo sugería así Goethe , en *West-Östlicher Divan* :

---

[88] A no confundir con el digital "Silkroad Project" o más técnicamente "Dunhuang International Project", macroproyecto conjunto de la Biblioteca Nacional de China y la Biblioteca Británica , que ponen en la web a partir de Noviembre 2002 un gigantesco archivo de antiguos documentos procedentes de las cuevas de Dunhuang , los cuales exponen la vida diaria en época medieval (anterior al año 1000 , cuando fueron selladas las cuevas) de mercaderes , funcionarios , soldados , monjes y campesinos en las ciudades y pueblos de la antigua Ruta de la Seda . Se trata de millares de pinturas sobre seda y decenas de miles de manuscritos en quince idiomas y escrituras diversas , que podrán consultarse vía internet con mayor facilidad que si hubieran de ser manejados manualmente . Dirige el proyecto por la parte británica la Dra. Susan Whitfield (uno de cuyos libros citamos en este Prólogo en Nota 43).

[89] V . por ejemplo artículo "Saitensprung am Hindukursch" , firmado por Klaus Umbach , en *Der Spiegel* , nº 3 , de 14 Enero 2002 , pp. 190-191 .

[90] V . artículo "Nieuwe geluiden bij Yo Yo Ma" , de Marjolein van Rotterdam , en *Algemeen Dagblad* de 28 Enero 2002 , p. 7 .

"Bist du von deiner Geliebten getrennt / Wie Orient vom Okzident" [91] : "*el Otro*" , para Occidente es Oriente , y viceversa[92].

Añade Goethe : *"Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen"* , en famoso verso de su citado *Divan* . Si es así , nos parece que será para bien .

Por fin .

---

[91] Goethe incluye en el término Oriente también a los países árabes , además de a toda Asia . En cuanto al verso aquí citado , v. *Goethe's Sämtliche Werke* , Band IV , *West-Östlicher Divan* , p. 1508 , c.1 . En Verlaganstalt für Literatur und Kunst , Leipzig y Viena ; antigua edición que parece del primer tercio del siglo XX , sin fecha .

[92] En cuanto a esto , por ejemplo , en pp. 376 y 377 de *A History of Chinese Civilization* , de Jacques Gernet (traducción al inglés de su obra *Le Monde Chinois*) , Segunda Edición , Cambridge University Press , Cambridge , reimpresa en 1997 , leemos reseñas de los periplos occidentales de viajeros chinos tan antiguos como Ch'ang-Ch'un (1148-1227) , que dirigiéndose a Afganistán , enviado por Gengis Khan , cruzó Asia Central y norte de la India hasta llegar a la zona de Kabul ; y de los de Ch'ang Te , que en 1259 , por la época en que el flamenco William de Rubruck visitaba Mongolia y el Karakorum, se adentró hasta Samarkanda y Tabriz ; y sobre todo nos parece maravillosa la historia del pekinés Rabban Bar Sauma , uno de los monjes nestorianos de Kublai Khan , que vió al Papa en el Vaticano , y a los reyes de Inglaterra y Francia en sus propias capitales europeas , después de visitar Constantinopla por los años 1287-88 , en un viaje a Occidente que iniciara en 1275 . Todos ellos dan fe a su vez de la existencia de otros muchos chinos que se les habían ya adelantado , para comerciar y trabajar en regiones que fueron los primeros eslabones de su diáspora . V. también los números de Mayo y Junio 2001 de *National Geographic* , que leemos posteriormente a la conclusión de este Prólogo y en que en sendos artículos sobre la gesta de Marco Polo se habla igualmente (artículo de Patricia Kellogg , número de Junio) del azaroso viaje de Bar Sauma y su joven acompañante también chino , el joven Markos ; cuyo libro traducido del siriaco al inglés por Sir E.A.Wallis Budge y publicado por primera vez en Londres en 1928 hemos leido completo en Diciembre 2001 gracias a una interesante conexión de Internet (Universidad de Colorado) . Por no ser éste el enfoque que pretendíamos dar a nuestro Prólogo , que hemos titulado "Acercamiento al Teatro de China desde Occidente" , dejamos a estos y otros viajeros y escritores no europeos , con sus itinerarios "en sentido contrario" , para distinta ocasión . No sin antes recordar , por otro lado , que las hazañas de otros muchos grandes aventureros como el nacido en Tánger Ibn Battuta (1304-1377) , que llegó hasta Cantón , Hangzhou y Pekín , entre otras ciudades , nos hacen valorar también especialmente las grandes aportaciones al conocimiento entre los pueblos del mundo y sus diversas culturas de elementos de otras importantes nacionalidades como las del ámbito musulmán , tanto asiático como africano . E inversamente , en cuanto a exploraciones africanas a cargo de extremo-orientales , serían en todo caso de recordar especialmente el navegante chino Wang Dayuan , que en el siglo XIV visitó y comerció con diversos pueblos de la costa africana del Índico en tiempos de cierto emperador mongol de los Yuan ; o el gran mariscal Zheng He , del siglo XV , que viajó por encargo del emperador Yongle , de los Ming . Y por último cómo no la sutil escritora San Mao , nacida en Ningbo (Zhejiang) en 1943 y educada en Chongqing y Taiwan , y esposa por cierto de un ingeniero español ; la cual a mediados de la década de 1970 vivió varios años en el Sahara , donde escribió sobre las luchas anti-coloniales , el paisaje , y los pueblos y costumbres . Por no mencionar a los cientos de miles de obreros e ingenieros chinos que conocen Africa por propia experiencia , como por ejemplo los enviados por el gobierno de Mao Zedong para trabajar en los muchos proyectos de colaboración al desarrollo , como el gran ferrocarril Tazara , que une el Índico con el centro de Zambia , etc . (Para una breve introducción general al tema de los chinos en territorio africano , ver por ejemplo la revista -dirigida por anglófonos con domicilio en Pekín- *Beijing Scene* , vol . 5 , nº 24 , 3-9 de Septiembre 1999 , artículo "Mama Africa" ; que aparece bajo el epígrafe de "Ask Ayi" , amena y aunque aparentemente ligera o informal siempre bien documentada serie) . Etc .

Introducción a la Historia de las Artes del Espectáculo en China

PREFACIO

En China , el espectáculo ha ocupado desde tiempos muy remotos una posición absolutamente única , la cual además nunca ha sido dejada vacante hasta el día de hoy . Cualquiera que desee comprender bien ese gran país , su idiosincrasia , su ideología y hasta su psicología , no podrá eludir el conocimiento de su teatro , el cual , aún con el patrocinio de los grandes , ha sido siempre un fenómeno muy enraizado en el pueblo .

En cuanto a estas páginas , han sido escritas desde el convencimiento de que no serán sino una primera introducción que he intentado concisa a la espléndida variedad de la tradición y actualidad de las artes del espectáculo en China . Por lo mucho que tiene que ofrecer ese país en lo que respecta al arte de la escena como a tantas y tantas otras cosas, y aún en lo tocante al material de que actualmente dispongo , tan exiguo y humilde en relación a los centenares de miles de documentos que sobre el tema ya están en Occidente -por no hablar de lo que existe en el lugar de origen y en el Extremo Oriente en general- , he tenido que dejar mucho de lado . Aún así , me he esforzado en cubrir los principales aspectos de las más famosas artes del espectáculo en China : orígenes , tradiciones , música , óperas locales , Ópera de Pekín , ópera de estilo occidental , teatro chino moderno , teatro danzado , ballet , acrobacia , teatro de marionetas y de sombras , y quyi . Y en el Prólogo , expongo los comienzos y el desarrollo del interés y los estudios académicos sobre todas estas manifestaciones , tanto en Occidente como en Oriente y por supuesto en la propia China . Quedan otras diversas artes y aspectos de los que ahora obvio explicación e incluso cita , porque este trabajo es sólo una primera toma de contacto con el mundo del espectáculo chino . Sin embargo , doy alguna sugerencia como cuando en la página 86 del presente trabajo , en nota 98 menciono a un historiador que desafía totalmente la periodización de la historia china según dinastías , a pesar de que aquí , para simplificar en estos primeros pasos , me ciño a ella totalmente como la mayoría de trabajos que hay actualmente en circulación . Por otro lado , sí me detengo algo en unos cuantos temas geográficos e históricos y en simbologías que aparecen en la vida real como en el teatro . Al hacerlo , pretendo naturalmente que éste resulte más comprensible a los foráneos . En cuanto a la transcripción de los fonemas del idioma chino , utilizo normalmente la moderna *pinyin* aunque en títulos de obras impresas y otras ocasiones imponderables me veo forzada a emplear la Wade-Giles ; aún a riesgo de inducir a alguna confusión , se verá que , en los casos en que así procedo , el optar por ello resultaba por una u otra causa inevitable (por otra parte , en notas como la 52 de página 47 o en paréntesis como el de página 248 se aclaran dudas o se explica el hecho) .

Espero solamente que lo poco que ahora me limito a presentar no sea sin interés para los "neófitos" que se interesen en el tema , y que no ofenderá por sus lagunas a los más entendidos ni , especialmente , al pueblo chino , tan afecto a su antigua ópera , y en general a toda su producción literaria y a sus artes del espectáculo .

Quisiera aprovechar también esta ocasión para disculparme por los posibles errores que puedan haberse deslizado en este trabajo . Agradeceré todas las críticas y sugerencias , especialmente las que provengan de la vieja generación de maestros del teatro chino .

Orígenes del Teatro en China .

Desde muy antiguo , el teatro ha jugado en China un muy importante papel . Al principio, como en tantas otras regiones de los cinco continentes , las manifestaciones que andando el tiempo se convertirían en lo que hoy entendemos por obras dramáticas se hallaban íntimamente unidas a la danza , la música , las creencias religiosas y las costumbres sociales . En China , documentos de en torno al año 2.000 a. C. describen a chamanes -hombres y mujeres- en magnífico atuendo que cantan y bailan con acompañamiento musical , para atraerse o atraer a determinado ámbito a los espíritus , celestes o terrenales . Ya fuera su designio el rogar por una buena caza o cosecha , o bien el alejar la enfermedad o la catástrofe , o el propiciarse clarividencia o la longevidad, los rituales de impersonación de otros seres vivos o de seres sobrenaturales o fuerzas no humanas por medio de la máscara y el atuendo , ritualización de la palabra , juegos de voz , gritos de llamada o súplica , y repetición de música rítmica y de patrones de movimiento, han desempeñado la función de unir al hombre con el mundo espiritual y el más allá , o con lo todavía no acaecido[1] . Puede decirse que la prueba de este contacto es precisamente , sobre todo de cara al espectador , la expresión corporal del oficiante .

Al amanecer de la civilización , el movimiento rítmico y por consiguiente la danza eran parte tan fundamental en las funciones del chamán , que la etimología china hace precisamente derivar la palabra *wu* , danza , de *wu* , mujer chamán . En cuanto al ideograma de ambos , el de la danza es precisamente estilización de la figura de alguien bailando con colas de animal en las manos , y el que significa “hacer”; y el de chamán, *xi,* lleva además los distintivos del ojo , la hierba y el agua . Está clara la relación de estos símbolos con la semántica implícita en ambos términos , por lo que ahora no ahondaremos más en este punto ; sirva sólo este inciso a modo de indicativo o prueba de la estrecha relación en la experiencia e imaginación popular entre tales conceptos .

En cuanto al canto , ya se tratara de invocación directa a los espíritus o de medio de alcanzar un determinado estado mental apropiado para dicha invocación , constituye también parte primordial en todo el proceso. Notemos además , que la palabra “encantamiento” tiene relación etimológica directa con “canto” ; resulta lógico , ya que la música , según el esoterismo como también según estudios científicos , interviene en procesos que mantienen o alteran la coherencia de la materia , y ayuda a crear la armonía de las formas . Fenómenos todos ellos en los que buscaba entender el chamán , como sus émulos o sucesores . Los efectos del canto se parecen también a los causados por los mantras . Al parecer , la repetición rítmica de esas fórmulas libera igualmente en el cerebro y sistema nervioso componentes hormonales parecidos .

El chamán , médium , fuerza natural a la vez que sensible inteligencia humana y antepasado de médicos[2] , poetas , actores[3] , y otros agentes sociales , creaba o suscitaba

---

[1] Mircea Eliade ya resalta la “estructura dramática de la sesión chamánica” en su obra *Shamanism* , Routledge and Kegan Paul , Londres , 1970 , p. 511 . Ver también *Between Theater and Anthropology* , Richard Schechner , University of Pennsylvania Press , Philadelphia , 1985 .

[2] v . *Klinische Ethnopsychologie . Einführung in die transkulturelle Psychologie , Psychopathologie und Psychotherapie* , Renaud von Quekelberghe , Heidelberg , Roland Assanger , 1991 .

[3] La abundante literatura chamánica -ver listado representativo en la Bibliografía al final de este trabajo- hace hincapié repetidamente en estos temas . Ya fueron objeto de una atención muy especial por Eliade

con sus rituales de trance una realidad en la que podían salir a la luz capacidades sensoriales y también de acción ocultas . Pero estamos hablando en pasado , y de hecho aún hoy existen en el mundo numerosos chamanes , y también como aquellos , ya que en muchos lugares de la Tierra se dan las condiciones para que el fenómeno natural de la existencia de estos hombres y mujeres tenga la misma vigencia que antes . Fenómeno natural y por tanto ineluctable que está ligado a la misma esencia , carácter , materia y forma del universo en que evoluciona nuestro planeta y los seres sensibles , animados o inanimados , que lo ocupan . Además , el fenómeno del chamán no está ni mucho menos aislado en la categoría de las manifestaciones primigenias que desde siempre se repiten , coexistiendo con otras más evolucionadas , en todos los campos .

Paralelamente a las funciones propiciatorias de la actuación del chamán -que , como hemos sugerido , no podía o puede por menos de tener un componente de catalizador o sugerente de actitudes concretas , así como mimético y catártico- , por resultar en todo caso por lo menos impresionante de cara a quien le observara , a partir de ahí ha podido evolucionar a lo que con el tiempo se convirtiera en otros rituales o en ritos y más tarde , salvadas las distancias , en espectáculos teatrales ; fenómenos todos ellos que desde luego se asemejan , si más no , a algunas de las antiguas facetas digamos "mágicas" del médium o del poseso ; aún en los casos en que el propósito de dichos rituales o espectáculos sea -al menos sobre el papel- el de agradar o entretener .

Resumiendo : En efecto , la noción de que en este tipo de expresión humana que encarna el chamán , con su canto o salmodiar y sus gestos y movimientos , se encuentran ya inherentes o/y patentes ciertas connotaciones o tendencias de la dramaturgia , viene reforzada por lo que sabemos sobre la misma parafernalia de las actuaciones de aquel : purificado , perfumado , y ataviado para la ocasión , el chamán declama o canta y a la vez ejecuta con su danza o con sus movimientos y gestos alguna forma de interpretación, con acompañamiento musical y máscaras y objetos más o menos simbólicos .

Para centrarnos ya en nuestro tema , según el antiguo *Libro de los Documentos (Shujing)* , del que se dice lo editó Confucio[4](551 a.C - 479 a.C.) , ya había chamanes en China en el tercer milenio antes de Cristo , datación que , por lo remota , casi podría confundirse con la mitología . Pero en otra parte de la misma obra que se refiere a tiempos más recientes , concretamente a la dinastía Shang , de *c*.1766-1122 , a.C., también se hace mención de la danza y el teatro en relación a prácticas chamánicas . Este periodo Shang estuvo por cierto marcado por lo religioso-chamanístico , de que la

---

en el epílogo que redacta para la segunda edición de su libro *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (París , 1964) , donde señala al chamán como precursor del poeta . Pero lo hace sobre datos preseleccionados y en una perspectiva muy distinta a la de Claude Le Manchec en su ensayo crítico titulado *Mircea Eliade , le chamanisme et la littérature* , en "Révue de l'Histoire des Religions" , CCVIII-1/1991, 27-48 , y a la de Roberte Hamayon en *"Are Trance" , "Ecstasy" and Similar Concepts Approppriate in the Study of Shamanism ,* en "Shaman", I , 1993 , pp. 3-25 . Aquí , como en otros lugares posteriores a la obra de Eliade , se sugiere también que el chamán podría ser considerado precursor del actor .

[4] v. *Confucians and Shamans* , Boudewijn Walraven , Cahiers d'Extrême-Asie , 6 , 1991 , pp. 21-44 .

corte real estaba muy influenciada[5]. Pasa pues el chamán , como luego "sus sucesores" el mú-

sico , el poeta y el actor , a ser funcionarios de la corte . Así pues , algunos de los "hallazgos del chamán" se incorporaron a los ritos , por ejemplo en cuanto a simbologías. Éstas , tras sufrir alguna elaboración , o no , se encuentran luego en multitud de ellos . Pongamos por caso los funerales y sacrificios a los espíritus de los muertos , que también han sido , en tanto que ritos , considerados posibles orígenes de los espectáculos teatrales[6] : En China , en aquellas ceremonias , el difunto era representado por uno de sus herederos , a quien se presentaban las ofrendas .

Como paso siguiente a continuación vendrían eventos más complejos , trascendiendo el ámbito de lo familiar o del clan para cubrir niveles de mayor alcance , como es el político. Así por ejemplo , los reyes se servirían de los rituales chamanístico-religiosos también para marcar sus territorios y a la vez para insertarlos simbólicamente en una totalidad o universo . Para ejemplificar lo que decimos , podemos servirnos de la siguiente manifestación , famosa y bien estudiada porque todavía tiene lugar actualmente, aunque no se da en China sino en Nepal . (En la China actual no conocemos ningún caso como éste , lógicamente , porque desde el triunfo de la Revolución Comunista estas "supersticiones" han desaparecido ; si todavía perduran en el ámbito de alguna recóndita minoría nacional , desde luego no ha trascendido nada , hoy por hoy , a los medios .En cambio , sí es también típico del antiguo animismo chino el "encantar" objetos o por decir más claramente, hacer pasar a ellos un espíritu . Cosa que se pretende en el ejemplo de otro país asiático cercano como enseguida veremos).

---

[5] De hecho , religiones muy posteriores a esa época , como el tantrismo , corriente religioso-filosófica con matices esotéricos o metafísicos , y el lamaísmo , expresión del budismo orientada a la brujería y a las prácticas mágicas , han influido no sólo entre el pueblo sino entre la aristocracia y en la misma casa imperial . Recordemos por ejemplo que , a fines del s. XVIII , el emperador Qianlong practicaba aún en su vejez los ritos secretos del chamanismo en su Palacio de la Quietud y de la Longevidad (*Ningshou-gong)*. De origen manchú , no chino , este gran emperador , a quien atraía el lamaísmo , estaba al parecer marcado por las creencias de sus antepasados de la etnia Jürchen . Pero está lejos de ser un caso único en la historia y en el mundo , y no es tampoco ni mucho menos el último de que se tenga noticia . Por otro lado , es interesante también decir aquí que en China en general , muchos monumentos -como en el Jardín Imperial (*Yuhuayuan)* , por donde paseaba el mismo Qianlong , o en el Palacio de la Eterna Armonía (*Yonghegong)* , llamado ahora Templo de los Lamas , ubicados ambos en Pekín , así como en famosas cavernas esculpidas y pintadas en diversas zonas del país- ostentan simbologías variadas cuyo origen puede sin duda retrotraerse a prácticas esotéricas de tiempos de aquellos médiums que eran los chamanes .

[6] En general , los historiadores , como Piet van der Loon en su artículo *Les origines rituelles du théâtre chinois ,* Journal Asiatique , vol . CCLXV , 1 y 2 , 1977 , pp. 141-168 , confirman las relaciones que ligan el arte dramático a las creencias y prácticas religiosas , tanto en China como en otros países de Oriente . Desde los comienzos , a partir de la obra de Wang Guowei (1877-1927) -*Wang Guowei yishu* , Shangwu yinshu guan , Shanghai , 1940-, de las investigaciones históricas sobre el teatro en China , casi todos los autores han señalado la relación que existe entre éste y el ritual religioso . Por otro lado , y hasta nuestros días , cada representación de teatro chino tradicional comienza por uno o dos breves cuadros estereotipados y sin intriga , de contenido generalmente sin relación con la obra que va a ser representada , y que se insertan en todo un repertorio aparte de las obras consideradas como auténtico teatro . Estas breves escenas preliminares o finales son consideradas indispensables y tienen un valor litúrgico (para propiciarse a diversos espíritus , presentar votos a la asistencia , etc) . Su estudio ha sido hasta ahora generalmente dejado de lado por los académicos , pero para los actores tienen una gran importancia . V. el libro *Les aspects rituels du théâtre chinois* , Chu Kun-liang , Mémoires de L'Institut des Hautes Études Chinoises , vol . XXXII , Collège de France , Paris , 1991 .

Decíamos que en Harasiddhi , un pueblo situado a pocos kilómetros de la capital de Nepal , Katmandú , tiene lugar cada doce años un ritual que es a la vez representación teatral , y lo llevan a cabo los

sacerdotes del pueblo . Según antiguas crónicas centroasiáticas *ninguna actuación dramática iguala a la de los sacerdotes de Harasiddhi* . Veamos cómo se desarrolla .

En la luna llena de abril , los sacerdotes , que durante una semana se han preparado mediante el ayuno (sólo una comida diaria , al amanecer) y la purificación *para recibir en sus propios cuerpos a la Diosa Madre* , que va a poseerlos , se libran a frenéticas danzas , tras beber sangre sacrificial -hoy de animales- y un poderoso alcohol especial , el *ayla* , producto de la cocción de determinadas hierbas y flores ; el cual aparentemente confiere una fuerza sobrehumana , y es ingerido a discreción durante todo el evento que seguirá . Música hipnótica , punteada de gestos simbólicos , acompaña el espectáculo , cuyos significados permanecen secretos para los no iniciados . Al modo de los antiguos brujos , los sacerdotes de Harasiddhi transfieren el alma de sus deidades a recipientes de agua , usando palabras mágicas . Al pasar la medianoche , los asistentes sacan los recipientes a un patio del templo , y los sacerdotes se sientan directamente frente a ellos . El público , a partir de este momento , ya puede ver todo el resto de su actuación , de la que más tarde también será partícipe . Luego , al son de tambores , laúdes y címbalos , los sacerdotes , con máscaras que personifican a diez reyes , inician otra frenética danza en la que pisotean la tierra (*para domarla*) a la vez que la golpean y arañan con sus espadas. Guiados por el más importante de ellos , que toca por los dos lados un gran tambor adornado con cuernos de carnero , los instrumentos mágicos incrementan su tempo y de pronto se paran para anunciar la transición oficial al drama danzado . Uno por uno emergen los dioses-sacerdotes desde el templo , portando sus impresionantes máscaras que pesan alrededor de ocho kilos , adornados con cadenas de plata y otros accesorios . Cada una de las danzas narra una historia por medio de la iconografía y de la mímica . El público puede entonces mezclarse en cualquier momento a la escena , siempre y cuando lo haga en forma ritualizada y para venerar a “los dioses” , a los que echan arroz , monedas y *sindhura* , un polvo rojo de la liturgia que simboliza la sangre menstrual seca de la Diosa Madre . Antes de apartarse de la escena , el público debe caer de rodillas y tocar con la cabeza los pies de un bailarín , para luego volverse al Sumo Sacerdote y rozar los cuernos de carnero de su tambor de dos caras . Así transcurre el resto de la noche y la mañana siguiente . A mediodía , los sacerdotes se detienen para un descanso . Para abreviar aquí la explicación , sólo diremos ya que a continuación prosiguen con otras danzas , durante varios días y llevando máscaras aún más pesadas (de hasta veinticinco kilogramos) , y recorrerán así no sólo su pueblo sino otros de la comarca , según rutas exactas y preestablecidas ; y aún persiguiendo en ocasiones a la chiquillería y a otros , en recuerdo de la antigua caza de víctimas para el sacrificio . Dicen que la prueba de que personifican a la Diosa , es justamente que no les fallan las fuerzas a lo largo de tan frenética y dura actuación .

La dependencia de estos cultos con danzas por parte de los reyes nepalíes era no sólo simbólica sino política . Cada pueblo albergaba una manifestación de la Diosa que era el centro de su propio culto local . Cuando los reyes establecieron estas tradiciones concedieron tierras de labranza a los templos , dando medios financieros a los

sacerdotes para que se dedicaran permanentemente a estos rituales y a otros . Así , los pueblos estaban ligados a un centro político : al final de cada ciclo de doce años los sacerdotes recorrían todo el valle , para ir a presentarse por último ante la corte real , donde tenía

lugar la clausura de este rito , hasta la terminación de un nuevo ciclo . Así se universalizaba la identidad del rey en el centro del cosmos , y se confirmaba su posición como eje de un mundo ritual , con la figura de la Diosa Madre -que pasa del aire al agua y a la roca y del icono a los danzantes posesos- convertida en rasgo omnipresente de la religión y de la política .

Hoy estos sacerdotes todavía bailan en cuarenta lugares distintos a lo largo del año . Ventiuna veces en la antigua sede real de la ciudad de Bhaktapur , donde se dan rituales propios y especiales , y el resto del tiempo en otros distintos lugares del Valle de Katmandú y montes aledaños . Por último , las máscaras son quemadas . Anteriormente (hay constancia desde el siglo XII) había en Nepal muchos de estos grupos de sacerdotes bailarines , pero ahora sólo quedan los de Harasiddhi , que transmiten a su prole (hijos o nietos) su cargo , secretos y símbolos . Sin embargo , hasta 1989 había en ese país más de 200 grupos de música y danza de este tipo que actuaban con regularidad , aunque modernamente la situación ha cambiado y la mayoría han desaparecido . No obstante , de muchas de las castas (como la budista-hinduísta de los Newar del Valle de Katmandú) se dice que siguen interpretando secretamente una parte de su música en ritos esotéricos[7] .

Hemos simplificado y abreviado mucho la explicación de este ritual (en el documento completo que hemos leido[8] , ocupa ocho páginas) pero vemos aquí lo bastante para hacernos una idea de los pasos seguidos por este tipo de manifestaciones sociales desde a partir de los primeros tiempos del chamanismo . Idea que luego nos servirá , al hablar de formas del teatro tradicional de China , para entender , entroncar o relacionar algunas características de éste como son la atención a los espíritus , con la creencia en la posesión por parte de éstos de personas o de objetos , el libre paso a la escena de personas ajenas a ésta , la representación al aire libre , la representación frente a templos o palacios , itinerancia , larga duración del evento , permisión de comer y beber , significado social o religioso de diversos símbolos , etc . Como hemos dicho , damos aquí sólo este ejemplo , pero existen aún o han existido hasta hace muy poco muchos otros casos semejantes en diversas regiones de Centroasia y Asia Sudoriental ; como Tibet , la India , Sri Lanka , Tailandia o Vietnam . Y más o menos así debió de ocurrir en los demás países del mundo , según los estudios sobre el tema . Aunque naturalmente , a mayor grado de civilización , menor recurrencia a estimulantes tóxicos , y mayor énfasis en lo simbólico y en otros aspectos más elaborados o refinados . Como es el caso de la propia China , donde desde muy antiguo se ha evitado lo dionisíaco , entre otras razones por la necesidad de ese país de controlar en lo posible , siguiendo preceptos que salvaguarden la armonía , a su muy numerosa población ; y

[7] Según introducción de G. M. Wegner a su informe sobre el Departmento de Música de la Universidad de Katmandú , publicado por esa Universidad y la institución Asian Arts en diciembre 2000.

[8] *Trance-Dancers of the goddess Durga* , de Hamid Sardar , Kathmandu University Department of Music and Asian Arts , 2000 .

aparte por una tendencia más o menos natural -o también desde luego adquirida- que se da en los chinos en cuanto a la contención o encauzamiento de los instintos o impulsos más desaforados , como veremos luego .

Volviendo a la China antigua , documentos posteriores al *Shujing* , -citado más arriba- , en concreto de la época de la dinastía Zhou (1027-256 a.C.) aportan datos extensos y explícitos sobre la expresión oral : algunos fragmentos de la antología poética "Elegías de Chu" (*Chuci)* , especialmente en la parte llamada *"*Nueve Cantos" (o *Jiuge* ; en estos poemas de Qu Yuan , gran poeta de los siglos IV y III a.C. que en su exilio a orillas del Yangzi Jiang observó a los chamanes , esos hechiceros y hechiceras disfrazados de deidades ejecutan lo que creían serían acciones de los dioses para expresar sus deseos . ¿Pudo ser éste el origen del teatro o la ópera?) ; poemas que datan de alrededor del periodo 329-265 a.C., y que sin duda están en conexión con el chamanismo . Se dan en ellos fórmulas de encantamiento de chamanes masculinos o femeninos , y composiciones derivadas o directamente propuestas como tales . Es posible , sin embargo, que , aún conteniendo elementos chamanísticos , procedieran estos cantos de fuentes heterogéneas, incluso populares , aunque luego se adaptaran en la corte Zhou (esta dinastía abarca desde *c.* 1000 a 256 a.C.) para sus rituales religiosos , danzados y con máscaras .

Según diversas fuentes (entre otras la página web china ccnt. com , en su documento "Welcome to Theater) , se tiene noticia de que en el Periodo Primavera y Otoño (722-481 a.C.) , los músicos imperiales , llamados *lingyou* , eran en cierto modo considerados los sucesores de los brujos y brujas de tiempo atrás , aunque actuaban ante el emperador, y no para los dioses . Los actores , a los que se llamaba *paiyou* , aconsejaban a veces al soberano , y es sabido por ejemplo que uno de ellos , llamado Meng , se disfrazó en cierta ocasión con las ropas de Sun Sh'ao , el fallecido primer ministro , para ofrecer consejo al emperador , que lo aceptó ; rindiendo así gran servicio a su patria . Por otro lado , el estilo *youxi* de la corte de entonces , aunque no era auténtico teatro tal como lo entendemos hoy , consistía en unos monólogos humorísticos que influyeron luego en el desarrollo del teatro chino .

En los *Ritos de Zhou (Zhouli)* , de los periodos final de la dinastía Zhou y principio de la Han (206 a.C.-220 d.C.) , se lee sobre danzas que , desde largo tiempo atrás , se han separado del ritual , cumpliendo otras funciones . Algunas , dice la citada obra , son de gran antigüedad , remontándose a los periodos Shang y Xia e incluso a épocas anteriores. Y, al menos en lo que respecta a principios de la dinastía Zhou , podían ser al parecer del todo laicas , irrefrenadas y hasta licenciosas . La música , lógicamente , había de seguir una evolución en consonancia .

En cuanto a la letra de las canciones que acompañaban dichas danzas , varios poemas del clásico *Libro de las Odas (Shijing),* antología de cantos de la primera y media época Zhou , se cree correspondían a los bailes en cuestión , y desde luego manifiestan una progresión controlada hacia una acción o actuación similar a la del teatro . Veamos

por ejemplo esta descripción del historiador Sima Qian[9](145-86 a.C.; considerado parangón de Tucídides y de Tácito) , de una versión de la "Danza del Gran Guerrero" , que se

refiere al derrocamiento por el Rey Wu de la dinastía Shang para fundar la Zhou , y al establecimiento del buen gobierno por sus ministros el Duque de Zhou y el de Zhao :

> Bin Mougu había ido a visitar a Confucio. ... "Siéntate," dijo el Maestro, "y te explicaré . Esta diversión musical está hecha de movimientos simbólicos . Cuando sujetan sus escudos y se quedan firmes , eso se refiere a la estrategia del Rey Wu (esperar a los otros príncipes para que le ayuden a derrocar a Shang) . Y cuando rompen filas y se entremezclan y todos se arrodillan , eso es al mandato del Duque de Zhou y el Duque de Zhao de orden y buen gobierno . Ahora viene la Danza del Gran Guerrero : en primer lugar se adelanta el Rey Wu desde el norte . En el segundo movimiento , destroza a Shang . En el tercer movimiento "encara al sur"[10], como monarca .En el cuarto movimiento , define y asienta sus fronteras con los países sureños . En el quinto movimiento , divide Shang , con el Duque de Zhou a la izquierda y el de Zhao a la derecha[11]. Y en el sexto movimiento todos los bailarines vuelven a sus primeras posiciones para venerarle como Hijo del Cielo . Cuando bailan en dos filas y avanzan en todas direcciones con sus armas , están extendiendo el temor y el respeto de su poder militar por todos los Estados Centrales . Cuando se dividen y avanzan de dos en dos , eso indica que han llevado a buen término su empresa . Cuando se quedan en pie , durante largo rato , quietos en sus posturas de danza , esperan la embajada de los soberanos de los diversos estados ."[12]

Como se desprende , esta "Danza del Gran Guerrero" (hay también danzas-crónica más pacíficas , como la que celebra la sucesión al trono del legendario emperador Shun) , representa y simboliza una historia completa con su progresión cronológica , y con danza, canto , mímica , attrezzo y , probablemente , vestuario especial . Estamos ya pues frente a un antecedente inmediato del teatro danzado tal como lo entendemos hoy .

---

[9] Astrólogo , experto en el calendario y primer gran historiador de China , sirvió en la corte Han . Caido en desgracia (defiende a un general a quien odia el Emperador Wu Ti) , elige la castración en lugar de la muerte -en su explicación del hecho , dice que para poder seguir escribiendo-, y es autor del *Shiji* , "Anales Históricos" , obra insuperada y la más importante del periodo comprendido hasta finales del siglo II . Gran maestro de la prosa literaria china , ejerció gran influencia en escritores posteriores , tanto chinos como de Extremo Oriente en general (países influidos por la tradición literaria china) .

[10] El Emperador en su trono , a lo largo de toda la historia de China , se sienta siempre mirando al Sur .

[11] Sobre las ideas y los conceptos chinos en materia de izquierda y derecha , v. *La Pensée chinoise* , Marcel Granet , Albin Michel , París , 1999 , sobre todo pp. 297-307 . También se encuentra en la obra de este gran sabio sinólogo alusión y comentario a danzas que incluían el llevar y blandir armas .

[12] Traducimos esta cita de William Dolby en su artículo *Early Chinese Plays and Theater*, que aparece en *Chinese Theater. From its origins to the present days*, University of Hawaii Press , 1983 ; Dolby cita a su vez del *Shiji* de Sima Qian en la edición de Zhongua shuju , Beijing , 1959 , vol. 4 , pp. 1226-1229.

Durante la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.) surgieron los *Baixi* ("Cien juegos") , conocidos también como *Sanyue* o música folklórica , en contraposición a la *Yayue* o música elegante del palacio imperial . Estos *baixi* , de que volveremos a hablar luego , consistían en cantos populares , danzas , acrobacia , artes marciales y magia . Entre ellos se encontraba el famoso "juego de los cuernos que topan" (v. más abajo) , en que dos actores compiten en duelo singular , con el famoso número de esta clase llamado "El Señor Huang del Mar Oriental" , con sus personajes fijos , conflicto y final ; el cual ya no es propiamente un concurso de competición sino una actuación teatral basada en una historia conocida (v. más abajo) . En este sentido , algunos expertos la consideran el embrión de lo que sería el teatro chino (v. "Welcome to Theater" , en la página web china ccnt.com , artículo 4 , "The Horn-Locking Play". Para otros aspectos diversos de este y otros apartados nos serviremos también de esta misma página , como de otras de

la red internacional que ya citamos en nuestro Prólogo ; lo que advertimos de nuevo aquí para ahorrarnos sucesivos paréntesis o notas posteriores . En cuanto a los libros y otras fuentes aquí empleadas , ya los citamos o en nuestro texto o a pie de página , o en todo caso en nuestra Bibliografía) .

Llegados a este punto , hablaremos de estilos de espectáculos que surgieron también en las remotas épocas arriba mencionadas , o antes . Hoy forman parte indisoluble del teatro y de las tradiciones de China , y por ello conviene saber algo sobre ellas de antemano , antes de sumergirnos en el tema central de este trabajo .

ACROBACIA Y MALABARISMO .

En el libro de Mircea Eliade *Shamanism*[13] , leemos : "... toda sesión genuinamente chamánica acaba en un espectáculo sin igual en el mundo de la experiencia cotidiana . Los trucos con fuego , los *milagros* de la cuerda trucada , ... , la exhibición de hechos mágicos , revelan otro mundo , el mundo fabuloso de los dioses y los magos , el mundo en que todo parece posible , en que los muertos vuelven a la vida y los vivos mueren sólo para resucitar , donde se puede desaparecer y reaparecer instantáneamente , donde las *leyes de la naturaleza* quedan en suspenso , y donde se ejemplifica una cierta *libertad* sobrehumana ..."(el subrayado es nuestro) . De esto se desprende que también el malabarismo , la acrobacia y diversos espectáculos de ilusionismo , entre los cuales cómo no el teatro de sombras y el de marionetas , también podrían tener antecedentes en los rituales chamánicos . Sin embargo , según los historiadores , hay pruebas de que muchos de aquellos espectáculos fueron importados a China desde otros países del ámbito centroasiático , por medio de grupos nómadas . No creemos sin embargo que sea relevante la cuestión de "quien lo inventó primero" ; ni aún , casi , que al menos en esta clase de manifestaciones sea posible que se dé mucha antelación en cuanto a su

[13] op. cit. en Nota nº 1 . Traducimos de la pág. 511 de dicho volumen .

descubrimiento por unos grupos u otros , porque la humanidad tiene , digamos , suficientes elementos comunes como para que estos ejercicios puedan ponerse en práctica en distintos lugares a la vez . Y sea como sea , en China se dan vestigios de suficiente antigüedad y a la vez refinamiento como para pensar que , en todo caso , si no se trata de estilos nacidos en su propio territorio geográfico , por lo menos sí está claro que el grado de asimilación y desarrollo de los mismos en dicho país fue muy alto[14] y desde muy pronto en su historia .

De hecho , la acrobacia china ya alcanzó un alto nivel de sofisticación en el siglo III a.C., durante el Periodo de los Reinos Combatientes , con malabaristas que lanzaban al aire 7 puñales con , a la vez , palos de 3 metros . Posteriormente , se conservan numerosos

ladrillos y grabados en piedra que datan de la época Han en que se plasman vívidamente espectáculos de este tipo ; como uno hallado en una tumba de Pengxian (Sichuan) , en que uno baila sobre tambores y otro actúa sobre las manos en lo alto de doce mesas apiladas una sobre la otra (en la acrobacia moderna también se da el número de sostenerse sobre las manos a gran altura) , mientras un tercero juega lanzando al aire varias bolas mientras galopa .

Lo que también parece claro es que los chinos siempre han pensado que el espectáculo es para divertirse . Todavía hoy , las palabras que quieren decir teatro son *xi* ("divertirse uno") y *ju* ("hacer deporte de") . Veamos otros ejemplos muy tempranos de lo que expresan estos conceptos , empezando por uno de los primeros que conocimos .

Por ejemplo , en la ciudad sichuanesa de Chongqing , en el hermoso parque de Pibashan ("Monte Piba") , un poco antes de llegar a la cima , un severo edificio , el Museo Municipal de la ciudad , alberga colecciones arqueológicas , así como de pintura y de etnología . Al comienzo de la galería de la planta baja , hay[15] una exposición de pilares *qüe* , columnas honoríficas que se alzaban de dos en dos ante la entrada de palacios y templos , muy numerosos en Sichuan , y que datan -éstos en concreto- de la época de los Han del Este (años 25-220 d.C.). A continuación , losas esculpidas en bajorrelieve sobre fondo estriado , de tiempos de la misma dinastía . Representan la salida a la caza de un alto mandatario , y luego una escena de banquete en que los invitados se distraen mirando a acróbatas y malabaristas . Uno de ellos hace dar vueltas a una vasija , que se halla en equilibrio al extremo de una caña de bambú ; otro ejecuta su número con bolas . A la vista de estos relieves , que datan de hace casi 2.000 años , se comprenden las exigencias de perfección de los chinos cuando asisten a espectáculos de esta clase , en plena boga todavía en nuestros días .

Nos hablaron de que en un grabado muy antiguo se ve también a un oso , de pie sobre sus patas traseras , que juega lanzando al aire tres cuchillos . Esto indicaría que también

[14] Aún hoy son famosos en el mundo , y de primera línea , los espectáculos de malabarismo y acrobacia de China , existiendo muchos artistas y grupos que gozan de gran popularidad en aquel país .
[15] O las había al menos cuando la autora del presente trabajo fue por primera vez a Chongqing en 1994 .

se entrenaba cuidadosamente a animales[16] para estos espectáculos . En cuanto a los artistas , podían utilizar antorchas encendidas , bolas de variados tamaños , diversas armas -como cuchillos , lanzas o espadas de doble filo (hubo muchas famosas danzas con espadas)- , y otros muchos objetos , como las ruedas , cuerdas , sombrillas , banderas , velos , mangas, cintas y abanicos , todos los cuales a su vez forman capítulo especial , y volveremos a hablar de ellos . Igualmente, tanto su lanzamiento como , en el caso de las bolas , la ejecución de diversos ejercicios sobre ellas , se insertaba en artísticas danzas diversas . El número de los objetos a emplear por un artista podía elevarse hasta ocho o más a la vez ; aunque se dice que el efectismo , en manos de un experto , era y sigue siendo básicamente igual al que se puede obtener con tan sólo tres , y hasta con uno sólo, si se dominan bien el arte y sus florituras . En cuanto a las bolas sobre las que subían los artistas , solían ser de madera , pintadas en varios colores distintos , y tenían por lo general alrededor de medio metro de diámetro. Al son de flautas traveseras , dos o tres

clases de tambores , y gongs metálicos , los artistas -normalmente muchachas graciosamente ataviadas con atuendo y tocado especial (los músicos también se vestían especialmente para el espectáculo)- se dedicaban a bailar sobre las bolas , a las que podían hacer moverse a gran velocidad y con total dominio , sin bajar en ningún momento de ellas mientras duraba la representación[17].

En cuanto a la acrobacia , era y es un ejercicio gimnástico que , a nivel espectacular, lleva al máximo el esfuerzo del atleta y la peligrosidad de su actuación . Ha sido siempre un arte favorito del pueblo chino , con estilos distintivos desarrollados a partir de la vida y el trabajo cotidianos[18] . Anales históricos y antiguas reliquias , entre las que se encuentran relieves funerarios , murales en templos , relieves en piedra y ladrillo , y decorados y diversos utensilios , apuntan a que la acrobacia china tuvo su origen durante el periodo de los Reinos Combatientes (475-211 a.C.) . En las dinastías Qin y Han (221 a.C. - 220 d.C.) , los artistas desarrollan el amplio repertorio que se llamó *baixi* ("cien juegos" o espectáculos públicos)[19]. En tiempos de la dinastía Han del Oeste (206 a.C. - 24 d.C.) , la acrobacia ya se había convertido en un arte relevante .

En cierta tumba de Yinan (Shangdong) , se encontró otro de los famosos grabados en piedra que plasman escenas de *baixi* , esta vez en el escenario de lo que parece ser un circo . También en Shandong , concretamente en la aldea de Beizhai , a unos ocho kilómetros del lugar anterior , se halló el famoso grabado llamado "Espectáculo de Variedades" , el cual , de izquierda a derecha , puede dividirse en las siguientes cuatro partes (según la página ccnt.com , que ya hemos citado) : "La primera parte muestra

---

[16] El rey Wu de la dinastía Zhou consta en los anales como el más antiguo criador de animales de China . En 1.050 a.C. tenía en su "Jardín de Animales Inteligentes" tigres , ciervos , rinocerontes , y distintas especies de aves , serpientes , tortugas y peces . V. *China* , Du Feibao , Beijing , 1990 . P. 31 .

[17] Otros juegos de pelota , como el polo a caballo , fueron populares en China desde el siglo VII ; pero en general no tienen ninguna relación con estas danzas , llamadas por los chinos *Hu-hsüan-wu* , y de las que se tienen noticias en gran cantidad , clasificándose según diversos tipos y épocas (v. Martin Gimm , obra citada en siguiente Nota nº 45 . Pp. 263 - 267) .

[18] A pesar del advenimiento del teatro y más tarde del cine , la acrobacia sigue siendo hoy en día uno de los mejores y más admirables espectáculos . Con alrededor de 2.500 años de historia , le ha ganado a la nación el título de "Rey de la Acrobacia".

[19] Muchos de los cuales evolucionaron en el estilo *zaju* de la época Yuan (1260 d.C. -1368 d.C.), como veremos más adelante .

malabarismo con pelotas y puñales , así como a un hombre que balancea una cruz sobre su frente mientras tres chicos ejecutan diversos números como hacer volteretas y colgarse cabeza abajo de la cruz . El hombre demuestra gran habilidad al balancear simultáneamente la cruz mientras evita pisar siete placas colocadas a su pies" . "La segunda parte muestra una orquesta de quince músicos que tocan el carillón de piedra chino , así como campanas , tambores *jian* , cítaras , *xun* (instrumentos de viento de forma parecida a un huevo) y caramillos". "La tercera parte representa un número de *Funambulismo sobre una Montaña de Cuchillos* y una *Danza Yulongmanyan* . En el primero vemos a un acróbata que actúa sobre las manos encima de una cuerda que se halla sobre una serie de puñales con la punta hacia arriba , mientras otro situado al final de la cuerda lanza óvalos que semejan meteoros y un tercero apostado en el extremo opuesto hace juegos malabares con tridentes . Se trata de una magnífica demostración de acrobacia con imitaciones de pez saltador , dragones y pájaros" . "La cuarta sección representa escenas de diversos números circenses así como otros sobre carros de

tambores . Se requiere obviamente gran pericia y valor para actuar sobre las manos o lanzar ampollas de cristal como meteoros mientras se galopa a gran velocidad o sobre carros en movimiento repletos de tambores" .... Muchos de estos números siguen formando parte del repertorio actual de los acróbatas chinos .

Zhang Heng , gran hombre de letras que vivió en tiempos de la dinastía Han del Este (25-220 d.C.) , escribió respecto a varios espectáculos de gran éxito , acrobáticos y de magia , entre los que se encuentran "Balancearse en la cima de un alto poste" , "Saltar entre aros"[20] , "Tragar cuchillos y escupir fuego" , "Andar sobre cuerda" , "Juegos de manos" (desnudas , o con diávolos , cuerdas , etc) , "Convertir a un pez en dragón" , y "Dibujar una línea en la tierra que se convierte en un río" . Según otras descripciones de los cronistas y testimonios de las artes figurativas , los ejercicios de los primeros acróba
-
tas consistían en virtuosismos de equilibrio sobre cuerda extendida o floja , sobre alambre fijo o temblante , o sobre barras de distintas forma y anchura ; o en alardes de estabilidad en la formación de pirámides humanas ; o en gimnasia sobre altos postes a los que previamente se ha escalado sin ayuda de aparato alguno[21] ; o en las danzas llamadas cubistas , en el curso de las cuales el acróbata se lanzaba en picado o tras dar saltos mortales al interior de diversos recipientes[22] , o saltaba sobre espadas y lanzas en punta o en medio de círculos de fuego ; o daba vueltas en el aire colgado de una larga banda o cuerda ; o escalaba paredes sin otro adminículo especial que unas zapatillas

[20] Otro de los ejercicios que perduran . Se desarrolló a partir de "Brincar por entre aros que descansan sobre la tierra" , de larga y antigua tradición . Hace más de dos mil años , se conocía como "Juego de la golondrina" , debido a que los ejecutantes imitaban los movimientos en el vuelo de esos pájaros cuando pasan ágilmente entre estrechos huecos de la trama de esterillas o de redes . También se llama a este juego "relampaguear a través de lo angosto" .

[21] Vívidas descripciones de estos ejercicios , que son todavía hoy considerados uno de los números principales de la acrobacia china actual , aparecen en dibujos de hace más de mil años .

[22] Entre estos recipientes , se encuentran las tinas para el grano . Se trata de tinas empleadas por los campesinos , que las sacan hoy como ayer con ocasión de distintos festejos tras las ricas cosechas . Actualmente , adaptadas por los acróbatas , forman parte también de números muy populares entre los más amplios públicos . Son ejercicios que requieren gran precisión y soltura , y poseen un distintivo pintoresquismo y sabor nacional .

ligeras y flexibles , o , en otros casos , ayudándose de pequeñas uñas artificiales sujetas a los dedos .

A estos espectáculos podía añadirse , además , el concurso de distintos animales , como los caballos , tigres , serpientes , diversos cornúpetas , perros , aves y distintas clases de monos ; nos referimos no sólo a la exhibición de habilidades de estos seres en sí, sino también en cuanto a su utilización para o en medio de ejercicios de los propios artistas humanos . También se daban naturalmente las representaciones de algún animal -real o mitológico , como el dragón , que hoy perdura en las tradicionales procesiones , al igual que el león- a cargo de una persona o de varias . Tal es el caso de la famosa "Danza del León" , espectáculo que ha llegado también a nuestros días , evolucionado a partir de una antigua pieza del folklore que sin duda debió a su vez originarse en rituales chamánicos . (Por cierto que merced a las aportaciones de los acróbatas , esta danza se ha convertido hoy en un número muy popular .) Se daban dos clases de leones , el grande (formado por dos acróbatas) y el pequeño (de un sólo hombre) . No sólo se

ejecutaban diferentes movimientos del león -entre los cuales revolcarse o saltar- , sino que se imitaban vívidamente la fuerza y agilidad del animal , así como también su carácter juguetón o tranquilo . Naturalmente , este espectáculo también se acompañaba de la rítmica percusión de los tradicionales instrumentos musicales .

La acrobacia sigue desarrollándose a lo largo de épocas sucesivas , y son famosos por ejemplo los viajes de artistas por la Ruta de la Seda , auspiciados por la corte Tang , como embajadores de buena voluntad . Entre los Tang florece también la acrobacia para espectáculos cortesanos , y en cuanto a la folklórica , sobresale el artista Xie Ruhai , que en la capital Changan (en torno a cuyo templo Ci'en se concentraban grandes circos , con actuaciones menores por las calles y plazas de en torno al monasterio Qinglong) congregaba , actuando junto a sus dos esposas e hijos , a un nutrido público de varios miles de espectadores .

De las épocas Song , Yuan , Ming y Qing y hasta la época actual son numerosísimos los datos históricos , y merecerían se hablase de ellos con un detenimiento de que ahora no disponemos . Valga lo expuesto hasta ahora como introducción .

Las cualidades de destreza , agilidad y vigor de estos acróbatas no desmerecerían en absoluto ante las de Houdini . En cuanto al contorsionismo , sobresalían , como hasta ahora y en todas las latitudes , los niños y las jóvenes , pero sin ser éste tampoco , en absoluto , su dominio exclusivo . Y a otros niveles, hasta hoy puede seguirse el rastro de las técnicas de dominio del cuerpo en ejercicios de las posteriormente desarrolladas artes marciales (algunas de los cuales , más o menos antiguas , todavía en nuestros días guardan muchos secretos) , o en estilos teatrales como la Ópera de Pekín (surgida a principios del siglo XIX) . Por tratarse de un importante elemento teatral , tendremos ocasión de volver sobre ello más adelante , y tanto al hablar de estilos tradicionales como del teatro actual .

En tiempos Yuan , Marco Polo habla de un banquete real en que había "comediantes , instrumentistas , volatineros , malabaristas y un león adiestrado"[23]. Hay que tener en cuenta que los volatines y juegos malabares eran llevados a cabo sin interrupción , porque no hay cortina en el teatro chino . En la feria la variedad de los espectáculos era aún mayor . Recordemos que además de acrobacia , había narración de historias , diálogos cómicos , imitación de ruidos , gritos y voces , teatro de sombras , baladas y otros cantos , farsas , impersonaciones especiales , transformismo , recitación de vidas de santos , juglares , chistes , enigmas y acertijos , conjuras , marionetas y otros muñecos , niños , enanos , gran variedad de tipos de ascensiones distintas a palos altos fijos o en movimiento (sobre carros , etc) , baile sobre cuerda , luchas , luchas de broma , exhibiciones de destreza con bastones , pelotas[24] y otros objetos peligrosos o no ,

levantamiento de pesos , una especie de fútbol , tiro al arco (pasatiempo que también tenía importantes connotaciones rituales y que se efectuaba con acompañamiento musical en la corte), animales adiestrados , entre ellos diversos pájaros e insectos , cometas , encantamiento de serpientes , faquires , ventrílocuos , silbadores , exhibición de curiosidades diversas de distintos reinos naturales o políticos , fuegos artificiales , etc . Aún en tiempos Ming "La calidad de los 'actos' variaba mucho ; algunos eran de refinado gusto ; otros , crudos" . Determinados espectáculos de acrobacia se usaron además como interrupciones en piezas teatrales posteriores (hay constancia a partir de la época Ming) para aligerar el ambiente durante la representación de muchas larguísimas obras serias ; ya que como hemos dicho , en el teatro chino tradicional no hay telón .

En muchos lugares de la China actual se practican diversos tipos de acrobacia como especialidad local , por ejemplo en Liaoshang (Shandong) , Yancheng (Jiangsu) , Puyang (Henan) , Tianmen (Hubei) , Guangde (Anhui) y Wuqing (cerca de Tianjin). En cuanto a Wuqiao (Hebei) , es sede del célebre Festival Internacional de la Acrobacia (bianual) que viene teniendo lugar desde 1987 y que congrega a los mejores artistas del mundo .

Para hacer un rápido recuento de artistas famosos de la época actual , citemos por ejemplo a Xia Juhua y Li Liping , acróbatas de cuarta generación de la Troupe Acrobática de Wuhan , las cuales realizaron célebres solos en las décadas de l960 a 1980, con vertiginosos giros de 360º con efectos dramáticos como los que a veces se ven en la danza y ópera chinas , conocidos como "dar vueltas sobre un pilar como un dragón"; los de la Troupe Acrobática de Zhejiang , con un famoso número que en la década de 1980 batió récords al realizar un giro de 180º sobre su propia cabeza una artista que sólo se apoyaba en el cráneo de otra , y todo ello mientras hacía girar doce

[23] Marco Polo , op . cit . capítulos 14 y 15 .

[24] Como en distintas tradiciones populares chinas , también en la ópera tiene cierta pelota de tejido rojo o de plumas un papel importante . Asímismo , en la "Fiesta de las Linternas del Dragón" , del día 15 del Primer Mes , es decir , al inicio del nuevo año , jugaban los dragones hechos de tela y papel con una "pelota cosida" , ricamente adornada y de forma más bien como de hexágono formado a base de partes helicoidales , y con cintas de colores , un aro hueco en el centro y pequeñas bolas cosidas por encima . En este caso los dragones simbolizan las nubes cargadas de bienhechora lluvia primaveral , y la pelota es símbolo de la fertilidad . Los leones de piedra que se encuentran , como vigilantes contra los demonios y el Mal , a las puertas de numerosos templos , también "juegan" con una pelota , que tiene otros aspectos positivos . Naturalmente , se dan pelotas de infinidad de tipos , materiales y diseños , pues como hemos visto , no todas son del todo redondas .

platos que no dejó caer ni siquiera al “desmontar” dando un salto mortal con voltereta de espaldas ; los de la Troupe de Dalian y de la Troupe Acrobática de China , que han perfeccionado números de la época Tang ; los del Grupo Acrobático de Guanzhou , que han hecho evolucionar números más antiguos todavía (de tiempos de la dinastía Han) , con los que han ganado importantes premios como el del “Presidente de la República de Francia” en el “Septième Festival Mondial du Cirque de Demain” celebrado en París en 1984 ; la joven Wang Hong , que trabaja haciendo más difíciles todavía antiguos números Song , al mover simultáneamente entre sus pies objetos de muy variados tamaños , formas y pesos ; Lu Xinli y Shen Ning , que actúan sobre sus cabezas a alturas de doce metros , moviendo un banco entre sus pies sobre una auténtica pagoda humana ; Deng Baojin , Meng Yan , Song Lihua y Yao Zhijiang , de la Troupe Acrobática de Jinan, grupo que ganó la Medalla de Oro en el 11º Campeonato Mundial del Circo de Londres en 1986 ; los de la Troupe Acrobática de Soldados del Mando Militar de Guangzhou , que ha ganado importantes premios internacionales en las décadas de 1980 y 1990 , con su espectacular creación “Rapsodia en Plata” , a cargo sólo de acróbatas femeninos y que fue estrenada con motivo del Cuarto Congreso Mundial de la Mujer , que tuvo lugar en Pekín en 1995 ; por no hablar de los portentosos números de los ya más de veinte

ganadores del anual Premio Nacional de Variedades -instituido por el gobierno chino en 1991- , entre los cuales se hallan artistas de primerísima fila como Xia Juhua , Sun Tai , Zhou Yunpeng , Wang Junwu , Jin Yeqing , Pan Sumei , Deng Baojin, Zhang Yingjie , Ning Gengjiu , He Tianchong , Chen Liben , Guo Qingli , Zhao Fengqi , Cheng Haibao y el muy entrañable y tan querido del público chino Stick Ashim . Para no alargarnos demasiado , hablaremos tan sólo someramente de éste último, por ser el más veterano, y de Deng Baojin , por ser la más joven de entre los miembros del soberbio plantel de ganadores cuyos nombres acabamos de citar .

Stick Ashim , de la etnia musulmana Uyghur , artista de quinta generación nacido en la provincia occidental de Xinjiang , se ha venido dedicando , ya durante más de setenta años , al funambulismo a gran altura . Se dice de él que es uno de los más grandes exponentes del sin par valor unido a la estupenda pericia que se asocian , por lo demás , a otras artes folklóricas de su región natal . En efecto , sus actuaciones , innovadoras a la vez que de gran sabor local , se han caracterizado por su extraordinaria dificultad y suspense . De joven , durante la Guerra de Resistencia Contra el Japón (1937-1945) , así como durante la Guerra de Resistencia contra la Agresión de Estados Unidos y de Ayuda a Corea del Norte (1950-1953) , dirigió una troupe en constante gira por la zona de los Montes Tianshan , en Xinjiang , para sostener el valor de las tropas y del pueblo en general ; la mayor parte de las ganancias fueron donadas en pro de los esfuerzos populares , lo que valió a Stick Ashim el respeto y cariño de otras muchas nacionalidades del país , como recuerda la página ccnt.com , en que nos basamos fundamentalmente para la redacción de todo este apartado concerniente a los acróbatas del siglo XX .

En cuanto a Deng Baojin , la más joven hasta ahora de entre los ganadores del gran premio nacional citado arriba , nació en una familia de artistas folklóricos de la provincia costera de Shandong . Su abuelo Deng Jiuru era un famoso actor de estilo *quyi* (v. más abajo) , concretamente de la modalidad *Shandong qinshu* (narración de historias por medio del canto , con acompañamiento de instrumentos musicales) . La

muchacha decidió hacerse acróbata "ya mayor" , a la edad de 14 años (en 1972) , por lo que estuvo a pique de no ser aceptada como aprendiz en la Troupe de Jinan (la edad usual de aceptación para este tipo de grupos son los seis o siete años) . Sin embargo , varios de los miembros de dicho conjunto abogaron en su favor , en vista de su gracia , agilidad y gran pasión por el arte , y no quedaron defraudados ya que enseguida -al cabo de sólo un año- empezó a ganar importantes premios , con números que ha hecho famosos como el "malabarismo con bancos movidos con los pies" (coreografía de Bi Changjiang) ; para perfeccionar los cuales se entrenaba casi sin descanso durante 15 horas diarias o más . Hasta 1987 , ha recibido , sola o con colegas de su misma troupe , innumerables medallas de plata y de oro en multitud de concursos nacionales e internacionales de más de veinte países , y en 1998 fue incluso elegida diputada del Congreso Nacional Popular .

Y sentiríamos omitir la alusión a muchos otros , como a Li Yanyan o a la pequeña Xu Meihua , que con sólo 16 años actuaba (década de 1990) en los mejores marcos de Francia , y que también ganó la Medalla de Oro para China en el concurso anual "Presidente de la República de Francia" con su número "Giros con Copas de Agua" ; y a

tantos más que emulan o que innovan en esta gran tradición china de la varias veces milenaria acrobacia (por ejemplo , sólo desde 1987 a 1996 se crearon más de 120 números nuevos, con más de 600 acróbatas jóvenes -con edades comprendidas entre los 6 y los 17 años- ganando más de 600 premios en casa , y más de 400 ganando medallas de oro en competiciones internacionales) . Pero optaremos ahora por remitirnos , para su enumeración con nombres , apellidos y proezas , a momento más idóneo ; para no excedernos en este primer trabajo de breve y general Introducción .

OTROS ESPECTÁCULOS .

El uso espectacular de elementos o productos químicos[25] como la pólvora (descubierta en China antes del siglo X a.C.) era también bastante corriente . Se tiene noticia de fuegos de artificio con motivo de fiestas o de torneos deportivos desde tiempos muy antiguos , y podían estar presentes también en sesiones de malabarismo o acrobacia como los ya citados . A lo largo del tiempo , este arte ha estado presente también en celebraciones rituales como los entierros y en las grandes ocasiones y las fiestas más diversas , alcanzándose efectos de gran belleza y mérito . (Nos ha resultado pues en cierto modo sorprendente que hayan sido en 2001 los famosos pirotécnicos de ascendencia italiana Grucci de Nueva York , familia que trabaja por cierto desde 1850 y

[25] Sobre la alquimia y química chinas , v. *La Gran Titulación* , Joseph Needham , Alianza Universidad , Madrid , 1977 . Diversas páginas desde la 16 hasta la 232 .

cuya empresa pirotécnica es considerada la más puntera de EEUU , con importantes primeros premios como el del Festival Internacional de Fuegos Artificiales de Montecarlo en 1979- los encargados de iluminar -eso sí , esta vez con tres empresas asociadas chinas y tras viajar durante diez años a China para documentarse bien respecto a todo lo concerniente al asunto , según leemos en *Shanghai Star* de 18.10.01- , con su maravilloso estilo , arte y técnica , el cielo de Shanghai para la inauguración de la APEC el sábado de esa misma semana . Durante 20 minutos , y desde 23 tejados de la arteria costera Bund , así como desde 10 barcazas sobre el río Huangpu , otros cuatro edificios y 1.400 metros de ribera , se bate un nuevo récord en el arte de la pirotecnia , con todo lujo por primera vez en China de elementos computerizados , y con 60 especialistas en el tajo y 20 laptops más para que todo cuadre del modo más perfecto. Se vieron los anillos de Saturno , multitud de naves espaciales , linternas rojas , un gran espectáculo de formas de sauce y otros vegetales , peces y pájaros , la silueta de Manhattan , etc etc , en azul , rojo , verde , anaranjado , lila , y todos los colores) .

En cuanto a otros juegos en la altura del aire , otro espectáculo clásico de este tipo es el llamado "Lanzamiento de meteoros" , que ya hemos mencionado , en que el ejecutante lanza cuencos de cristal que se mueven como meteoros en el cielo , y además con efectos

de oscilación , balanceo o vaivén . También se hacía -y se hace- moviendo cuerda blanda (no tensa) con dos cuencos llenos de agua hasta los bordes , que se lanzan al aire para luego recogerlos sin que se derrame una gota, y todo ello en medio de danzas .

En cuanto a los diávolos , se daban competiciones en que estos artefactos eran utilizados individualmente , o bien se pasaban de unos a otros , a la vez que se adoptaban diversas posturas que requerían considerables gracia de movimientos , agilidad y destreza. Al son de la música (hoy en día por ejemplo de la misma Orquesta Nacional) , que se unía al insinuante ruido del mismo diávolo , se creaba una atmósfera cálida y festiva .

Por lo que respecta a las cometas , a que ya hemos aludido , resulta curioso el hecho de que los chinos , que descubrieron la pólvora pero la usaron siempre más bien para asuntos civiles (como los fuegos de artificio) que para los militares , se hayan servido en cambio de éstas para la guerra , al menos en sus orígenes , antes que como juguetes . De este modo , se tienen bien documentadas noticias de que los soldados chinos usaban cometas pintadas para confundir e incluso sembrar el pánico entre sus enemigos , así como para mantener líneas abiertas de comunicación , por encima de los campos de batalla , entre sus propias huestes . Según la aparentemente informal pero normalmente bien documentada revista *Beijing Scene* , en su volumen 5 , nº 9 , de 21-27 Mayo 1999 (artículo "High Flyin'Ayi"), ya había cometas en China en época tan antigua como el Periodo de Primavera y Otoño (770-476 a.C.) , confeccionadas en bambú y madera , con abundantes alusiones diversas en la literatura de la época ; pero según tradición recogida en el clásico *Guanchang xianxing ji* , "Anales de la Corte y el Pueblo" , la invención de estos artefactos data del siglo IV antes de Cristo , cuando el artesano Lu Ban , de Suzhou , realizó una capaz de transportarle a él y a su mujer en su vuelta a su

ciudad tras la construcción que se le había encomendado de una pagoda en otra comarca.
El caso es que durante la dinastía Tang (siempre según *Beijing Scene*) , las cometas ya eran habitual juego popular , ya fueran en papel , seda u otros tejidos , y montadas en bambú . Algunas con diseños especialmente espectaculares , como las que llevaban hileras de linternas encendidas ; las cuales sin embargo se prohibieron posteriormente , para evitar accidentes incendiarios . Otras llevaban pitos y una especie de flautas con las que producían música al flotar en el viento .

No sólo los legos , ricos y pobres , jugaban con cometas , sino hasta los monjes en sus monasterios . Marco Polo las conoce durante su estancia en China en el siglo XIII (dinastía Yuan) , pero no llegan a Europa hasta bien entrado el XVIII . En la época Ming florecen también estos juegos , y más tarde durante la dinastía Qing surgen tres famosas escuelas de constructores , llamadas las dos primeras según los apellidos de las familias en cuestión ; éstas son Ha en Pekín y Wei en Tianjin . En cuanto a las Weifang, se llaman así por la localidad de Shandong donde se producen , en que por cierto sigue vigente una festividad anual , a primeros de Abril , en que se celebra multitudinario evento con cientos de miles de cometas que vuelan en el cielo azul de primavera .

En cuanto a la ciudad de Pekín , urbe ventosa en toda estación , también es hoy buen sitio para ver cometas , sobre todo en el parque Ritan y en la plaza Tian An Men ; pero más que en otros momentos en "la temporada de las cometas" , que se abre justamente a principios de Abril , como decíamos antes (Festival Qingming o "Claridad y Brillo"), y dura hasta Septiembre .

Cao Xueqin (1715- *c.*1763) , autor de la celebérrima novela *Honglou Meng* ("Sueño de las Mansiones Rojas") incluye en ésta diversos episodios en que intervienen las cometas . Escribió también un tratado sobre ellas , como gran entusiasta y aficionado a esos juegos que era . Su libro "Investigación sobre el Arte de los Halcones del Sur y las Cometas del Norte" , escrito en versos que narran interesantes anécdotas y bellas historias en torno a todos y cada uno de los muy diversos modelos , con multitud de diagramas , sirvió para extender sus técnicas de construcción por todo el país . E incluso literalmente , hasta hoy , ya que según leemos en un breve pero interesante artículo de *China Internet Information Center* firmado por Liu Wenlong el 18.05.01 , el moderno artesano Fei Baoling se dedica ahora con gran éxito , junto a su esposa Xu Juying , a la construcción de cometas según métodos que explica Cao en su famoso libro ; en el cual según Fei se haya por cierto la quintaesencia de la cultura china , pero por desgracia sólo es fácil encontrarlo en Taiwan y a veces también , en alguna rara copia , en Hong Kong y Macao, siendo casi imposible de hallar todavía en el continente . Fei vende actualmente sus preciosas y muy variadas cometas incluso en EEUU , Canadá y diversos países europeos .

Pasando ahora a un campo muy diverso , como es el transformismo , narra Jane Marie Law (en p.98 de su obra -por otra parte dedicada a cierto estilo japonés de teatro de marionetas- *Puppets of Nostalgia* ; v. nuestra Bibliografía) que según Wu Hung ,

conocido historiador chino del arte , las actuaciones de los artistas transformacionistas chinos (*yulong manyan zhixi*) podían empezar así : " con un actor vestido de lince , que bailaba en un patio . Cuando el lince alcanzaba la fachada principal de palacio , saltaba a una piscina y se transformaba en pez platija . De la boca del pez salían nubes que oscurecían el sol . Al dispersarse esas nubes , el pez se había convertido en un dragón amarillo de una longitud de ochenta pies que bailaba , y cuyas escamas brillaban más que el sol ."[26]Semejantes portentos en el espectáculo no volverían a verse en parte alguna del mundo hasta muy entrado el siglo XX , pero Wu se refiere aquí a la época Han de China.

Se sabe también , como decíamos más arriba , que desde tiempos remotos se ha amaestrado a animales no sólo de las especies superiores , como los ya mencionados y otros , sino también aves o incluso insectos . Son todavía muy corrientes en China , y no

sólo en medios rurales sino igualmente en las grandes ciudades , los espectáculos y torneos de aves de presa o sobre todo cantoras , así como de diversos grillos[27] , cigarras, etc , que también muchos particulares amaestran y entrenan . Para guardar , transportar o exhibir dichos animales existen jaulas especiales y también joyas : algunos , como ciertos escarabajos de colores , incluso se han llevado y se llevan , vivos , como adorno sobre la ropa , pudiendo también desplazarse a su gusto el animal sobre el pecho o el hombro de quien lo lleve si va unido a una cadenita .

Al menos desde tiempos de la dinastía Han del Oeste (206 a.C. - 23 d.C.) floreció en China además el "juego de los cuernos que topan" . En su origen fue un arte de lucha , pero en tiempos del emperador Wudi (*c.* 140-87 a.C.) , de esta misma dinastía Han (existió otro emperador del mismo nombre que reinó en 502-549 d.C. durante la dinastía Liang) , se convirtió en uno de los *baixi* ("cien juegos") . Se trataba en principio de representar simples combates , por ejemplo sobre sucesos como el siguiente :

---

[26] Cita que extrae la citada autora de *A Sanpan Shan Chariot Ornament and the Xiangrui Design in Western Art* , Wu Hung , Archives of Asian Art , 37 , 1984 , pp. 38-59 .

[27] El grillo , *xi shui ,* se consideraba símbolo del verano y del buen ánimo . Los niños y otras personas los hacían caer de los árboles y los entrenaban para pelear . En otoño era corriente ver esas peleas en las plazas de mercado , donde el dueño del grillo ganador recibía como premio un ternero . Estos juegos decayeron en el siglo VIII , pero a partir de la Edad Moderna vuelven a practicarse en el Sur y Centro de China . La cigarra , *guo-guo* o *shan* , tiene también larga historia en los juegos y simbología . Representa la Inmortalidad o/y la Resurrección después de la muerte . Por ello se introducía una cigarra de jade -más tarde sustituida por un pez similar- en la boca de los difuntos . Y según una leyenda , un famoso rey del antiguo reino de Qi se convirtió al morir en cigarra ; por eso se llamaba también a estos animales "Muchacha de Qi" . Además , sobre el escenario , si se lleva un ornamento en forma de cigarra en un sombrero , quiere decirse que el portador es persona de principios y honesto . Son muy bellos los dibujos y diseños , aún los esquemáticos y geométricos , a base de cigarras .

"Hubo un cierto hombre de las Tierras del Este que se llamaba Señor Huang , el cual
de joven practicaba la magia y era versado en las artes de domar serpientes y tigres.
Llevaba al cinto una espada de oro rojo , y en la cabeza un turbante de seda bermellón . Era capaz de conjurar nubes y niebla en un tris, y sin esfuerzo hacía surgir montes y ríos . Pero al hacerse viejo , bebía demasiado vino , con el resultado de que perdió sus poderes mágicos . Hacia finales de la dinastía Qin , apareció un tigre blanco por las Tierras del Este, y el Señor Huang se puso en camino inmediatamente para vérselas con él . Como su magia había perdido potencia , el tigre le mató .
La gente hizo un juego con este tema , y los emperadores Han también lo utilizaron como uno más entre los juegos de cuernos que topan" [28].

El tigre suponemos sería impersonado por un actor partenaire del que encarnara a Huang, pues como ya dijimos estos "juegos de los cuernos que topan" no eran sino unos a modo de concursos de fuerza y destreza entre "actores" . Según William Dolby , este número en concreto "era probablemente un número cómico con algún combate entre el mago y el tigre . Fácilmente pudo" -como ya hemos dicho refiriéndonos al número concreto de que hablamos aquí- , "haber evolucionado a piezas de teatro más elaboradas. La extendida práctica de estas sencillas exhibiciones , espectáculos similares a los

circenses , con representación en un amplio sentido , sugiere un fértil campo en que el teatro pronto pudo germinar ."[29]

Por otro lado , vemos aquí de nuevo lo que ya adelantábamos con las anteriores citas de Eliade y otros ; esto es , presencias de lo mágico en el espectáculo , que también se insinúan sin duda en algunos nombres de los números sobre los que escribió Zhang Heng (ya citado) en la época de los Han del Este . En este sentido , aparte de gran variedad de trucos de hombres o mujeres "invisibles" , ilusionismo manual o con sencillos objetos (hay estupendos trucos , secretos de la magia china , cuyo origen se remonta a los Tang o incluso a los Han , con quienes tanto floreciera este arte), se da todavía hoy en día lo que se denomina "Estilo Tradicional de Conjurar" . Se trata aquí de una antiquísima exhibición china, única en forma y estilo . Envuelto en una amplia túnica y ayudándose de algunos trozos de tela de algodón , el conjurador da vueltas , volteretas y saltos por entre un brasero encendido y gran cantidad de cuencos de cristal , grandes y pequeños , en los que nadan peces . Despojándose de pronto de la túnica , el conjurador da uno o más grandes saltos mortales , hacia adelante y hacia atrás , y con el brasero en una mano y uno de los grandes cuencos con peces en la otra . Lo que resulta único es que el ejecutante maneje espectacularmente agua y fuego sin quemarse o mojarse la ropa o parte alguna del cuerpo . Por otro lado , aquí como en otros muchos

[28] *Shiji* de Sima Qian (op.cit.en Nota 12) , vol. 10 , p. 3201 . Traducimos de la cita de W. Dolby en su artículo también citado (en la misma Nota 12) .
[29] William Dolby , op. cit .

casos el peligro inherente a la actuación del artista se asemeja al que corre en sus momentos de posesión el chamán . De ahí que exhaustivas prácticas preliminares y técnicas rigurosas de concentración como las taoístas sean siempre por demás aconsejables de cara a las puntuales oportunidad , adecuación y exactitud en sus movimientos en la actuación del artista chino ; cuyo ideal es , en pura filosofía taoísta , conseguir la unión de cuerpo , alma y espíritu .

En este sentido , otro grupo de ejercicios que se insertan en antiguas prácticas gimnásticas es el que engloban las técnicas de lucha , o Wushu . Con sus saltos mortales , patadas , tirar o empujar , y distintas posturas , el Wushu se ha convertido en un símbolo de la cultura física china . Tuvo sus primeros orígenes en las teorías meditativas , ascéticas y respiratorias taoístas[30] desarrolladas en los siglos III y IV d.C. , y

posteriormente con la introducción del budismo en China se unió a teorías yóguicas hindúes como las que propugnan técnicas respiratorio-psíquicas . Esta fusión se extendió después con el auge del budismo Chan (o Zen[31] en japonés) y su énfasis en la

[30] En general estas técnicas ascéticas y respiratorias se denominan "Arte de dirigir y controlar la energía vital" . Esto constituye además otra técnica de los aspirantes a la inmortalidad , y se cifra en el intento de controlar el aliento y la energía . La noción de aliento , *qi* , es capital en el pensamiento chino pues la misma vida se debe a la acumulación de la fuerza implícita en el aliento . Cuando éste se dispersa , el cuerpo se desagrega y el hombre muere . La circulación correcta del aliento y su conservación formaban parte de las técnicas más practicadas entre los antiguos taoístas para alcanzar la "Larga Vida" , o *zhangsheng* . Por otra parte , como decimos arriba , son capitales por cuanto respecta a la fuerza corporal y por tanto de imponderable valor en artes marciales y acrobacia , entre las demás manifestaciones del cuerpo y la mente humanos . Los taoístas , grandes alquimistas , se valían también de otros procedimientos y de productos químicos en el intento de lograr sus fines . Son también famosas por ejemplo sus "píldoras para recoger las esencias *yin* , a base de metales nobles como oro o cinabrio ; éstas se encaminaban entre otras metas también a conseguir la "Larga Vida" , o a mejorar el vigor sexual , etc . Sobre estos puntos y sobre el "Arte de nutrir el principio vital" o *yangxing* , el cual además equivale a "Cultivar la Vía" , *xiuxing* , y a "afinar la substancia vital" , *lian jing* , e implica la puesta en marcha de diferentes métodos y técnicas entre las que se encuentran las citadas y otras como la gimnasia y la higiene alimentaria y sexual , v . *Les procédés de nourrir le principe vital ,* H. Maspéro , Journal Asiatique , vol , CCXXIX , 2 y 3 (1937) , o *Le Taoïsme et les religions chinoises* , H. Maspéro , Gallimard , Paris , 1971 , en que también está incluido el artículo que acabamos de citar previamente a este libro del mismo autor . A Laotzé , presunto autor del *Daodejing* o "Libro de la Vía y la Virtud" , principal obra del taoísmo filosófico , se atribuye a veces la legendaria invención del método que consiste en "afinar la substancia vital" . En *Le Taoïsme* , de N. Nicolas Vandier , P.U.F. , París , 1965, se encuentran también muchos datos sobre la ascesis , santidad , poderes y magia taoístas , como también en la excelente traducción de M. Kaltenmark del *Liexianzhuan* , *Biographies légendaires des immortels taoïstes* , Pekín , 1953 . Existen traducciones al castellano de esta última obra , por ejemplo *Tao Te King* , versión de John C. H. Wu , Editorial Edaf , Madrid 1993 . También tenemos *El Secreto de la Flor de Oro* , versión de Thomas Cleary en Edaf , Madrid , 1996 , que es un antiguo "manual profano de métodos budistas y taoístas para clarificar la mente"... "practicados en China durante siglos", según reza su Introducción ; entre alguna otra obra aislada de mayor o menor importancia , inscrita en colecciones que tratan de diversos países de Oriente en general , en esta misma editorial y en otras varias del ámbito hispánico ; entre las que se encuentra por supuesto -y aunque aquí no vengan mucho al caso- también el *I Ching* en versiones del misionero alemán Richard Wilhelm (también su hijo escribe , sobre historia de China) , y en otras del orientalista inglés Thomas Cleary y otros , antologías Zen , etc .

[31] "*Zen* es la pronunciación japonesa del carácter chino *Chan* , transposición fonética de la palabra sánscrita *dhyâna* , "concentración" , "meditación" . Según una tradición , en el siglo VI , Bodhidharma introdujo el *dhyâna* en China . Pero conviene situar el verdadero desarrollo del budismo zen en China alrededor de la persona de Huineng (638-713 d.C.). Se había iniciado ya una amalgama del *dhyâna* y del taoísmo desde el siglo VI . La edad de oro del zen chino se extiende entre finales del siglo VII y el

meditación que busca la inmediatez y el control de la fuerza vital activa . Estas técnicas , con numerosísimas formas , escuelas y sistemas que datan de diferentes periodos de la historia de China , se han adaptado además y desarrollado como elementos de distintos estilos teatrales , especialmente en la Ópera de Pekín . Aunque ésta ha desarrollado su propio sistema de entrenamiento físico según necesidades profesionales concretas , es indiscutible que tanto estética como físicamente se trata de una elaboración de las antiguas habilidades a que antes nos referíamos . En efecto , las escuelas del Wushu , cada una con sus propios signos distintivos y con sus secretos , tenían patrones coreográficos y variaciones cinéticas , tales como encogerse, agazaparse , estirarse , giros , vueltas , y saltos , tanto en lo que respecta al entrenamiento como al combate real y captura del adversario o como al ejercicio físico y a la exhibición estética . La agilidad , precisión y ritmo que requieren sus movimientos traslucen un vigor , dominio , fuerza y belleza , llena de magnetismo , que no pueden dejar de impresionar al espectador .

Las imitaciones vocales -que también se retrotraen al chamanismo y a la posesión- son otro de los mejores números tradicionales chinos . Los diversos documentos de que se dispone (los antiguos clásicos) , sitúan igualmente su origen en la época de los Reinos Combatientes , de hace alrededor de 2.300 años . Hoy en día , tras el repetido proceso del paso de generaciones de artistas , su contenido y forma han resultado considerablemente enriquecidos , alcanzándose grandes éxitos de público[32] .

QUYI .

El Quyi (o *shuochang*) es una forma artística china que combina la narración de historias con la música y la danza o la representación .

---

siglo IX , en particular con Lintsi (en japonés Rinzai , muerto en 865) cuya secta fue introducida en Japón por Eisai (1141-1215) . El año 1191 en que Eisai vuelve a China es el principio del budismo zen japonés . Dôgen (1200-1253) , autor de *Shôbôgenzô* , dió al zen un rigor tanto teórico como práctico ."
Traducimos de *Mille Ans de Littérature Japonaise* , Ryôji Nakamura y René de Ceccatty , Picquier , Arles , 1998 . Concretamente del *Tome II* , *Siècles XIII-XVIII* , p . 271 .

[32] Para los que quieran ahondar en la historia de la acrobacia china , y ver auténticas hazañas acrobáticas , el mejor lugar es hoy quizá la región de Wuqiao , de que hablamos más arriba , en la provincia de Hebei . En realidad , Wuqiao es generalmente considerado la cuna de la acrobacia china . Se dice que gran número de grupos de acróbatas del mundo entero tienen una deuda de gratitud para con esta región , símbolo de la acrobacia en China . Aquí se dan también actualmente dos festivales internacionales , uno de ellos llamado precisamente "Festival Internacional de Wuqiao" , ya citado antes . Por otro lado , grupos de acróbatas chinos han visitado en el lapso de los últimos cuarenta años más de cien países . Desde 1982 , los acróbatas han participado en catorce competiciones internacionales y ganado veinticuatro medallas de oro . Aquel año , China entró en el Circus of Tomorrow Festival que tuvo lugar por primera vez en París y desde entonces los chinos han ganado cinco veces consecutivas el Premio del Presidente de Francia . Aparte de los torneos internacionales , pueden verse espectáculos de esta clase no sólo en Wuqiao sino en muchos otros lugares de China , por ejemplo en el Teatro Chaoyang de Pekín (distrito de las embajadas extranjeras) , o en el Teatro Erqi , en la zona oeste de la misma ciudad . Este último es por cierto sede de la Troupe Acrobática del Ferrocarril , una de las más famosas del país . Todo esto ilustra el triunfo de la antigua acrobacia china , descrita como hemos dicho en libros y reliquias históricas . Desde la fundación de la República Popular en 1949 , y siguiendo los principios "que florezcan cien flores", y "escardar entre lo viejo para sacar lo nuevo" , se han creado o perfeccionado números y técnicas , que con aportes de modernas ingenierías como la de la iluminación , han convertido la acrobacia en un arte total , a que hoy se dedican más de cien grupos de todo el país con un amplísimo repertorio que supera los 200 números. En Octubre de 1981 , la Asociación Acrobática de China lanzó la primera revista sobre estas artes del país , cuyo nombre en inglés es *Acrobatics and Magic* .

Una escultura de piedra hallada en un yacimiento arqueológico de la provincia de Sichuan muestra que este arte existía ya a principios de la dinastía Han (206 a.C. -220 d.C.) . En tiempos de la dinastía Tang (618 - 907 d.C.) había ya numerosos narradores de historias , tanto antiguas como de la época , y también se empezó a predicar el budismo con acompañamiento musical de tambores , castañuelas de madera e instrumentos de cuerda para dar mayor relieve a toda una serie de pasajes , cuentos y anécdotas de las escrituras . Todos esos instrumentos musicales podían ser tocados por los mismos narradores o bien por algún pequeño grupo musical . Los textos usados para predicar los sutras[33] budistas (por ejemplo los hallados en las grutas de Dunhuang , en las estribaciones de la meseta Alashan del Gobi chino , a partir de 1899), la jerga y las farsas de los bufones de la corte Han en el siglo II y los diálogos cómicos de los primeros espectáculos de *zaju* o variedades han sido ya citados por diversos académicos en tanto que origen de la historia de estas artes vocales . Pero no fue hasta la dinastía Song (960-1279) cuando se vio el gran florecimiento del arte de la narración de historias como espectáculo público , con el surgimiento de multitud de artistas profesionales . En esta época ya llegan a su punto culminante importantes variedades del *quyi* , como son el *guzici* (versos hablados con acompañamiento de tambor) y el tan famoso hasta ahora *zhugongdiao* , mucho más sofisticada combinación de literatura , canto y música con historia central y diferentes modos alternables en una misma pieza según el ritmo de la narración . Distintos libros de esta época dan cuenta detallada del proceso de desarrollo del *quyi* ; entre ellos se encuentran *Paisajes y Amenidades de la Capital* , por Nai Deweng , y *La Capital del Este : Sueño de un Espléndido Pasado* , por Meng Yuanlao .

Con los Ming , los Qing y la primera República se desarrollan aún más estilos (la mayoría de los que siguen hoy en boga datan de esas épocas) , floreciendo entonces el *daoqing* (cuentos folklóricos cantados con acompañamiento de simple percusión) , el *lianhualuo*, el *fengyang huagu* y el *bawangpian* (con castañuelas y danza) . Lógicamente , determinadas formas de versos cantados tradicionales van transformándose y luego diversificándose a medida que absorben diferentes ritmos , melodías , dialectos o acentos regionales , y por ejemplo el *cihua* (tipo de verso con patrones tonales de música folklórica) , que surgiera en tiempos de los mongoles Yuan (1270-1368) , evoluciona gradualmente hasta constituir un nuevo estilo , llamado globalmente *tanci* (narración acompañada de instrumentos de cuerda) en el sur , y *guci* en el norte .

Actualmente , el *quyi* , en sus tan variados estilos , sigue todavía profundamente enraizado en todas y cada una de las provincias de China , por lo que no es de extrañar la multitud de formas locales , dialectales y otras que condicionan en parte su atractivo individual . Sin embargo , los narradores de historias chinos se basan o guían según un control meticuloso de patrones rítmicos prescritos y de recursos auditivos , no menos que los actores del arte teatral mayor (ambas técnicas comparten una larga historia de interrelaciones y fuentes comunes) . Normalmente , eran (y son) necesarias menos de tres personas para escenificar una pieza . El encanto sin adornos de la pericia vocal

[33] En chino , *jing* . Término sánscrito que designa los aforismos o textos que exponen (en las filosofías hinduísta y budista) , el "hilo" de una idea , de una doctrina o de una ciencia . V. *Dictionnaire de la civilisation indienne ,* Louis Frédéric , Laffont , Paris , 1987 .

puede ser suficiente en sí mismo , o bien ser reforzado por gestos dramáticos y mímica . Por otra parte , los narradores chinos son excelentes mimos .

El Quyi puede dividirse en tres categorías principales (narración de historias , canto de historias y narración de bromas , chistes o chascarrillos) , que a su vez se subdividen en unas 350 clases . Los repertorios actuales -que se basan en las epopeyas clásicas o en antiguas novelas románticas chinas , así como en trabajos de reciente creación- se extienden desde la sátira o la parodia cómica hasta el comentario social , todo ello animado con alusiones intencionadas y guasas disimuladas , o incluso zumbas obvias . Antiguamente , los narradores trabajaban por las calles , plazas de mercado y casas de té. En la China contemporánea gozan de una posición privilegiada en la jerarquía de las artes del espectáculo .

La narración de historias puede ser , como ya hemos adelantado , a base de sólo palabras o de palabras acompañadas de música . Uno de los estilos más representativos de la narración sin música se llama en el norte de China *pingshu* . El mismo estilo se llama en el sur *pinghua* , floreciendo por ejemplo en Yangzhou (provincia de Jiangsu , donde también se le llama *pingci*) -desde tiempos de la dinastía Qing- , así como en Nanjing y en Shanghai .

La forma más importante de narración de chistes o chascarrillos es el *xiangsheng* , originario del norte de China . Se trata de una de las formas más populares del *quyi* , y se dice que no hay ningún chino que lo desconozca o al que no le guste . Un estilo parecido a éste es el sureño *huaji* , que significa "palabras cómicas" . Ambos se originaron como forma independiente durante el reinado del emperador Xianfeng (1851-1861) de la dinastía Qing , pero otros estilos también humorísticos o tan marcadamente satíricos como éstos ya habían surgido en épocas muy anteriores .

Actualmente se dan tres formas principales de *xiansheng* . La más antigua , llamada *dankou xiansheng* , es a cargo de una sóla persona , y consiste sobre todo en bromas e historias humorísticas . Luego surge el *chu xiansheng* , o "diálogo cruzado" , en que intervienen dos personas , denominadas respectivamente *duogen* y *peng* . Cuando el primero es el que más habla y el otro sólo interviene , se llama a este subestilo *yitouchen* ("fuerte por un lado") , y el tema del que tratan se llama *zhougen* . La narración y diálogo se llama *guankouhuo* , mientras que las imitaciones de ópera y cantos reciben el nombre de *huhuo* . La tercera forma de *xiansheng* , en la que intervienen tres o más personas , se llama *qunkou xiansheng* . De las tres formas , la segunda , el "diálogo cruzado" , es la más popular y extendida . Como no podía ser de otro modo , han surgido a su vez formas distintas en las diversas comarcas , por lo que se produce en muchos dialectos y hablas locales diferentes ; así , es también famoso , por ejemplo , el *Xianzhang xiansheng* o *xiansheng* del Tíbet , en su propio dialecto .

En cuanto al canto de historias , generalmente con instrumentación , es el que abarca mayor cantidad de subestilos , de los cuales como ya hemos dicho cada uno está teñido de fuerte sabor local ; y tanto por lo que respecta al acento como a la música . Las siguientes formas , algunas de las cuales alcanzan en sus provincias , o a nivel nacional , niveles de popularidad al que tienen el flamenco en España , el tango en Argentina o el jazz en Norteamérica , pueden considerarse principales . Para no excedernos en esta

Introducción , elegimos para explayarnos más largamente algunas de estas formas al azar, como botón de muestra más detallado ; no se piense sin embargo en absoluto que las que aquí casi sólo enunciamos sean de menos interés que las demás . (Información del siguiente listado en base a diversas obras y fuentes aquí citadas , y especialmente de la red de Internet) :

Beijing Qinshu . Esta forma de narración con canto de baladas , que narra historias de vívida manera , es popular en Pekín y Tianjin , y tuvo su origen entre los granjeros que gustaban de cantar historias en su tiempo libre . Este arte no fue practicado por profesionales hasta mediados del siglo XIX . El canto se acompañaba normalmente con el dulcémele , pero hoy se añaden a veces los instrumentos llamados *sanxian* y *sihu* (el primero es una especie de banjo de tres cuerdas que se toca con púa , y la caja suele estar cubierta de piel de serpiente ; el segundo , como también indica su nombre en chino , es un violín de cuatro cuerdas) . Alrededor de 1940 el artista Zhai Qingshan introdujo interesantes cambios , y a partir de la década de 1950 se pone énfasis (aunque hay variantes) en una forma conversacional de canto , sencillo en cuanto a tono y ritmo , y con mayor variedad en la percusión a cargo de las castañuelas . Guan Xuezeng , nacido en Pekín en 1922 , ha seguido teniendo una voz sonora , dulce y fuerte con más de setenta años , tanto al cantar como al hablar muy agradable al oido . Maestro en el paso del canto a la narración y viceversa de un modo fluido y natural , ha sabido también entusiasmar a los públicos chinos como de otros países por su interpretación . Gran autor de guiones (la mayoría de los que interpreta son propios) , conoce bien la psicología humana , y capta de un modo casi mágico la atención . Ha hecho vibrar (y hasta llorar) muchas veces al público , y sigue apareciendo de vez en cuando tanto en el teatro como en televisión .

Danxian . En este arte , muy popular en el norte , canta una sóla persona a la vez que toca el *sanxian* , el instrumento de tres cuerdas antes citado . Se da también un subestilo distinto , en que una persona canta y la otra toca . Incorpora formas vocales de la ópera *kunqu* . Con variedad de escuelas , tras la fundación de la República Popular se desarrollan nuevos programas y se introducen cambios tanto en lo vocal como en la actuación . Entre los principales artistas se encuentran Cao Baolu , Shi Huiru , Zhao Yuming y Ma Zenghui . Amateurs de nuevo activos a partir de la década de 1980 .

Dongbei Dagu . Al parecer , un cantante de baladas pekinés introdujo esta forma en la zona noreste de China en tiempos de la dinastía Qing (1644-1911) . Generalmente canta una sóla persona , marcando a la vez el ritmo para el acompañamiento ; éste a cargo de alguien que a su lado toca el *sanxian* .

Dujiaoxi . También conocido como “pieza cómica” , este estilo es popular en las provincias costeras de Shanghai , Jiangsu y Zhejiang . Se dice que surgió alrededor de 1920 . Usualmente lo ejecutan menos de tres personas , y combina el canto , la palabra, la representación y técnicas orales similares a las que se usan en el “diálogo cruzado” .

Errenzhuan . También conocido como *bengbeng* , es muy popular en el noreste de China . Data del siglo XIX . Los ejecutantes son normalmente dos , hombre y mujer . Se caracteriza por su humor y fuerte acento local de aquellas frías regiones , situadas en la

zona de la antigua Manchuria . Arte extraordinariamente rico en música vocal , emplea también artes marciales adaptadas de la Ópera de Pekín , así como danza .

Guangxi Wenchang . Este arte tradicional se canta en dialectos de la sureña provincia de Guangxi , como el de Guilin , el famoso lugar de fantásticos paisajes de ríos , lagos y montañas . Sobre la narración hablada predominan aquí los cantos , folklóricos u operísticos , con los cantantes interpretando diversos personajes . Los temas son principalmente de romances históricos , o bien legendarios o de cuentos fantásticos como los escritos durante las dinastías Ming y Qing , aunque otros simplemente glosan con gran lirismo la belleza escénica de la zona (ejemplos de estos últimos serían los cantos llamados "Paseo por un cuadro" y "Visita Nocturna a la Cueva de las Siete Estrellas") . Existen distintas variedades o escuelas bien desarrolladas , como la llamada *zouchang* (en la que, como su nombre en chino mandarín indica , se canta mientras se camina) , y los estilos musicales son principalmente el *dadiao* y el *xiaodiao* . Grandes maestros veteranos en este arte como Wang Renhe y Liu Yuying han acogido en su entorno a una verdadera pléyade de jóvenes entusiastas , y han surgido nuevos talentos como He Hongyu , Chen Xiufen , Yang Jifu y Li Weiqun .

Henan Zhuizi . Este estilo de baladas es popular en la provincia de Henan , como su nombre indica . Allí se llamaba antes *Daoqing* , o *Yinggeliu* . Es sobre todo una mezcla de otros muchos subestilos folklóricos como el *Shandong Dagu* (ver más abajo), el *Sanxianshu* y el *Qinshu* . Empezó siendo un arte localista , pero se extendió a Pekín , Tianjin y Shanghai en la década de 1920 , convirtiéndose desde entonces en uno de los más populares en todo el país . Arte bello y refinado , absorbe formas de la ópera .

Jingyun Dagu . El *Dagu* engloba en general una forma de baladas que evolucionaron a partir de otra forma folklórica llamada *Muban Dagu* en Cangzhou y Hebei . Hoy es popular en el noreste de China y en la provincia de Hebei . Su repertorio comprende historias cortas que pueden completarse en alrededor de dos horas de actuación . Este estilo se divide principalmente en tres grandes escuelas diferentes , encabezadas respectivamente y por este orden cronológico de aparición por los famosos y muy creativos Liu Baoquan , Bai Yunpeng (1874-1952) y Zhang Xiaoxuan . Liu , que interpretaba en el dialecto de Pekín , el cual él substituía a la pronunciación de Hebei , alcanzó a últimos de la dinastía Qing y principios de la República las mayores cotas artísticas , lo que le valió el sobrenombre de "Rey del Dagu", absorbiendo no sólo técnicas de *quyi* sino también de la Ópera de Pekín (ver más abajo) . Actualmente , se considera que Zhao Xueyi , artista de tercera generación perteneciente a otra escuela (la Bai , que iniciara el ya citado Bai Yunpeng) , sobrepasa en su estilo a muchos de sus maestros . Mujer de voz maravillosa , canta de manera por demás sugerente y de modo que enardece al público , que se suele unir a su canto al final de sus actuaciones . Se dice de ella además que su modo de interpretar resulta "extraordinariamente femenino" , y en frases como "Te lo permito" , "Te aprecio" , "Te quiero" , etc , que articula en un total de 16 paralelos , llega a expresar de modo sublime la ternura o el ardor de la mujer cariñosa .

Kuaiban y *Kuaishu* . Ambas formas consisten en narración y canto alternos , con acompañamiento de percusión y ritmo teatral ; adoptan asímismo patrones de la poesía

tradicional china y se apoyan en artes retóricas como el paralelismo , la aliteración , la rima , la metáfora , la armonía y la ambigüedad . Variados ejemplos en distintos idiomas o dialectos serían el *zhubanshu* de Shandong , el *luogushu* de Shanghai , el *kuaibanshu* de Tianjin , el *shulaibao* (con baladas punteadas al son de castañuelas especiales de bambú) y el *kuaiban* de Shaanxi ; pero el más popular e influyente es el *kuaishu* de Shandong , de que luego volveremos a tratar .

Leting Dagu . Otro estilo de baladas popular en Hebei , surgido de la comarca de Leting, de donde se considera a los nativos en general buenos cantantes . En su repertorio hay muchas historias sacadas de obras de la literatura clásica como *Xiyou ji* ("El Viaje al Oeste") .

Meihua Dagu . Baladas cortas , populares en Pekín y Tianjin . También llamado *Qingkou Dagu* y *Meihua Diao* . Tiene su origen en el Pekín de la época Qing , y se sigue cantando en dialecto pekinés . En la década de 1920 , Jin Wanchang introdujo reformas y mejoras , y luego Lu Chengke , el famoso instrumentista (de cuerda) de Tianjin , mejoró la melodía y los efectos musicales . Enseñó a muchas jóvenes (como Hua Sibao , Hua Wubao y Hua Xiaobao , también llamada Shi Wenxiu) , para desarrollar un tipo de voz femenina que canta en tono alto y muy dulce a la vez . Otra escuela distinta , la Wanchang , es conocida por su elegante , refinada , delicada y a la vez vigorosa forma de interpretar . Después de 1960 el *meihua dagu* volvió a atravesar un periodo de cambios y varió el estilo en el canto , con música mejor . Un ejemplo de la nueva forma sería la

canción "Dos manantiales reflejan la Luna"[34] , que hizo famosa Ji Wei . Esta mujer , nacida en 1956 , ha estudiado mucho y con buenas maestras (como Shi Wenxiu y Hua Wubao) ; canta con bella voz dulce y melodiosa , y actúa de modo elegante y contenido . Además , ha introducido numerosas innovaciones interesantes en este arte .

Nanyin . Conocidas también como *Nanqu , Nanguan , Nanyue ,* y *Xiaoguan* , estas baladas son populares en Fujian , Taiwan y Sudeste de Asia , donde hay muchos

[34] Para los chinos , la imagen de la luna en el agua (*shui yue*) evoca lo real y lo irreal , el yin y el yang . Según un proverbio budista , "flores que se reflejan en el espejo y la luna en el agua son ilusiones". Pero el estado ideal del practicante del taichi es el que expresan estos versos : "la energía se desliza como el agua , el espíritu brilla como la luna" . En torno a estas imágenes ha habido lirismo en Extremo Oriente desde tiempo inmemorial . Uno de los últimos ejemplos lo trajo a Europa , concretamente a la excelente Maison de la Danse de Lyon -temporada 2000/2001- el famoso conjunto Cloud Gate Dance Theatre de Taiwan , con su magnífico espectáculo de danza y efectos especiales llamado precisamente "Moon Water" ; con música de Bach ("Seis Suites para Violoncello Solo") y coreografía del muy ecléctico Lin Hwai-Min (considerado hoy el más importante coreógrafo asiático ; creemos nosotros que con el no menos magistral japonés Saburo Teshigawara , quien por su parte , ha cambiado la imagen de la danza en el Japón) . Si quisiéramos dar más datos en torno a este tema , ¿daríamos pie a divagaciones filosóficas si recordáramos también aquí que la cineasta francesa de origen precisamente vietnamita Françoise Ha Van se dedica a rodar espectáculos de danza europeos en tan sutil , sensible y bello modo que muchos de los más avisados y finos coreógrafos franceses ya sólo quieren que los filme ella? (Ha Van dirige y hace el montaje , y su extraordinario operador jefe es el americano Ned Burgess). V. por ejemplo *Le Monde* de 26.01.02 , artículos "Bâtir sa renommée en passant sans arrêt par la télévision est une forme de prostitution" y "Les parades amoureuses de Sylvie Guillem" , firmados por D . Frétard .

emigrantes de las dos primeras regiones . Ha tomado muchos préstamos de la música de la ópera de los periodos Song , Tang y Yuan . Los instrumentos musicales son sobre todo el *sanxian* , el *erxian* ("dos cuerdas"*)* , y el *pipa* (laúd chino) .

Pingshu . Esta rama del arte del Quyi es popular en Pekín y zonas adyacentes . Se originó en la dinastía Qing . Los repertorios tradicionales comprenden historias de las novelas "El Viaje al Oeste" (*Xiyou ji)*, "A la Orilla del Agua" (*Shuihu zhuan*) y "Romance de los Tres Reinos" (*Sanguo zhi yanyi*) , grandes clásicos conocidos desde hace siglos por toda familia china[35] .

Shangdong Dagu . También conocido como *Lihua Dagu* , por haber sido en su origen cantado al son de piezas rotas de *lihua* ("arado") que se golpeaban . Esta forma de baladas es popular en la provincia litoral de Shandong , donde se originó en época Qing . Hoy se acompaña usualmente con el *sanxian* .

Shangdong kuaishu . Poco antes , en este mismo listado , ya anunciamos este estilo , surgido durante la dinastía Qing en Shangdong . Esta forma de narración de historias con acompañamiento de *kuaiban* (castañuelas de bambú) , se inspira en el "diálogo cruzado". Es pues más bien humorística , con historias por ejemplo como las relativas al héroe bandido medieval Wu Song , uno de los personajes principales de "A la orilla del agua" , que mató a un enorme tigre y luego evitó liarse con su sugerente cuñada Pan Jinlian (ejemplo chino de las descocadas), entre otras famosas proezas . También se dan historias de temática contemporánea , como las de Gao Yuanjun (1916-1993) , que ha sido uno de los más notorios representantes de este arte , y autor además de diversos libros sobre éste ; cuyos títulos podemos traducir como "El Kuaishu de Shandong y yo" , y "Discusión informal sobre el Kuaishu de Shandong"; hay también varias obras , como la titulada "Números Selectos de Shandong Kuaishu de Gao Yuanjun" , en que se reúnen muchos de los guiones de que fue inspirado autor e intérprete .

Sichuan Jinqianban . Popular en la provincia de Sichuan , se trata de baladas con acompañamiento de piezas de bambú de unos 25 centímetros de largo que producen un sonido metálico al ser manejadas juntas . Las tres monedas de bronce (o *jinqian*) que se hallan como taracea en los trozos de bambú han dado nombre a este estilo . Numerosas obras clásicas chinas han sido adaptadas a esta forma .

Sichuan Qingyin . Populares también en Sichuan , estas baladas surgieron de un estilo local de narración de historias a finales de la época Ming y principios de la Qing . La interpretación corre principalmente a cargo de mujeres secundadas por hombres,

---

[35] Recordemos aquí este párrafo del célebre escritor Lin Yutang (1895-1976) , en que dice : *Par lui* (por el teatro) *, les Chinois ont non seulement appris à aimer profondément la musique , mais le peuple chinois entier (illettré dans la moyenne de 90%* -Lin habla en 1935-*) lui est redevable d'une connaissance de l'histoire réellement stupéfiante . Il semble que le théâtre ait cristallisé le "folklore" et la tradition historique et littéraire , en les faisant revivre dans des personnages qui ont touché le coeur et séduit l'imagination de tout homme et femme du commun . C'est ainsi qu'une "amah" quelconque possède une conception beaucoup plus vivante que la mienne de figures héroïques de l'histoire , comme Kuan Yü , Liu Pei , Ts'ao Ts'ao , Hsüeh Jenkwei , Hsüeh Tingshan et Yang Kweifei ...*" . V. pp.288 y 289 de *La Chine et les Chinois* (versión francesa de *My country and my people*) , Payot & Rivages , París, en la edición de 1997 . El subrayado es nuestro ; y el "*amah*" es una sirvienta doméstica , concretamente una doncella de las que se ocupan de las habitaciones personales .

variando entre tres y cinco personas el número de los participantes en total . La música se divide en tres estilos , con el *pipa* , el *yueqin* , y los violines *gaohu* , *erhu* y *zhonghu* y una especie de tambor de bambú y piel de serpiente como principales instrumentos del acompañamiento musical . Normalmente se trata de arias que se cantan no sólo en los teatros sino también en las casas de té . Se han alcanzado altos niveles de éxito , y las organizaciones de amateurs (llamadas "amigos del *qingyin*") han promovido también su desarrollo en no poca medida . Se canta en dialecto sichuanés . Entre los artistas más relevantes de la historia de este arte se encuentran Li Yueqiu (nacida en Chengdu , capital de Sichuan , en 1925) y la bella y delicada Cheng Yongling (nacida en 1947 Jiangjin , Sichuan) . Ambas gozan de considerable reputación internacional tras sus actuaciones en países como Rusia , Yugoslavia y Austria .

Suzhou Pinghua . Este arte es hermano del *Suzhou Tanci ,* otro estilo muy popular del Quyi en la provincia de Jiangsu y norte de la de Zhejiang -los *tanci* eran sobre todo populares en el Sur , en la región de Suzhou- , que baña el Mar de China . Evolucionó a partir de la narración de historias durante la dinastía Song (960-1279) . Su repertorio comprende historias de clásicos como "Romance de los Tres Reinos" , "Historia de Yue Fei" (un héroe nacional de la época Song) y "A la Orilla del Agua". Se alterna la prosa hablada y los fragmentos cantados , con gran variedad de subestilos muy desarrollados .

Suzhou Tanci . Otro estilo diferente del Quyi en la provincia de Jiangsu . Aunque se da sobre todo en el dialecto de Suzhou , se practica también en Shanghai y Zhejiang . Se suele acompañar con el *sanxian* y el *pipa* . Este arte tiene diversos elementos de muchos

otros estilos , y se divide en más de diez escuelas o variedades[36] . Muchos de sus artistas han sido ya presentados en países como Japón , Estados Unidos y Canadá .

Xiansheng . Su forma principal es el famoso "diálogo cruzado" de que ya hemos hablado. Se dice que en su forma primera surgió en tiempos de la dinastía Qin (221-207 a. C.) , en tanto que un simple medio de ironizar o de contar chistes . Como ya hemos dicho , puede ser interpretado por una , dos , o tres personas , o incluso más . Por intermedio de algunos modernos profesores avispados , y versados también en este arte , ha sido adoptado recientemente (para aprendizaje del idioma) por un número creciente de estudiantes extranjeros en China , entre ellos los del grupo Rothwell , de Canadá . El repertorio tradicional contiene más de 300 piezas .

Xihe Dagu . Estas baladas , populares en Hebei , donde nacieron , se conocían antes como *Hejian Dagu , Meihua Diao ,* o *Lihua Pian* . Con ellas se tocan normalmente el *sanxian* y ciertos tambores de madera . Por cierto que de esta forma del *Xihe Dagu* , unida al *Shandong kuaishu* y al *shulaibao* , de que también hemos hablado ya , surgió el *kuaibanshu* de que hablábamos antes , gracias sobre todo a la gran creatividad del actor Li Runjie (1919-1990) , versado también en el *xiansheng* y el *pingshu* , y autor

[36] Para una introducción a los *tanci* , como para otros varios de los estilos enumerados en este apartado, v. *Chanteurs , conteurs , bateleurs* , J. Pimpaneau , Université Paris 7 , Paris , 1978 . El *tanci* es ahí tratado concretamente en las pág. 35 y siguientes .

de música y letras compiladas hoy en el libro cuyo título traducimos como “Obras Selectas de Li Runjie” . Li escribió asímismo sobre diversos temas , con lenguaje sucinto y sentido filosófico . Entre sus piezas principales sobresalen “Hermanos Jurados” , que expone la lealtad hipócrita , “Hierba invisible” , “Ataque a la furgoneta de un criminal condenado” , “Excursión nocturna a Isla Jinmen” , “Ataque por etapas a una cárcel” , “Fundición de una espada” y “Canto a la lucha contra la inundación”. Su estilo interpretativo era ardiente y a la vez muy rico en matices , y poseía un carisma arrebatador .

Yangzhou Tanci . También hemos citado este estilo un poco más arriba . Antiguamente se conocía como *Xianci* , y se interpreta en el dialecto de Yangzhou , en la provincia oriental de Jiangsu . Surgió a fines de la época Ming (1368-1644) , para alcanzar su mayor auge a mediados de la Qing (1644-1911) . Consistía en su origen en una historia que una persona cantaba al son de un instrumento de tres cuerdas . La letra consiste principalmente en versos de siete caracteres , con algunas frases aisladas llamadas *feng diatou* (esto es , “asentir del fénix”[37]), las cuales facilitan una pausa a la música . Más

tarde se añadió más canto a este estilo , y se cambió su nombre por el de *Yangzhou Tanci* . Yangzhou , ciudad considerada uno de los puntos clave de este tipo de formas del *quyi* , es de los lugares que empiezan a ser visitados por estudiosos occidentales ya a partir de principios de la década de 1990 ; como la doctora Vibeke Bordahl , miembro del Instituto Danés de Estudios Avanzados y del Instituto Nórdico de Estudios Asiáticos de Copenhague , que se dedica a estudiar in situ y en profundidad esta forma en concreto y otras de la región[38] .

Yuequ . O “Melodías de Cantón” , ya que su fuente son las arias de la ópera cantonesa , (o *yueju* , v. más adelante) , aunque también se interpreta en otras regiones y se ha extendido incluso entre las comunidades chinas del Sudeste de Asia y de Norteamérica . Se originó durante la dinastía Qing , con mujeres ciegas que cantaban por las calles los diferentes papeles de la ópera . Luego , cada cantante se ha especializado en personajes diversos , con abandono del falsetto . A lo largo del tiempo se ha enriquecido sobremanera , mezclándose con otras artes y dando fundamento a escuelas diversas . Las melodías son delicadas , dulces .

---

[37] En China , los conceptos relacionados con el fénix o *feng huang* son muy distintos a los occidentales. Se mencionan allí ya en textos del siglo II a.C. . El Fénix macho con el Unicornio hembra y otros cinco seres mágicos (el Dragón Verde , el Pájaro Rojo , el Tigre Blanco , la Tortuga y el Guerrero Oscuro) , son signos de que rige el país un buen rey . Por eso Confucio lamenta que ya no se vean estos “signos celestes” o *fu jui* , señal inequívoca de que no se avizora época buena alguna . Las aves mitológicas se relacionan a veces con el ocultismo , y en concreto esta ave también con el sexo y la alquimia taoísta . Según diversos investigadores , es posible que el fénix fuera antiguamente deidad china del Viento ; de hecho , el ideograma de éste último parece haberse desarrollado a partir del correspondiente a fénix . El fénix se representa en la iconografía como un muy bello pájaro , de largas y hermosas plumas y gran cola . “Ojos de Fénix” son ojos de una mujer especialmente encantadora ; y “los fénix danzan a dos” es el nombre de una de las treinta posturas sexuales del erotismo chino . Por otro lado , la más antigua pintura en tela de seda que se conserva en China , hallada en 1949 en una tumba de Chu del Periodo de los Reinos Combatientes (475-221 a.C.) , representa a una mujer aristocrática acompañada precisamente de ave fénix y dragón .

[38] Durante más de diez años , Bordahl ha realizado trabajo de campo no sólo en las zonas del bajo Yangzi Jiang sino en diversas áreas del norte de China . Es autora de distintos libros -ilustrados con fotos de Jette Ross- y artículos sobre el tema , y , además de en su propio país , ha dado conferencias en otros importantes centros de la Sinología como el de la Universidad de Leiden (Holanda).

Y un largo etc etc etc , por demás interesante . Esto en cuanto al ámbito de los han , la mayoría étnica . Pero además , existen también numerosos estilos de *quyi* entre las minorías étnicas -también con danza o sin ella- , como los tibetanos (en Tibet y comunidades tibetanas de Qinghai , Sichuan y Gansu se da por ejemplo la famosa narrativa y cantos épicos en torno al legendario Rey Gesar , épica que se remonta al siglo VII a.C.; y hay tanto como 100 volúmenes sobre su biografía , con 1.700.000 líneas de escritura) , así como los uyghures , kazak , mongoles , miao , bai , shui , dai , etc etc . (De hecho , el *quyi* ha representado un gran vehículo para la transmisión y cultura de muchos grupos étnicos , y con estilos que conservan los rasgos de artes primitivas de canto y narración , es además de gran valor para el estudio no sólo de la antropología , la historia , la música o la estética sino incluso de los idiomas y dialectos a lo largo del tiempo ; en este sentido , por ejemplo se dan en un mismo estilo uno o más lenguajes como resultado de la transmisión del *quyi* a lo largo de las épocas , y curiosas mezclas como las patentes en el estilo *forhu* de los mongoles en que se entrelazan las lenguas han y manchú) .

No es el lugar aquí de extendernos más , pero podemos adelantar que sólo el estudio detenido de todo esto daría para bastantes generaciones de universitarios de todos los países . Por no hablar de otros asuntos relacionados y concomitancias diversas .

MUÑECOS Y MARIONETAS .

Los espectáculos chinos de marionetas , llamadas hoy en chino *kuilei xi* (a hilos) o *budai xi* (de funda) , podrían tener su origen en las imágenes de madera que se usaban en los funerales para escenificar diversos cuadros como obsequio a los vivos y homenaje al difunto . Esta práctica , repudiada más tarde por los confucianos , de hecho ha estado casi siempre presente en la historia de China . Hay pruebas de que en la dinastía Han (206 a.C. - 220 d.C.) estos muñecos podían ya cantar y bailar ; aunque al principio se usaban sólo como decíamos en las honras fúnebres , se usan ya puramente como espectáculo al final de la dinastía . En este sentido , tendrían pues una historia de en torno a dos mil años . Sin embargo , hay documentos de los propios Han que sitúan sus comienzos unos mil años antes , asegurando que existían ya artesanos extraordinariamente perfeccionistas en tiempos de los Zhou (1066-221 a.C.) , con muñecas capaces de andar , mover cabeza y brazos , bailar , hablar y cantar , y cuya anatomía tanto externa como interna podía imitar maravillosamente la humana[39] .

[39] "*estaba hecha de cola , pintura , cuero y astillas . El emperador examinó la figura de cerca , y halló que tenía corazón , hígado , vesícula , pulmones , bazo , estómago , riñones e intestinos , pero como sus huesos , tendones , dientes , piel y cabello , eran artificiales . ... Muy complacido , el emperador dijo : '¿Puede el hombre ser tan listo que alcance a hacer quizá el trabajo de la Naturaleza?' , y metiendo la figura en su carruaje , volvió a China* ". Párrafo del *Liezi* (o *Lieh Tzu*) , famoso libro escrito por varios escritores taoístas de la era Han .

Documentos de los primeros tiempos de la era Han ya las mencionan en conexión con otros espectáculos presentados en banquetes :

> "Hubo .... veinte o treinta mujeres pintadas con colorete y tinta (tinta para las cejas) y vestidas con ropas bordadas . Con música de tambores y flautas , volatineros , enmascarados y bailarines fueron presentados para di - vertir a los huéspedes . Tras un corto intervalo , bailaron *las marionetas* al ritmo de los tambores ." [40]

En el periodo de los Tres Reinos (220 - 280 d.C.) la construcción de figuras activadas estaba ya tan adelantada que les permitía "tocar la flauta , tocar el tambor , bailar sobre cuerda , ponerse cabeza abajo y , de pie sobre un túmulo , jugar lanzando al aire bolas y cuchillos" . En la dinastía Qi del Norte (550-577) también sabían tocar "melodías con campanas y cítaras en perfecta armonía ". En las fiestas sobre lagos artificiales del último emperador de esa era , Kao Wei (r. 565-576) , muñecos que "medían más de dos pies de altura , todos vestidos de seda y adornados con oro y jade[41] ... representaban también

actos de circo como lanzar al aire cuchillos , lanzar anillas , subirse a palos altos y lanzar cuerdas , y todo parecía real".

Florecen aún más en tiempos de los Tang (618-907) y de los Song (960-1279) . Respecto a la época Tang , estos espectáculos no sólo tenían fines educativos , sino que también se organizaban en fiestas y desfiles a gran escala (hay por ejemplo una crónica de principios del siglo VII que habla de 500 artistas y 180 músicos implicados en una sóla fiesta) . Debido a los contactos que se dieron en esta era con la India y la importación desde allí del budismo y del teatro sánscrito -maduro ya en los primeros siglos de esos contactos- , se ha dicho que el arte chino de las marionetas pudo tener influencias del indio ; pero no hay pruebas concluyentes sobre ello . Según cierto poema de la época , "madera tallada suspendida de hilos" era "un muñeco de piel arrugada y cabello finísimo cual en verdad de venerable anciano" . A juzgar por éste y otros poemas así como por los murales de la gruta nº 31 de Mogao (en el conjunto de Dunhuang) , estos muñecos Tang ya eran capaces de imitar acciones humanas como beber o tocar la flauta de junco , y podían ser movidos a cuerda , alambre o guante .

Durante la dinastía Song -y hay rica información que data de la misma época- los muñecos son más sofisticados que con los Tang . Capaces de bailar solos o en grupos ,

---

[40] Párrafo de una crónica Han , citado por Tao-Ching Hsü en *The Chinese Conception of the Theatre* , University of Washigton Press , Seattle and London , 1985 . Pp. 201-202 . El subrayado es nuestro .

[41] El jade , *yu* , era muy empleado como adorno en cinturones , entre otros accesorios , y en armas . Además , los hombres recibían en su setenta cumpleaños un bastón de jade , piedra que por otra parte se da muy usualmente en diversas bellas artes ; ya que desde la Antigüedad es el jade la piedra preferida de los chinos , en toda su gama de colores desde el blanco al verde oscuro , pasando por el rosa y el amarillo (no todas las piedras que llaman *yu* son jade en realidad ; por ejemplo , también llaman así a la nefrita sobre todo en Taiwan , donde no hay jade autóctono pero sí esa piedra , menos transparente y de un verde más oscuro que el auténtico *yu*). Antiguamente había grandes yacimientos de jade en la zona fronteriza entre Hunan y Shaanxi , luego en cambio el mejor jade se ha traído de Khotan (en la provincia occidental de Xinjiang) y de Birmania . El Emperador de Jade , *Yu Huangdi* , es la más alta divinidad en la religión popular . Por otra parte , el término *yu* entra en numerosas expresiones relacionadas con lo sexual , siempre en cuanto a las connotaciones positivas .

formando parte de las diversiones en banquetes de la corte junto a los artistas de carne y hueso que actuaban en las farsas humanas . Al punto de que en cierta ocasión fueron presentados al emperador Li Tsung (reina en 1225-1264) al lado de actores y músicos . Sólo en una ciudad , hubo venticuatro compañías de marionetistas , y en los festivales filas de muñecos "por docenas" se unían a las paradas . En cuanto a la animación física , había "una enorme linterna de cincuenta pies de alto con figuras activadas por mecanismos movidos por ruedas de agua , cuya estructura total era tan grande que fue menester construir un pabellón especial para darle cobijo" .

Los muñecos de la dinastía Song eran principalmente de seis variedades . En traducción literal del documento que las menciona , correspondían a las clases siguientes , según párrafos de Tao-Ching Hsü[42] :

"- *Muñecos activados por medios químicos* .
- *Muñecos de agua* .
- *Muñecos que andan sobre el alambre* .
- *Muñecos de varillaje* .
- *Muñecos colgados de hilos ,* y
- *Muñecos de carne* ."

"Los *Muñecos activados por medios químicos* , a juzgar por el hecho de que se habla de ellos en un mismo párrafo entre petardos , piolas y otros explosivos , debieron consistir en figuras activadas con pólvora o/y cohetes ."

"Los *Muñecos de agua* se describen como sigue en un libro contemporáneo al anterior :

> "Había una barca que transportaba un decorado pabellón con tres puertas pequeñas en su parte inferior , como las de las barracas de muñecos que se ponen en tierra . Se amarró esta barca frente a la de los músicos , sobre la cual , al inicio del espectáculo , el director del grupo hizo un corto parlamento de presentación . Con la música que siguió , la puerta intermedia de la barca decorada se abrió , saliendo por allí un pequeño bote desde el que pescaba con caña un muñeco vestido de blanco , mientras otro que representaba a un muchacho remaba a su lado.El bote bogó en unos cuantos círculos , y después , al son de la música , el pescador sacó del agua un pez de verdad , tras lo cual el bote volvió a desaparecer por la misma puerta . Aquel día también hubo muñecos que jugaron con pelotas , y otros que bailaban , hablaban y cantaban ."

" Los *Muñecos de agua* también realizaban actos de circo en conexión con el transformismo . Estas noticias muestran que algunas de las figuras activadas eran de considerable ingenuidad ; el objeto de moverlas en el agua quizá no fuera otro que el de impresionar al público por la ausencia de conexiones mecánicas ."

" De los *Muñecos de varillaje* se decía que un famoso artista *"abría cinco espectáculos diarios ; al primero , de variedades , había que ir temprano , o se lo perdía uno"* . Aquí

[42] Op. cit . , pp. 233 a 235 .

se trata con toda probabilidad de muñecos de varillas , con la figura encima de una de ellas y sus miembros movidos desde abajo . ..."

" Los *Muñecos que andan sobre el alambre* eran al parecer auxiliares de los *Muñecos colgados de hilos* , que obviamente son marionetas ." ... "En las marionetas había dos artistas especialmente sobresalientes (nombres omitidos) , y las funciones que incorporaban *muñecos que andan sobre el alambre* eran especialmente buenas ."

"Los *Muñecos de carne* eran niños que actuaban como marionetas" . "Como la construcción de marionetas ya había alcanzado un alto grado de perfección en cuanto a su realismo , y como las figuras activadas llamadas *muñecos de agua* y otros tipos eran repetidamente alabados por su parecido con los vivos mismos , debe suponerse que los niños que aparecían actuando como muñecos marcan el estadio final de una carrera para hacer a los muñecos cada vez más reales . ... "Los niños que actuaban como muñecos marcan también un paso más en cuanto a la dramatización de historias largas en el teatro humano ." En esto discrepamos con Tao-Ching Hsü , porque en la época Tang no hacía ya falta recurrir a estos "pasos intermedios" , como veremos en su momento . Creemos más bien , con otros autores , que estos *Muñecos de carne* debían ser en sí un estilo más de espectáculo o de teatro .

"Mientras , la marioneta payaso *Kuo* todavía estaba viva en la dinastía Song . Según un poema que aparece en un libro de fines del siglo XI :

> "Pao Lao se reía del Compadre Kuo por las colgantes mangas de su traje de baile , pero si Pao Lao bailaba , sus mangas eran aún más largas y colgantes que las del Compadre Kuo."

Este Pao Lao (o Baolao) era un bailarín enmascarado que aparece en una danza cómica de la novela clásica *Shuihu zhuan* ("A la orilla del agua") , escrita por Shi Nai'an en el siglo XIV (v. más abajo) .

También por medio de las marionetas se trataban temas filosóficos . Según leemos en *Clowns and Tricksters . An Encyclopedia of Tradition and Culture* (v. nuestra Bibliografía) , otro famoso payaso distinto al anterior era Wu'sata , un mono (a veces marioneta , otras actor disfrazado) que es a la vez bromista y vehículo de iluminación - en la tradición budista china hay muchos medios de alcanzar ese estado beatífico- . Aunque las bromas y trucos de Wu'sata parecen a menudo mera diversión , muestran los muchos modos de alcanzar la clarividencia por medio de una puesta en relieve de lo ilusorio de la realidad . Esto es , Wu'sata hace ver a la gente que también por medio del humor y las cosas aparentemente absurdas de la vida puede lograrse libertad de espíritu . Wu'sata cambia de forma (como nuestro gran maestro de la metamorfosis Mortadelo , el compañero de Filemón en los tebeos españoles a partir de la década de 1950) , redirige la atención del público por medio de la decepción , y le encanta enmascarar lo serio o grave de la vida con su comedia ligera . Sus actos demuestran que la realidad no siempre es lo que parece , lo cual , para una marioneta , es aún más alambicado . En los cuentos populares cambia fácilmente de mono a corriente de agua para apagar o encender (!) el fuego , hace trampas a los demonios para que se vayan del mundo , y en suma , divierte a la gente para alejarla de aspectos negativos . Cuando las historias de

Wu'sata resultan divertidas y a la vez tienen una filosofía inherente , se consideran completas . Hoy en día esta figura vuelve a formar parte del repertorio .

Variados documentos hablan también de la existencia y uso de muñecos de cera .

En un libro de música de la dinastía Han , se dice que en esa era se usaron marionetas con fines estratégicos , para hacer creer a cierto ejército que asediaba una ciudad que ésta contaba con un número superior de habitantes . Quizá subyace esta anécdota y otras que se dan parecidas en "*La estratagema de la ciudad vacía*" , famosa ópera clásica que veremos más tarde . Pero el triunfante general del suceso narrado por los Han
lo mantuvo en secreto , temiendo burlas ; sus contemporáneos hubieran creido que un truco de esa clase era indigno de él .

Otro tipo muy distinto de marionetas , las *tiexian kuilei* (a hilos) -ya mencionadas arriba- de la era Song , son en realidad mencionadas por primera vez en un documento sobre un servicio funerario durante la anterior época Tang , pero al parecer , ya se usaban muñecos en piezas cómicas en el siglo VI , o antes , para ganar en popularidad en tiempos de los Song . En esta era , en que los espectáculos tenían gran variedad , que incluía como hemos visto bailes corales , y también combates , espectáculos llamados "pez y dragón" , "montañas de linternas" y otros , y diferentes juegos de pelota , los también abundantes marionetistas usaban a menudo un rico vestuario , del que se han encontrado descripciones en diversos documentos . Más tarde , con los Yuan , mejoran también especialmente los guiones , siendo el repertorio de esa época de estilo tan realista y poético a la vez como lo es su teatro . Y posteriormente , con las dinastías Ming y Qing (épocas consecutivas que abarcan de 1368 a 1911) el arte se desarrolla aún más , y surgen multitud de escuelas distintas a lo largo y ancho de todo el país .

A partir de las marionetas , escritos , narración de historias (arte también muy desarrollada ya con los Song) , piezas teatrales , y otros espectáculos , el pueblo empezó a desarrollar iconos convencionales de personajes históricos famosos y tipos . Aquellas , naturalmente pasaron también a las cortes reales , y Zhou Mi (1232-1298) , por ejemplo, hace una crónica de las festividades organizadas con motivo del cumpleaños del emperador Lizong (r. 1225-1264) , de los Song , en que aparecen tres obras de teatro de marionetas junto a otros espectáculos , como cuatro piezas de *zaju* , una suite orquestal con danza y canto , acrobacia y conjuras . Más tarde , especialmente a partir del siglo XVI , muchos emperadores vuelven a mostrarse especialmente afectos a los espectáculos de variedades, con marionetas y piezas cómicas que satirizan a aquellos de sus súbditos que se muestran vulgares y a menudo maliciosos (entre los cuales se encuentran jueces sobornables y funcionarios que malversan) , o que alaban a las buenas personas fieles en su matrimonio y honradas y piadosas , y a los héroes de mayor honor en el combate .

Al tocar temas de actualidad , se añade a este teatro un valor más en lo tocante a su función en la sociedad , por cuanto trata asuntos que abarcan desde la simple indicación educativa o pedagógica hasta la crítica social , pasando por la pintura de las debilidades como de las virtudes humanas . Otras veces , como en los demás teatros , se dan a conocer hechos históricos y fenómenos religiosos e ideológicos . Las actuaciones en la corte eran a muy gran escala y complejas , pero dado que la conexión con los teatros

populares no está clara , no existe hoy modo alguno de aclarar sus influencias recíprocas. Sin embargo , comparten elaborados rituales de exorcismo (que todavía se dan sobre todo en Taiwan) y empleo de talismanes , por haberse considerado que "el marionetista trata con los fantasmas y espíritus" . Y realmente , no parece poderse decir otra cosa si se conoce de la excelencia de las marionetas antiguas , mucho mejores que muchos de los penosos artefactos que se han dado posteriormente en todo el mundo , insípido y pálido reflejo de estos chinos a que nos referimos y de otros también orientales y más actuales como los japoneses , como también dijera con vehemencia Craig en su famoso ensayo *The Actor and the Übermarionette.*[43] Hoy en Occidente sólo los muñecos de *Spitting Image* -que conozcamos- podrían quizá considerarse interesantes en cuanto a algún valor artístico similar al de los antiguos clásicos que aquí recordamos , pero también ellos son demasiados fríos y carentes de la chispa que en los clásicos se desarrollaba como receptáculos individuales de una fuerza superior .

Existen bien fundamentados estudios respecto a que el arte de las marionetas se encuentra en el origen de distintos aspectos del teatro chino , por lo que , según dichos estudios, este teatro imita parte de sus técnicas[44] . Por ejemplo , en lo que respecta a los famosos patrones de movimiento en curvas que sugieren la forma de la letra *s* en la Ópera de Pekín [45], los cuales son por cierto básicos en la estética de dicho teatro[46] .

---

[43] v. en *Total Theater* , E.T. Kirby , Dutton , Nueva York , 1969 , pp. 54-56 . Este ensayo se imprimió primero en la revista que dirigía el propio Craig , *The Mask* , nº 1 , Abril , 1908 . También apareció en *Craig on Theater* , Michael J. Walton , Methuen , Londres , 1983 . De ahí procede la transcripción en que nos basamos aquí para mencionar el famoso ensayo .

[44] v. , por ejemplo , en *Kuilei xi kaoyuan* , de Sun Kaidi , Ed. Shangza , Shanghai , 1952 .

[45] v. *Jingju changshi jianghua* , de Sun Rongbai , editado por Zhongguo xiqu chubanshe , Pekín , 1959. P .7 .

[46] No obstante , nosotros vemos a un nivel más general que cualquier actor vivo , llegado a cierto punto también parece dominado por una "varilla superior" (permítansenos la expresión y las comillas) que no es quizá otra cosa que la expresión de su comunión o encuentro con el espíritu o la pura esencia de lo que interpreta , y por ahí con la esfera de lo ideal en el sentido platónico ; en conexión también , a niveles más primigenios , con los fenómenos de posesión a que se libraba el chamán , aquel predecesor de actores . En este sentido , por ejemplo el gran hombre de teatro francés Jean Louis Barrault también manifestó a menudo que los marionetistas del tradicional *Bunraku* japonés son "dioses reencarnados" . Cualquiera que haya podido contemplar o sepa de ese refinadísimo arte , para el que escribió "el Shakespeare japonés" Chikamatsu Monzaemon en los siglos XVII y XVIII, comprenderá el por qué : las marionetas parecen cobrar vida de un modo realmente místico . En relación a esto , y ya que en Europa hemos tenido también un refinadísimo arte de las marionetas , aunque quizá no tan elaborado como el oriental , recordemos las palabras de Heinrich von Kleist en su narración a modo de artículo *Über das Marionettentheater* (Reclam , Universal-Bibliothek , Stuttgart , 1998) cuando habla a principios del siglo XIX de la metafísica línea que une a hombre y muñeco , o "máquina" , a través de los miembros de ambos y de sus puntos de fuerza concretos , para aún sin tener "miríadas de hilos en los dedos"(p.84) conseguir "un ritmo igual de movimientos , o de la danza": "...wäre diese Linie wieder , von einer andern Seite , etwas sehr Geheimnisvolles . Denn sie wäre nichts anders , als der *Weg der Seele des Tänzers* ; und er zweifle , dass sie anders gefunden werden könne , als dadurch , dass sich der Machinist in den Schwerpunkt der Marionnette versetz , d.h., mit andern Wortern , *tanzt* ." pp.85-86. (El subrayado es nuestro) . Estas páginas creemos deben considerarse , entre otras de otros autores relativas al tema , porque aunque no son de las más académicas , sugieren con concisión y acierto algunos puntos de interés , y esto nos podría llevar a ulteriores consideraciones precisamente sobre *der Weg der Seele des Tänzers* , "el camino del alma del bailarín" , sobre el que hablaron también con tanto acierto aquellos iluminados taoistas , inspiradores de técnicas de concentración como las del Wushu que han dado origen a las del teatro chino. Por otro lado , un exégeta del arte de las marionetas como fue el ensayista y visionario teatral Gordon Craig , ya manifestaba en escritos de 1905 y 1911 que el actor debía adquirir la técnica y gracia desprovista de matices egoicos de una *Über-Marionette* , por lo que animaba a los hombres y mujeres de teatro a descartar las limitaciones en pro de las potencialidades de la marioneta , entendida como puro instrumento en manos de un poder o fuerza superior ; precisamente para transmitir sin

E inversamente , los muñecos movidos con alambre en determinados lugares eran simples variedades de su teatro y óperas locales . Por ejemplo , en la capital , estos muñecos eran una simple variedad de la Ópera de Pekín . El arte se introdujo en palacio, por lo que se le llamaba popularmente *dataigongxi* ("teatro del gran palacio") . Cuatro famosas troupes pekinesas lo representaban , y actores famosos como Jin Xiushan y Liu Yongchun se encargaban de la narración y cantos .

El *Kuilei xi* se clasifica hoy según cuatro tipos principales , basados en la forma de los muñecos y en las técnicas para su manejo : muñecos de guante (como los de Longxi , Fujian) , marionetas de cuerda (durante la dinastía Ming , en que floreció especialmente este estilo , las había hasta de 30 cordeles . Son hoy muy famosas las de Quanzhou , en Fujian , y las de Heyan , en Shaanxi ; ya en épocas Ming y Qing el célebre dramaturgo Li Guan escribía para estas últimas), muñecos operados con bastoncillos (como los de Sichuan) y muñecos sujetos a alambres (como en Chaozhou , Cantón) . Cada uno de estos tipos tiene sus propias , y muy diversas , características .

Por ejemplo , el "Cabezudos" de Sichuan , el de marionetas de tamaño mediano de Hunan , Shanxi y Pekín , y la variedad en miniaturas de Shangdong . Excepto en lo tocante a los payasos , la mayoría no tienen pies ; y en cuanto a las caras , suelen estar pintadas al estilo de la Ópera de Pekín , con las combinaciones de color en función de la complejidad del personaje . A veces , en acciones intrincadas como la representación de una lucha a espada , el marionetista usa sus manos además de las varillas , lo cual se efectúa de un modo que no es en absoluto contraproducente de cara a la estética . Casi siempre con acompañamiento musical (actualmente suele tratarse de melodías de las óperas locales) y efectos de sonido , muchos de entre ellos comportan , aparte de los diálogos y de la narración , canto y danzas[47] . Además del repertorio ordinario , existe un repertorio ritual ligado al taoísmo .

En cuanto a la vida nómada de la mayoría de los grupos de marionetistas antiguos , hay interesantes aunque escasos datos en el apartado *The Origin and Development of Puppeteering* de la obra *The Traditional Theater of Japan* , de Y. Inoura y Toshio Kawatake , Weatherhill , Nueva York , 1981 . Y también , junto a otros datos de gran interés sobre el arte extremooriental de las marionetas en *Puppets of Nostalgia* , de Jane Marie Law , Princeton University Press , Princeton , New Jersey , 1997 . A pesar de no concentrarse directamente en China , estas obras le dedican párrafos . (Por haberlas

---

necesidad de palabras lo buscado , como es el caso de estilos tan impresionantes como la Ópera de Pekín , en que , efectivamente , el medio es también el mensaje . Escribimos esta tan larga nota porque creemos , además, que estas nociones volverán a cobrar pronto actualidad , a niveles académicos , en un momento como el nuestro en que nuevos actores "no humanos", los cibernéticos , se están introduciendo en el medio del espectáculo ; por lo cual es posible que pronto haya que dilucidar aún más a nivel teórico sobre los interactivos procesos artísticos del hombre con la máquina .

[47] Hoy son especialmente famosos los muñecos de figura de la comarca de Longxi , las marionetas de Quanzhou (ambos lugares en la provincia de Fujian) , los muñecos de bastones de la isla de Hainan y los de la región de Pekín , todos ellos por su amplio repertorio , buenos conjuntos , depurado arte y hermosa música . Algunas de estas troupes han sido ya muchas veces aclamadas en diversos países extranjeros .

encontrado muy valiosas -para nosotros , no precisamente en el precio , ya que la segunda nos fue regalada junto a otras que elegimos también por la excelente editorial Harrassowitz , en Wiesbaden , en el verano del 2000- , las citamos aquí en lugar de en nota aparte .)

Según Jane Marie Law (v. op.cit.) , el nombre chino de las marionetas está en la etimología de las palabras que las designan en otros idiomas ; entre otros el japonés , el turco , diversas lenguas de los pueblos gitanos , el griego , y otros . Hoy las marionetas chinas pueden ser de madera , *mu ren* , o de terracotta , *ni ren* , y en general se les pinta el rostro de modo que imite al de los actores del teatro tradicional . Su comunión con este teatro es también palpable por el hecho de que se da considerable parquedad en cuanto a escenografía . En cuanto al repertorio , es muy parecido .

Los últimos gobiernos chinos han dado generosos subsidios a estos teatros de marionetas, especialmente desde la visita del ministro soviético S. Obrazcov en 1952 , y del checo Jiri Filipi en 1953 . En octubre del año 1954 se inaugura en Pekín el primer teatro estatal de marionetas , y en abril de 1955 tiene lugar un primer festival nacional con la participación de las más notables compañías chinas . Son desde entonces también

numerosas las giras ; y más famosas en la época citada sobre todo las de los grupos de Fujian y Guangdong septentrional[48] , que recitan con títeres , marionetas , y vajang .

Según datos de la Agencia Xinhua ("Nueva China") referentes a 1955 , había ya en esos años dos mil cincuenta y cuatro compañías de marionetas y de sombras . Este arte ha atravesado profundos cambios durante las décadas de 1970 y 1980 , como resultado de

[48] En distintos lugares como Shanghai y Quanzhou (Fujian) se celebran anualmente festivales de marionetas . Por ejemplo , en un teatro de Nanjingxilu , en el "Barrio del Gran Mundo" de Shanghai , tienen lugar regularmente representaciones de estos espectáculos , así como de sombras , óperas de Pekín y provinciales , equilibristas y narradores de historias , etc ; estos últimos tenían por patrón a Cang Jie , el legendario y genial inventor de la escritura . En cuanto a Quanzhou , populosa ciudad situada en un maravilloso paisaje tropical y fluvial , fue el primer puerto de China bajo los Song y los Yuan (en esta dinastía cuenta la ciudad con una flota de quince mil barcos) , y posteriormente -aunque ya no con tanta importancia- bajo los Ming . En todo el país y en ultramar se conocía a Quanzhou con el sobrenombre de "Puerto del Coral" . Por su importancia , sede del antiguo comisariado de los barcos mercantes desde 1087 , Marco Polo y otros consideran a esta ciudad "la otra Alejandría" . Por comerciar con más de un centenar de países y regiones , entre otros la India , Medio y Próximo Oriente y Europa , tuvo desde antiguo un ambiente cosmopolita . La visitan viajeros ilustres como Ibn Batuta , el viajero y geógrafo musulmán originario de Tánger , quien describe la ciudad muy detalladamente . Por ser también muy visitada por comerciantes persas y árabes , se alza desde 1009 en un barrio todavía hoy muy animado de la ciudad la mezquita de Qingjing , reconstruída en 1310 gracias a las liberalidades de un comerciante árabe de Jerusalén , y recientemente ha vuelto a ser restaurada . Los habitantes de Quanzhou conservan muchas tradiciones como el famoso festival de marionetas y funerales a la antigua , es decir , con cortejo de plañideras y ofrendas de moneda ficticia . La provincia de Fujian y limítrofes , de las más interesantes y originales del mundo chino , merecen en conjunto ser visitadas no sólo por su clima y bellezas paisajísticas sino por su riqueza en tradiciones culturales como las que nos ocupan , por lo que hablaremos de nuevo de ellas en otras ocasiones .

los grandes esfuerzos llevados a cabo para volver a traerlo a primer plano . Por ejemplo , inspirados por el estudio de diversos efectos ópticos como el generado por el uso de colores que el ojo humano no distingue fácilmente , los artistas han pasado a no necesitar pared ni pantalla alguna para esconderse , sino sus simples ropas de terciopelo negro frente a una cortina también de terciopelo del mismo color ; lo que les hace invisibles .

Entre las principales producciones de las últimas décadas , podemos citar las infantiles "Historia del Pez Dorado" , "Wanchun lucha contra un tigre" , "Chang E vuela a la Luna" y "Disturbios en el Cielo" , sobre piezas tradicionales de que más tarde volveremos a hablar ; y en cuanto a guiones sobre obras modernas , "Soldaditos Heroicos del Ejército de la Octava Ruta" , y "Astro Mágico" . Entre las que son para adultos , "Prueba de Amor" , "Song Jiang mata a su amante" (basada en famoso episodio de "A la Orilla del Agua") , "Jiang Gan roba la carta" , "El Pabellón del Inmortal" , "Casarse a la fuerza" y "Zheng Chong" .

En cuanto a obras como "El Robo de la Hierba Mágica" y "La Flor de Loto de Jade" , son dos preciosas piezas en el estilo sichuanés de muñecos movidos con bastoncillos en que éstos y los humanos salen juntos a escena . En Sichuan , por otra parte , "estas colaboraciones" se han venido dando a menudo . Se trata normalmente de niños que actúan como si fueran muñecos , mientras que los grandes artefactos sichuaneses son movidos con tan grandes ingenio y habilidad , que resulta difícil distinguir a unos de otros .

TEATRO DE SOMBRAS .

Según una antigua leyenda , el teatro de sombras chino nació en tiempos del emperador Wu (140 - 87 a.C.) , de la dinastía Han del Oeste . La esposa predilecta de este emperador había fallecido , y se hallaba él desconsolado . Entonces se presentó en palacio un hombre llamado Shao Wong , quien le aseguró que podía hacer que volviera a ver y a hablar con su esposa . Extendió una cortina en la oscuridad , la cual iluminó con lámparas , y tras ella le mostró la figura de una mujer que se parecía a la finada , con la cual el emperador , desde el otro lado de la cortina , habló . Se repitió la sesión en otras ocasiones , y tan convencido y satisfecho quedó el emperador , que saliendo de su depresión , volvió con normalidad a sus ocupaciones y mantuvo en palacio al artífice de su consuelo . Según otra versión que hemos leído , no se trataba de la esposa sino de la concubina favorita del emperador ; y aún según otra , éste , airado ante la comprensión del truco , ordena a sus guardias matar a Shao Wong . Pero en todo caso la historia demuestra la importancia que en China se otorga a este arte y a su perfección .

En esta narración no se trata todavía de teatro de sombras tal como lo entendemos hoy , pero apunta a la animación de sombras , asunto relacionado con la representación de la resurrección o "reaparición" de los muertos y el culto a los antepasados . Todavía hoy la cortina sobre la que se proyectan las figuras recibe a veces en chino el nombre de "velo de la muerte".

En el teatro de sombras , llamado en chino *yingxi* (de *ying* , "sombra" , y *xi* , "teatro") *piyingxi* , (*pi* , "cuero") o *piying* , se trata precisamente de proyectar sobre una cortina blanca de ortiga , lino o seda la sombra de figuras recortadas tradicionalmente en papel

o en cuero ; modernamente , sin embargo , se usan también otros soportes , como el celuloide . Se puede usar una sóla fuente de luz , o varias . Al principio se trataba de grandes faroles de aceite que se depositaban sobre el suelo . Naturalmente , la noche resulta mejor para representar este tipo de teatro , si tiene lugar al aire libre , pero a veces ocurría que se daban representaciones de día , sobre todo en los servicios de ofrendas a las divinidades . Como en las demás formas teatrales , antes del repertorio ordinario convenía presentar un repertorio ritual , repartido en varias etapas o pasos . Tanto el repertorio ordinario como la música y melodías están en general interrelacionados con las óperas locales . El ejecutante no sólo opera las figuras , sino que a la vez habla (pudiendo imitar diversos dialectos) y canta .

Este teatro tiene en China una historia documentada de alrededor de mil años . Según el fallecido estudioso Sun Kaidi , este arte empezó a desarrollarse a mediados del siglo VIII (dinastía Tang y Período de las Cinco Dinastías) , en que se usaba para predicar el dharma budista de la transmigración y la retribución . Florece aún más , diversificándose, con los Song , y en tiempos de la dinastía Yuan (1271-1368 d.C.) se extiende a Asia Occidental y a Europa . Sin embargo , según otras crónicas , con anterioridad había viajado en sentido contrario , procedente de Egipto , Turquía , la India y países centro y sudasiáticos . Sea como fuere , los Yuan lo tenían por pasatiempo favorito tanto en la corte como entre sus ejércitos , y se tienen variadas noticias de autores de la época de diferentes nacionalidades de la zona de que las huestes de Genghis Khan lo llevaron a

muchos países árabes del Golfo Pérsico . Más tarde , llega a Turquía y a distintos países del Sudeste de Asia .

Con los Ming el teatro de sombras es espectáculo usual en pueblos y ciudades , al igual que durante la siguiente dinastía Qing y primera República , extendiéndose por todo el país . Así , en las distintas regiones han aparecido muy diversos estilos . Los de la zona de Tangshan (provincia de Hebei) , con sus típicas figuras recortadas en piel de asno , y los de distintas comarcas del Noroeste de China , con sus figuras que representan animales de diversas especies de ganado , gozan hasta hoy -entre otros- de especial popularidad .

Los demás elementos , incluida la música , también varían mucho de una región a otra . Por ejemplo , en la provincia norteña de Gansu el acompañamiento musical es sólo a base de instrumentos de cuerda y castañuelas , pero con melodías de ritmos extraordinariamente variados y 500 programas en el repertorio . En cambio en Shaanxi se usan los instrumentos de cuerda , los de viento y los de percusión ; esta zona tiene así mismo un repertorio muy rico . Y así sucesivamente . Existen alrededor de 250 tipos distintos de obras tradicionales . Veamos pues las coordenadas generales .

El *yingxi* de China es una forma de ópera en miniatura , y también , en cierto modo , una miniatura del mundo , puesto que está muy elaborado en cuanto a sus detalles . Sus translúcidas figuras de delgado pergamino calado y pintado proyectan sombras de multitud de objetos realistas . Hay por ejemplo , una grandísima cantidad de modelos

distintos de piezas de vestuario , calzado , tocado , barbas , adornos , accesorios , libros ,
papeles , muebles e instrumentos diversos , banderas , armas , campamentos militares , puentes , caminos , edificaciones que abarcan desde murallas , casas , tiendas diversas como farmacias , sastrerías o puestos del mercado hasta pagodas[49] , palacios y templos ; jardines , naturaleza , grutas , vehículos de tierra , mar, río o aire , sol , luna , estrellas , nieve , granizo , lluvia , viento , animales realistas y animales fantásticos ; y por supuesto muy diversos tipos de personajes de la vida cotidiana o históricos y seres mitológicos , los cuales pueden aparecer también entre nubes , como es el caso de la Diosa del Rayo y el de los Ocho Inmortales . A lo que se añaden efectos de luz , fuego , inundaciones , sangre , etc . Todo lo cual proyecta a su debido momento sus sombras coloreadas sobre la blanca pantalla , en medio de una síntesis de pintura , canto, música y coreografía manual . La técnica se originó en la era Song (960-1279) , en un principio para animar los cuentos folklóricos *shuo shu ,* pero pronto evolucionó en un repertorio especial de temas históricos , taoistas y budistas (se dice que los primeros monjes budistas vagabundos acostumbraban a ilustrar sus prédicas y charlas con ligeros tablones portátiles que también han derivado en estos estilos) . En ilustraciones que datan de este

mismo periodo Song se ve también a niños que juegan en casa con pequeños teatros de sombras. Según distintos documentos de la misma época , en Pienkiang (la actual Kaifeng , en Hunan) y en Linan (la actual Hangzhou , en Zhejiang) , los narradores profesionales organizaban su función en las plazas de mercado . Por cierta noticia del año 1235 se sabe que las figuras de entonces se realizaban en papel , con la antigua técnica que perdura hasta hoy de los recortes en variadísimos diseños , técnica que se inserta en una gran tradición distintiva de larguísima historia ininterrumpida y gran mérito[50] . El cuero , más duradero, se introdujo más tarde ; los personajes honestos y probos tenían caras de personas , mientras que los malvados mostraban horribles muecas de demonios .

Un aspecto de gran importancia para la difusión del teatro de sombras chino y su tradición fue al parecer la asignación de artistas de estos estilos para entretener a los ejércitos y seguirles en sus expediciones militares , de lo que se tiene noticia en documentos de tiempos de la dinastía Yuan (1260-1340 d.C.) . En el mismo periodo , también otras compañías se unían a las caravanas de comerciantes en viajes dentro o fuera del país .

A fines de la dinastía Ming (1340-1644) surgió en el noreste de China una nueva escuela de teatro de sombras , la llamada *Luan chou* , que fue muy popular también

---

[49] Estas son construcciones de la religión budista . La pagoda , reinterpretación china del *stûpa* o relicario budista , es generalmente cilíndrica y suele comportar siete o nueve pisos . Sin embargo , las hay mucho más altas , como la de trece pisos que puede verse en Yü-Chüan Su , Tanyang , en la provincia de Hupei , no lejos de Pekín . Esta pagoda , construida en 1061 , es la más antigua de las en hierro fundido que se conservan . Construir una pagoda (*ta* o *baota* , "pagoda preciosa") , como encargar la realización de una imagen santa o la copia exacta de un texto canónico , constituyen méritos importantes para el fiel dedicado a la "Vía de Buda" .

[50] En nuestro país , del profesor de la Universidad Central de Barcelona Dr . Isidre Vallès i Rovira se publicó un interesante libro sobre esta tradición china . Se trata de *El paper retallat , una mostra de la cultura popular xinesa* , Ed. Alta Fulla , Barcelona , 1979 .

durante la siguiente dinastía Qing (1644-1911) . En la era Qing se desarrollaron dos corrientes principales distintas a partir de esta escuela , respectivamente en el oeste y en el este del país . La del oeste fue popular en Hebei y Shanxi , con grandes figuras de piel de vaca y limitada escenografía . La escuela del este , implantada en el área de Pekín y provincias vecinas , fue muy admirada por su refinamiento y complejo estilo . Introdujo nuevas técnicas y adaptó música de la ópera *Kunqu* , que veremos más adelante . Sus figuras eran de piel de asno y sólo la mitad de grandes que las de la otra escuela .

Hay nueve clases de caras pintadas sólo en el escenario del teatro de sombras tradicional. En éste , las figuras que representan a hombres tiene colores predominantemente de la gama del ocre , mientras que los dioses y seres sobrenaturales aparecen en ocres dorados. El cabello negro y contorno de la cara también en negro indican a una persona joven o de mediana edad , mientras que si éstos son sólo ocres indican a los ancianos . En cuanto al maquillaje , el círculo rojo , por ejemplo , de la frente del personaje *Liu Hai* se explica fácilmente como indicativo de que se trata de un Inmortal , diseño al parecer originado o que también se da en la India . En muchas de las caras hay cuadrados o círculos rojos en las mejillas así como una mancha roja en cada mejilla y otra en la frente, maquillaje que ya se daba en tiempos de las dinastías del Norte y del Sur y en la era Tang, cuando las damas se pintaban de rojo los hoyuelos del rostro . Las figuras que representan a mujeres nobles tienen la piel blanca , color que se suele conseguir simplemente no pintando las partes correspondientes . Los personajes de perverso carácter como también los del pueblo llano ostentan oscuras fisonomías , y a los demonios se les pone cabeza de animal . En general , las características de las personalidades singulares se resaltan por medio de alguna leve exageración en la representación de ojos , nariz o boca . Otros rasgos personales como la sencillez , la

fuerza o la frescura y lozanía , o sus contrarios , deben también ser expresados por medio del color , resultando clara y a la vez sutilmente patentes . Todas las figuras tienen sus rasgos distintivos (se dice que su fisionomía tuvo su origen en las máscaras *daimian* , de la época Tang), así como sus formas también distintivas de peinados , tocados , barbas, vestuario y accesorios . Entre estos últimos son de resaltar las largas plumas de faisán a la cabeza de los guerreros de ambos sexos , detalle que también se encuentra en la Ópera de Pekín , por lo cual volveremos sobre él más tarde .

Las cabezas pueden intercambiarse según se prefiera con distintos cuerpos también muy variados , los cuales en realidad sólo consisten -a simple vista- en las piezas de ropa . Téngase en cuenta que , en general , las compañías de primera clase tienen en su almacén de 200 a 300 cuerpos y de 1000 a 3000 cabezas . Estos números lógicamente descienden con la categoría de los grupos , pero en todos ellos cada personaje tiene siempre su traje especial según su estatus , debiendo el marionetista ser versado en historia del vestuario para no incurrir en errores al unir partes que no se correspondan . En efecto , no sólo hay diferencias entre la ropa de una princesa y una doncella , entre la de un pescador y un general , o entre la de un funcionario , aunque sea alto , y la de un rey , sino que también las hay entre las de las distintas regiones de China y las de sus vecinos , los cuales han jugado a su vez su papel en la historia .

Las figuras , cuyas caras están casi siempre de perfil , aunque también las hay en tres cuartos y *en face* , se componen de hasta nueve partes, y todos los miembros son móviles hasta en sus articulaciones : hombros , codos , cintura , caderas y rodillas . Esto permite mover las figuras de forma extraordinariamente graciosa . Todo el varillaje suele ser de metal , estando la varilla principal unida al cuello, mientras que las manos son movidas por medio de otras dos varillas . Con estos sencillos medios , se consiguen fascinantes y conmovedoras imágenes de figuras que comen , beben , cabalgan , combaten a espada , e incluso dan volteretas . En cuanto a los animales , que también aparecen en gran cantidad de formas y ya sea agrupados o en singular , disponen igualmente de piernas movibles , lo que coadyuva aún más si cabe a la animación de la escena . El tigre que se prepara para el salto o el caballo tendido al galope son otras tantas pruebas de la mucha preocupación del artista en cuanto a producir una impresión realista . En las figuras de animales se consigue además que la piel tenga los tonos naturales .

El cuero empleado para la realización de estas figuras procede siempre de animales jóvenes , porque lógicamente resulta más fino . Según la región , se prefiere de terneros , asnos o corderos . En el método tradicional , la piel es curtida siempre en agua de salitre y a continuación raspada , con el fin de hacerla transparente . Tras extenderla y secarla al sol , se cortan con cuchillo los perfiles de la figura a plasmar . De nuevo es la piel empapada en agua y escurrida , para luego alisarla a cuchillo hasta que brilla . Con la piel
aún húmeda se recorta entonces la figura ayudándose con patrones o bien a mano libre , terminándose el interior con multitud de espacios punteados o calados según elegantes y decorativas formas . En las provincias del oeste de China se prefieren para este menester diversos instrumentos especiales de hierro , mientras que en las del este se usan cuchillos. Las diversas partes , ya teñidas , se prensan , y a continuación se ensamblan con tendones

de animal o con cuerdecillas especiales , y se les añaden las varillas para el manejo y el resto de los adornos . Todas las partes se han pintado previamente al ensamblaje en colores naturales o bien , hoy día , con productos químicos .

Max Bührmann , uno de los estudiosos que a mediados del siglo XX dieran a conocer estas formas de teatro en los países de lengua alemana (la mayoría de sus obras están publicadas en editoriales de Berna o Zurich) , supo en su día por un artista de figuras de sombras chino que para aumentar la perdurabilidad de los colores naturales hay que someter todas las superficies pintadas a un tratamiento a base de vino blanco[51] , y a continuación hay que untarlas con aceite .

[51] Tanto este dato como otros de este apartado sobre el Teatro de Sombras proceden del librito de Clara B. Wilpert *Schattentheater* , Hamburgisches Museum für Völkerkunde , Hamburg , 1973 . En cuanto al punto en que insertamos esta nota , es para sugerir podría tratarse aquí , no de vino de uva , sino del *baijiu* citado en p. 287 , nota 2 , de *Chroniques de l'étrange* , de Pu Songling , Picquier , Arles , 1999 . Sería entonces un vino de cereales , turbio y blanquecino , que se bebe a menudo en el campo de esas provincias chinas del interior . (De esa obra de Pu Songling hay también versión al catalán : *Contes estranys del pavelló dels lleures* , trads. Manel Ollé y Chün Chin , Quaderns Crema , Barcelona , 2001).

Al guardar las figuras terminadas se tiene siempre cuidado en retirarles la cabeza , porque se tiene miedo de que cobren vida . Sólo será de nuevo unida al cuerpo en el momento mismo de ir a comenzar a utilizarlas en la representación -de hecho , se cuelgan ya preparadas en cuerdas que se sitúan a mano , para que el artista pueda irlas cogiendo a medida que las necesite -. El hecho de volver a retirarles las cabezas al acabar el espectáculo demuestra que también aquí las figuras poseen un trasfondo místico , ya que se les presiente o supone una especie de vida propia . Tras cada función , son guardadas sin cabeza en el baúl , para volver a hacer lo propio en la función siguiente .

A lo largo del presente estudio , hemos visto parte de los ligámenes del teatro chino con aspectos del taoísmo , ligámenes que como antes hemos adelantado también están presentes en el repertorio ritual del teatro de marionetas . La escena teatral forma parte del área ritual taoísta , y algunos actos del ritual deben ser satisfechos sobre ella por los mismos maestros taoístas . Otros ritos son llevados a cabo por los mismos actores . Sin embargo , las gentes de teatro de hoy día ni en China continental ni en Taiwan se consideran taoístas ; con excepción , en Taiwan , de los marionetistas . Éstos , como es el caso de los actores de Pekín , realizan actividades litúrgicas como el recitado de escrituras taoístas , y llevan a cabo en escena determinado número de rituales la mayoría de los cuales siguen estando actualmente relacionados con los exorcismos . Además , antes del comienzo de cada función , la compañía hace uso de montajes introductorios que expresan sus votos de felicidad , longevidad , prosperidad , etc , a los espectadores .

A estas alturas de nuestra exposición , acaso resulta poco de extrañar que se hayan desarrollado en China también numerosos tipos de teatro de sombras . Así y todo , se distinguen en él dos estilos principales , el de Pekín y el de Sichuan , pero hay otros famosos como uno de la provincia de Shaanxi y el de Wuhan , en Hubei . En el estilo de Sichuan las figuras son más grandes que en el de Pekín , y el material más fuerte . Normalmente se hacen en piel de terneros (con un grosor de uno y medio a dos milímetros) , y son de hasta setenta y cinco centímetros de altura . En el estilo de Pekín ,

en cambio , las figuras suelen ser de piel de asno (tiene un grosor que va de una décima de milímetro a un milímetro) , y miden hasta cuarenta centímetros .

A continuación vamos a detallar , a modo de ejemplo , como se desarrolla una obra tradicional en un sencillo estilo tradicional provinciano . Elegimos un caso muy parecido a como debieron ser las de los primeros tiempos . El escenario se organiza y coloca según el lugar en que haya de plantarse . Para la representación frente a un reducido círculo (por ejemplo en mansiones o casas particulares con motivos que abarcan desde las fiestas de homenaje o cumpleaños a los duelos) basta con la cortina vertical de gasa blanca y transparente , normalmente formada de dos piezas cosidas por en medio . Se sujeta a dos largas vergas en una esquina de la habitación , cuya principal fuente de luz debía ser el farol de aceite (hoy en día , eléctrico) tras el lienzo . En espacios abiertos se monta la escena sobre un podio de alrededor de ochenta centímetros de altura . La pantalla de lino o de seda se asegura a los dos lados de éste , por arriba y por abajo , con nudos corredizos a que también se amarran otras estacas de bambú encargadas de sostener el podio . A ambos lados de la pantalla pueden eventualmente colocarse lámparas de seis puntas como decoración , y otros menores

puntos luminosos pueden también estar presentes en la sala . Detrás de la pantalla se dispone una mesa sobre la que
se deja el inventario de la obra , que se ha sacado del mismo baúl que las figuras . Los músicos se colocan en esta clase de escenario junto al podio , mientras que en los actuales teatros lo hacen en un foro especial del proscenio o sobre el escenario , si éste es grande .

Al ir a comenzar la representación , se sacan de su baúl las figuras para , de uno en uno , presentar los personajes principales al público : de qué lugar son nativos , dónde viven , qué títulos y características tiene y qué parte le toca en la obra a tal o cual personaje . A la vez se informa brevemente sobre el argumento , mientras que la orquesta , a cada nuevo personaje entona una especie de melodía personal que le identifica , define y ambienta , y que también servirá para anunciar su presencia .

Durante la representación , que dura normalmente entre dos y tres horas , tras del lienzo que hace de pantalla hay en pie (raramente se sientan) hasta cinco artistas , y sentados de uno a siete músicos , entre los cuales puede haber hasta dos cantantes masculinos o femeninos. Se cambia el decorado y el vestuario de los personajes cuantas veces precise la historia . El acompañamiento musical es obligatorio . Pueden llegar a sujetarse a la vez
hasta tres figuras con cada mano . A menudo , los músicos dejan en medio de algún lance complejo su instrumento para manejar las figuras también . La pieza clásica más corta dura unas doce horas , por lo que tanto los que manejan las figuras como los cantantes deben ser capaces de recordar mucho texto .

Los textos , sobre todo los de comedias y farsas , no son sin embargo de rigurosa recitación , sino que se aceptan distintas versiones . En el medio tradicional , se deja un amplio espacio a la improvisación . Los artistas disponen de textos (los más tradicionales, escritos a mano) , pero por regla general sólo comportan parrafadas aisladas que sirven sin embargo también como recordatorio del argumento y pasos a seguir . El repertorio de un grupo abarca todavía hoy una gran cantidad de piezas diferentes , que al menos en tiempos pasados se interpretaban en lenguas bastante

diversas según el público . Sólo en la región de Xian por ejemplo existen todavía hoy alrededor de cuatrocientos títulos tradicionales de obras como la que se escenificaría de la forma en que acabamos de explicar , preparados y listos para su representación .

La música tiene en el teatro de sombras tradicional chino un papel dominante . Aunque los instrumentos y el estilo del canto sean los mismos que en la ópera local (*difangxi*) , existen composiciones especiales que sólo se interpretan en esta forma de teatro . Un instrumentista que además dirige la pequeña orquesta se encarga de marcar el ritmo golpeando el suelo con el pie , en el que lleva un zapato especial de madera . La instrumentación consiste en primer lugar en gongs pequeños y grandes y variados platillos metálicos , así como en al menos un tambor de mano , flautas , címbalos e instrumentos de cuerda con o sin arco como los ya citados anteriormente , y otros . Los papeles hablados alternan la recitación con los versos cantados con voz de cabeza .

El gran talento de estos artistas es heredado a menudo por sucesivos miembros de las familias . Pero de hecho , para convertirse en intérprete del teatro de sombras hay tres posibilidades : o bien se aprende el arte desde pequeño a cargo del padre o de algún otro familiar cercano , o bien se va en busca de algún profesional que te enseñe , o bien , modernamente , se dirige uno a alguna de las escuelas que recientemente se han creado . En los tres casos son necesarios largos años de práctica para alcanzar en el manejo de figuras , en el canto y en el acompañamiento musical la destreza precisa .

Este teatro declinó después de 1911 , con la caída de la dinastía Qing , pero en la década de 1930 Tang Jiheng propuso su recuperación para competir con el cine llegado de Occidente , añadiéndose al repertorio junto a las piezas tradicionales otras de contenido contemporáneo . Durante la ocupación japonesa fue este arte usado por la resistencia con fines propagandísticos , y cuando la guerra de Corea , el gobierno comunista también
lo explotó , enseñándolo a los soldados . Entonces se modelaron figuras que representaban a obreros y revolucionarios en sus luchas contra los señores feudales. Resulta curioso el hecho de que, durante un corto periodo de la década de 1950 , recibiera este arte influencias de la tira cómica norteamericana , pero luego se volvió a las tradicionales historias de amor , casos criminales y batallas , así como a otras de factura moderna . Más tarde , la Revolución Cultural (sobre todo en el periodo 1965-69) tuvo un efecto desastroso en éste como en todos los fenómenos artísticos . Hoy existen unas veinte compañías principales en el continente , especialmente en las provincias de Hebei , Shaanxi , Shanxi , y Sichuan .

En Taiwan , durante la guerra chino-japonesa sólo se permitió actuar a una compañía , y aún sólo para representar obras japonesas , ante el personal estacionado en la isla . En 1961 se reintrodujo el teatro de sombras clásico desde la provincia costera de Fujian , y su principal centro se constituyó en la importante ciudad portuaria de Gao Xiong , al extremo suroeste de la isla , en toda la cual el teatro de sombras es de nuevo popular .

En Europa y Norteamérica distintos museos albergan colecciones de figuras del teatro de sombras chino . En el Museo Nacional de Etnografía de Estocolmo , por ejemplo , existe una casi completa colección del estilo de Pekín , con más de mil artículos . Hay en ella elementos escenográficos así como figuras , instrumentos musicales y libretos . El

conjunto , de fines del siglo XIX , fue comprado por el Dr . Gösta Montell en 1931 durante su viaje a China con la expedición de Sven Hedin . Los libretos -en ochenta volúmenes- están escritos a mano , y corresponden a obras de las que escenificaban compañías rurales o urbanas estándar a principios del siglo XX . No se hallan precedidos de sinopsis o lista de personajes alguna , sino que empiezan directamente con los diálogos, acompañados de alguna didascalia muy sencilla . Bastantes de estos libretos son accesibles al público occidental en una u otra forma , y siguiendo uno u otro conducto .

También se expone una colección interesante , con un famoso grupo de figuras relativo a historias sobre ciertos príncipes manchús , en el Deutsches Leder Museum de la ciudad de Offenbach am Main . Las figuras , escenografía y attrezzo se hallan en una mezcla de varios estilos de arte con una fuerte influencia centroasiática en cuanto a

diseño y confección . Las figuras , casi todas barnizadas , están pintadas en colores transparentes que al ser iluminados muestran todos los detalles de intrincados y magníficos dibujos , de estilo similar al de las figuras de la colección sueca citada arriba . Esta de Offenbach fue visitada con suma emoción y agrado por la autora de este trabajo en Julio del 2000 , tras serle comunicada su existencia por cierto profesor del Departamento de Sinología de la insigne Universidad Goethe de Frankfurt , donde enseñara Adorno y tantos otros famosos académicos . En el mismo Museum pueden adquirirse interesantes documentos y material gráfico como el que nos ha servido en este apartado , entre otros el folleto del propio Museum llamado *Das asiastische Schattenspiel - mehr als nur ein Schatten* , por Tanya Hohe , sin fecha , el catálogo *Das Chinesische Schattentheater* , Rainald Simon , Deutsches Ledermuseum , Offenbach am Main , 1986 , y el librito *Chinese Shadow Theatre Libretti* , Sven Broman , The National Museum of Ethnography , Stockholm , sin fecha . Sólo nos dijo el nombre del Museum y la ciudad donde se encontraba -le habíamos abordado en un pasillo , y no tenía a mano la dirección-, e ignoramos de él nombre y apellidos , pero gracias de nuevo al afable Herr Professor .

Por último , digamos que en *Viajes* , de Marco Polo , se habla en más de una ocasión (por ejemplo en pp. 56-57 y 143 de la edición de Ed . Espasa , Col . Centenario , Madrid 1998) de funerales en que se entierran junto con el difunto figuras recortadas *en cartón dorado de caballos , esclavos , hombres , mujeres , camellos y todo lo que el difunto hubo deseado en su existencia . Queman luego el cadáver con todas esas imágenes de su deseo . ... dicen que en el otro mundo el difunto tendrá todas estas cosas y que cuantos honores le rindan en éste se los rendirán en el otro los ídolos y dioses* . (p.143). Pensamos podría hallarse aquí otro precedente de los teatros de sombras y de muñecos , o al menos por supuesto del arte de las figuras recortadas .

En cuanto a la introducción práctica en Europa de este teatro , en 1767 es llevado a París por un misionero francés , y en 1776 pasa de Francia (donde se establece el arte según las técnicas chinas) a Inglaterra . Poco antes , en 1774 , Goethe (1749-1832) lo presenta, entusiasmado , en una exhibición en Alemania ; y más tarde , concretamente el 28 de Agosto de 1781 , con motivo de su 32 cumpleaños , él mismo organiza una presentación del teatro de sombras con un estupendo espectáculo en el palacio imperial .

Actualmente tienen lugar en China diversos festivales , de los cuales uno de los principales se celebró por primera vez en Pekín en 1955 . Han surgido numerosos estudiosos tanto en China como en otros países , y entre ellos sobresale por ejemplo el también virtuoso artista Qi Yongheng , que ha dado conferencias y también mostrado su arte en Occidente (en países como Francia , donde acude en repetidas ocasiones al Instituto Francés de Teatro de Sombras y Marionetas desde 1982 , y que en 1984 visita también Estados Unidos) .

Como no puede ser menos en pueblo de tamaños talento y versatilidad como es el de China , creemos seguro que el teatro de sombras , como otros de los que hablaremos aquí y aún otros diferentes a que por ahora tendremos que renunciar (esto es una **primera Introducción a las artes del espectáculo en China**) , aún nos depara muchas

maravillosas sorpresas . En cualquier caso , sirva todo lo anterior como preámbulo antes de adentrarnos en las explicaciones sobre el *xiju* , o teatro clásico chino , que es como puede esperarse por lo que antecede un arte maravilloso y sin igual .

LA MÚSICA EN CHINA .

Hemos hablado de que la música desempeña en el teatro chino tradicional de las provincias un papel por completo inseparable de la representación sobre el escenario . En el teatro clásico de los medios ciudadanos y cortesanos también ha sido siempre así . En todo caso , ¿qué parámetros o nociones habían de prevalecer a la hora de decidir estilos y partituras? Todo se atiene a lógicos preceptos dictados por la más obvia intencionalidad en cuanto a la búsqueda de la armonía y orden social requeridos en cada momento histórico , con su estética correspondiente . Hablaremos aquí de todo ello someramente .

En la muy interesante y docta monografía *Das Yüeh Fu Tsa-Lu des Tuan An-Chieh* [52], de Martin Gimm , sobre la obra de un autor que vivió en la era de la dinastía Tang (618-907 d.C.) , llamado Tuan An-Chieh , de una antigua familia de aristócratas músicos ligados a la oficialidad de la corte , y que vivió entre los siglos IX y X d.C., hay varios capítulos , a la vez crónica y tratado de estética y filosofía de las artes del espectáculo , dedicados a las dinastías Shang y Zhou y reinos contemporáneos a las mismas . Se contemplan temas variados , entre ellos algunos puntos sobre conceptos musicales de esas remotas épocas , notación , y valoración de la música como elemento de la mayor importancia en cuanto a la armonía o al cambio sociales ; conceptualización esta última primordial y considerada de importancia vital , desde que se tiene noticia , por los chinos. No nos resistimos , por su belleza , curiosidad e interés , a traducir un largo fragmento de la obra de Gimm en la que como hemos dicho glosa este autor el *Yüeh Fu Tsa-Lu* . Según estructura general de su propio libro[53] , habla en las primeras líneas el propio Gimm, para introducir a continuación los párrafos de Tuan An-Chieh , que el anterior puntea de innumerables paréntesis -como puede verse en lo que transcribimos- , y citas de otros autores , las cuales aquí en su mayoría sustituímos por puntos suspensivos , centrándonos más en el hilo de nuestra presente intención .

"El maestro de músicos de la Corte ... Shih Yen es en su tipificación mítica compara - ble al Orfeo de la antigüedad griega . Como en el caso de éste , se alzan los espíritus de la tierra tan pronto pulsa las cuerdas de su cítara , y bajan los espíritus del cielo cuando tañe su flauta de jade . Se dice que poseía la capacidad de predecir , sólo con oir la música de un país , si éste estaba destinado a un inminente ocaso o al triunfo.

...

"Cuando , (siete siglos) más tarde , Shih Yuan , el maestro de músicos del Duque

Ling del Reino de Wei (534-520 a.C.) llegó a esta región , oyó una noche cierta música , que anotó . (-¡Ésta es la más temprana mención de una notación musi - cal !-) Ante el Duque P'ing (del Estado de Qin , 558-533 a.C. , hacia donde jus - tamente se dirigía Ling) , tocó la melodía escuchada ." ...

"Al estar el Duque Ling , de Wei , en camino hacia el Estado de Qin , llegó a ori- llas del río P'u . Allí hizo detener su carruaje , desenganchar los caballos y hacer los preparativos para acampar durante la noche . Al llegar la medianoche , a sus oídos llegaron nuevos (nunca antes escuchados) y encantadores sonidos , a los que tomó gusto . Ordenó a los demás que averiguaran (de dónde venía esa músi- ca) por los alrededores . Pero todos afirmaban que no la oían . Llamó a su maes-

---

[52] Traducimos de *Das Yüeh-Fu Tsa-Lu des Tuan-An-Chieh . Studien zur Geschichte von Musik , Schauspiel und Tanz in der T'ang-Dynastie* , de Martin Gimm , tomo 16 de la revista Asiatische Forschungen , Seminar für Sprach- und Kulturwissenschaft Zentralasiens der Universität Bonn , Otto Harrassowitz , Wiesbaden , 1966 , Pp. 97 a 99 . Conservamos aquí su transcripción Wade-Giles de los fonemas del idioma chino , aunque nosotros , en este trabajo , nos servimos normalmente de la , más actual , transcripción Pinyin . Notemos pues que , según esta más moderna transcripción , el título del citado clásico chino , que por cierto significa "Notas Misceláneas sobre el Departamento de Música"(este dato según Needham en el vol . 4 de *Science and Civilisation in China* , p. 128 . v. Bibliografía) , se escribe *Yuefu zalu* , y el nombre de su autor , *Duan Anjie* , como vemos en otros autores .

[53] Conservamos esta estructuración del libro de Gimm (aunque eliminamos las largas acotaciones y nombres de autores y obras porque no son al caso todavía en estos momentos) para irnos haciendo idea de la metodología en investigación sinológica . A este respecto , ver entre otras la fundamental publicación del Institut Für Sinologie der Universität Wien *Methods of Field Research in East Asian Studies* , revisada por última vez el 11 de Noviembre 1996 . Páginas 1 a 7 .

tro entre músicos Shih Yüan , y le dijo :

"He oído de pronto encantadoras melodías, de una clase nueva . Ordené a la gente escuchar por el lugar , pero me han contestado que no oyen nada . Esa música era como de espíritus y demonios . ¡Escucha tú por mí y escríbemela!" (la melo-

día) .

Shih Yüan contesta :

"Está bien . Me sentaré y pulsaré (los sonidos para su dominio) en mi qin , antes de escribirla".

A la mañana siguiente , anunció Shih Yüan (al Duque) :

"Estoy ahora en posesión (de esa melodía) , pero todavía me falta práctica (para tañerla con perfección) . ¿Puedo todavía una noche ejercitarme con ella?"

El Duque Ling contestó :

"Sí . Quedémonos aquí una noche más ."

Al otro día , había (Shih Yüan) alcanzado ya la necesaria destreza , y todos se fueron para Qin . Una vez allí , el Duque P'ing , de Qin , dió un banquete en la terraza Shi-i . Cuando estuvo el Duque Ling ebrio de vino , se levantó y habló :

"Tenemos una melodía nueva . ¿Se nos permite tocarla aquí?"

El Duque P'ing asintió :

"Naturalmente ."

Entonces hizo (el Duque Ling) que Shih Yüan entrara . A éste le señalaron un sitio junto a Shih K'uang , el más excelente músico del Duque P'ing . Sacó su cítara qin y tocó . Pero , antes de que hubiera terminado , Shih K'uang le rogó que se detuviera , diciendo :

"Esa música es de la caída de un reino (wang-kuo) maldito . No se debe en nin-gún caso tocarla hasta el final ."

Como el Duque P'ing preguntara por la procedencia de aquella melodía , Shih K'uang respondió :

"Es obra de Shih Yen , que creó para (el Rey) Chou la (licenciosa) música Mimi . Cuando el Rey Wu (fundador de la dinastía Chou , 1122 -1115 a.C.) venció a Chou (de la dinastía Yin) , huyó Shih Yen hacia el oeste . Así , llegó hasta el río P'u , donde se suicidó. Ese es el motivo por el que ese son se oye sólo junto al P'u . Las ciudades donde antaño se escuchaba esa música , fueron malditas . Por eso no se debe en ningún caso volver a tocarla nunca ."

El Duque P'ing replicó , sin embargo :

"Pero me gusta esa música . ¡Déjale seguir tañendo!"

Sobre el país de Qin cayó una gran sequía . La tierra estuvo árida tres años . El Duque P'ing sucumbió a una larga enfermedad ."

"Véase también el siguiente párrafo , ... , que a su vez da otra interpretación sobre el carácter de esa música :

"En el país de Wei está Sang-chien , en un paso entre montañas sobre el río P'u . Allí , hombres y mujeres se reúnen en sus fiestas. En ellas , el sonido de sus cantos es burdo y grosero . Ésta es la razón por la que la gente habla en tono desde-ñoso del "ruido de Cheng y de Wei" .

"Sabemos la ubicación de ese lugar , Sang-chien , es ... al sur de P'u-yang , junto al río P'u , en el noroeste del distrito de Hua-hsien , provincia de Henan . (...)

No nos incumbe aquí el averiguar qué rasgos del texto anterior se basan en los he-

chos históricos . La definición en el *Han-fei-tzu* como ku-hsin-sheng para la por otro nombre , más usual , hsin-sheng (música de nuevo estilo) , permite la siguiente interpretación :

Ku ("tambor", "tocar el tambor", pero también "excitar , incitar , provocar" , "esti - timulante" , etc , ...) , podía señalar a una rítmica de éxtasis , excitante , a que los chinos no estaban acostumbrados . Quizá esté en los párrafos , más de leyenda , expuestos más arriba , la narración de un muy antiguo encuentro del sentir musical de los chinos con la música , de ritmo más difícil , del ámbito centroasiático. Música que , además , y motivo éste no menor , consideraron posteriores intérpretes confu- fucianos prototipo de merecedores de la condenación , por su efecto excitante y de- sencadenante de los bajos instintos ."

Hasta aquí nuestra muy larga cita del libro de Martin Gimm . Digamos antes que nada que tanto el Duque de Ling (otro famoso antepasado de éste reina en el principado de Chen , al sudeste de Zheng , en 613-598 a.C.) como el de P'ing y los músicos Shih Yen y Shih K'uang son personajes históricos auténticos (Periodo de Primavera y Otoño , 770-476 a.C. , dinastía Zhou), y es tradición china el basarse en casos reales para su literatura y digresiones filosóficas . Por otro lado , y como aspecto principal para nosotros en este momento de nuestra explicación , vemos entre otras cosas lo que avanzábamos antes respecto a que los chinos , contrariamente a lo que se ha estado haciendo en otros países asiáticos fronterizos todavía en épocas muy cercanas a la nuestra , han repudiado desde milenios antes de Cristo -al menos por supuesto desde Confucio- , los excesos dionisíacos en sus espectáculos públicos . En este sentido , la expresión "música de perdición" , que por no disponer del original chino no sabemos si se encuentra o no en el párrafo que arriba traducimos del alemán pero que desde luego se adaptaría a él , es del capítulo *Yueji* , "Memorial de la Música" , del *Liji* ("Libro de los Ritos") ; donde se emplea para condenar el carácter lascivo de determinados fragmentos susceptibles de incitar a las orgías . Como decimos , en la China imperial , el ejercicio de la música está investido de una función moral , social y política , de primer orden . La música es una institución pública porque , según Confucio , "hace bueno al pueblo , cambia los usos y transforma las costumbres" . No debe pues tratar de suscitar impulsos pasionales o convertirse en mero juego recreativo de estetas . Y ello , en virtud del hecho de que es inseparable del rito , y por lo tanto garante como él de la armonía de las relaciones humanas y sociales .

Resumamos ahora las líneas básicas principales de la historia de la música china .

En China , desde los tiempos más remotos , gozó la música de la más alta consideración . Toda crónica histórica de las distintas dinastías le dedica un capítulo especial . Hasta hoy, la música china está imbuida del encanto de siglos de historia , leyenda y misterio , y marcada con la impronta profunda de la filosofía . Según una antigua tradición la música nació en el siglo XXVII antes de Cristo cuando el Emperador Amarillo , *Huang Di* , envió al sabio Ling Lun a las provincias del oeste para que hiciera una flauta de bambú cuyo sonido fuera capaz de igualarse al canto de los pájaros . Diversos hallazgos arqueológicos remontan el principio histórico de la música china a alrededor de hace siete mil años . Entre los instrumentos de aquel periodo que han sido encontrados en las excavaciones se encuentran el *xun* , una flauta de arcilla de forma globular y un sólo agujero ; el *qing* , carillón de piedra con diversos tonos cuyo noble sonido ensalza ya

el *Shi jing* o "Libro de los cantos*"* ; el *zhong* , juego de campanas de bronce colgantes , también de diversos tonos ; la flauta de pan ; y el *sheng* , primitivo órgano de boca o juego de cañas de junco cuya caja de resonancia era una calabaza . Vemos pues que se hacía uso de la tierra (*xun* y *hun* , esta última una especie de ocarina de seis agujeros), piedra (*qing*) , metal (campanas *to* y *zhong* , címbalos y gongs) , madera (*Chu* y *Yu*), bambú y otras sustancias vegetales (*sheng* y flautas como el *kuan* y el *xiao*) y cueros diversos (tambores) . En hallazgos relativos a épocas posteriores -como los de las excavaciones de Anyang , antigua capital de la dinastía Shang , de *c.* 1600-1066 a.C.- se encuentran también la seda , para las cuerdas de las cítaras *qin* y *she* , y el jade , también presente en relieves que representan cítaras procedentes de excavaciones realizadas en cierta zona situada al noroeste de la actual Corea del Sur .
1
En resumen , los instrumentos musicales tradicionales chinos pueden dividirse con el andar del tiempo en ocho tipos (*ba ying*) distintos que se relacionan con los ocho trigramas del milenario *I Ching* ("Libro de los Cambios") . Cada trigrama corresponde a un grupo de instrumentos , que son : seda , bambú , metal , piedra , calabaza , arcilla , cuero y madera . Por ser los principales el del bambú y el de la seda , éstos han pasado a simbolizar la música tradicional china .

Parece ser que , después o paralelamente a la música de los chamanes , surgieron las canciones de amor y los cantos de trabajo , remontándose la música cortesana a hace unos 6.000 años , en tiempos del emperador Fu-Hi (4477-4380 a.C.) . Bajo el emperador Chuan (2255-2205 a.C.) , la danza , de un carácter religioso y simbólico , se introduce en las ceremonias . La tradición conservó fielmente el arte musical hasta la dinastía Zhou , época en que la música ritual de las ceremonias religiosas y civiles goza de una muy gran consideración . El número de músicos de la corte llegó a alcanzar los mil cuatrocientos .

A niveles bien documentados , la historia de la música china empieza propiamente en la dinastía Xia (hace cuatro mil años) , anterior a la Shang , que nombramos más arriba . Se encuentran en conchas de tortuga y en omóplatos de ciervo o de buey y otros diversos huesos (llamados más tarde "de dragón", como los de Anyang , ciudad que se considera fuente de la epigrafía china y se ubica en Henan) , inscripciones pictográficas -la escritura de la época era sobre todo pictográfica- que representan numerosos tipos de tambores con sus palillos y mazos , y otros instrumentos musicales como las campanas de piedra

típicamente chinas llamadas *qing* . También de diversas flautas , cítaras , guitarras (como el *sanxian*) , violines (*hu*) y determinadas campanas de bronce se piensa proceden de esa lejana época .

En la siguiente dinastía , la Zhou (*c.* 1066-221 a.C.) , tiene la poesía una nueva dimensión moral y cortesana , y se impone la interpretación filosófica de Confucio (551-479 a.C.) . Se recogen sus teorías en el *Shijing* ("Libro de las Odas"), pronto elevado a la categoría de los libros canónigos . Actualmente sigue siendo una de las principales fuentes de información sobre la música de aquel tiempo , aunque las melodías que contiene caen en desuso pocos siglos después de Confucio (debido

principalmente a nuevos conceptos que en tiempos Han , cuatro siglos después de los Zhou , ponen los sabios en circulación para explicar la caida de Zhou , de un modo en parte parecido a como hemos visto en la transcripción del *Yüeh-Fu Tsa-Lu*) . El acento principal de ese libro recae (según interpretación de la escuela confuciana) sobre la importancia del ceremonial externo en relación al buen fundamento y orden de una sociedad feudal . Ese ideal podía sólo alcanzarse por medio de la adecuada aplicación de la música idónea y de los ritos . En época Zhou era la música todavía un poderoso medio de encantamiento , e incluso también podríamos decir de hipnosis . Debía traer la lluvia o hacer participar a los espíritus de los antepasados en los banquetes ceremoniales . Los chinos pronto llegaron a la creencia de que la música podía influir en las fuerzas naturales , y por lo mismo también , o en primer lugar , sobre los corazones de los hombres . De los principales instrumentos de la era Zhou nos quedan asímismo unos cuarenta nombres que aparecen en el *Shijing* y en el *Liji* ("Libro de los Ritos") , aunque son escasas las descripciones exactas . Se clasifican según las *Ba ying* , u Ocho Categorías , que antes mencionamos con la traducción de sus nombres genéricos chinos -en distinto orden- al castellano : metal , piedra , tierra , cuero , seda , madera , calabaza y bambú .

La más temprana teoría musical china se mueve en el marco de sensaciones subjetivas y ordena los instrumentos según *el color del sonido* [54]y los distintos influjos que podían

aquellos ejercer sobre los sentimientos . De hecho , se dice que los doce sonidos llamados *liu* (equivalentes a una escala cromática) fueron inventados por el ministro Ling
Lun durante el imperio del legendario Huang Di (2695-2597 a.C.)-ambos ya citados-. Son establecidos por medio de cañas de bambú de un mismo grosor , cortadas en el intervalo de dos nudos de distancias diferentes . En la teoría musical china cada una de las notas de la gama recibe un nombre particular que indica su función : fa se llama *kung,* el palacio , y representa al príncipe ; sol se llama *zhang* , la deliberación ,

[54] Los chinos parecen también haber tenido desde tiempo inmemorial un sentimiento especial respecto a la harmonía de los colores . Así , el amarillo , que está en el centro del espectro , fue adjudicado a las interpretaciones que tenían lugar a mitad de año ; mientras que el rojo se asignaba a la música entusiasta y animosa del verano y el azul a la del invierno , relajante , sosegada y suscitadora de sentimientos profundos . Esta harmonía de los colores , aunque con sus diferencias (los chinos desarrollaron estas ideas hasta un alto grado de perfección estética) , pone en relación a los chinos con el sistema babilónico , pero era completamente desconocida en el mundo helenístico . En Europa se empieza a hablar de sinestesias en cuanto a lo musical en el *Meistersinger* de J.C. Wagenseil , en 1697 . Este autor habla por cierto de estos mismos colores citados , a los que añade el negro . Posteriormente hay citas puntuales de personas en concreto que "ven" colores al escuchar la música de Mozart , Verdi , Wagner , o Chopin , por ejemplo . Y en 1923 ya tienen lugar importantes experimentos a cargo del prof. Clarence G. Hamilton en el Wellesley College de Massachussets (de alumnado femenino) que terminan por ganar el beneplácito científico y académico occidental para muchas de estas nociones . Con lo cual surgen el órgano del color de Rimington , el clavilux y otros varios intentos de "traducir" de la vista al sonido y viceversa que no alcanzan el éxito esperado pero que ayudan a definir y enmarcar la facultad de la sinestesia y varias de las formas que adopta , las asociaciones de compositores o de composiciones en concreto con colores en particular , la asociación del timbre y de las claves con el color , y las asociaciones físicas y mentales de tonos concretos con colores también concretos , todo ello desde una perspectiva y metodología científicas . Esta Nota es un extracto a partir de varios volúmenes que aparecen citados en nuestra Bibliografía , entre ellos las enciclopedias *Oxford Companion to Music* (tomos 1 y 2) , el diccionario enciclopédico *Science de la Musique* (tomos A-K y L-Z), y las enciclopedias *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* , tomo 12 y *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* , volumen 4 . Disponemos también de muchos más datos sobre este tema .

representando al ministro ; la se llama *qiao* , el cuerno , que representa al pueblo ; do es *qi ,* la manifestación , que simboliza los negocios ; y re se llama *yü* , las alas , que simbolizan los objetos . Tomando cada uno de los cinco grados como tónica , se forman los cinco modos siguientes : modo de *kung* , fa sol la do re ; modo de *zhang* , sol la do re fa ; modo de *qiao* , la do re fa sol ; modo de *tche* , do re fa sol la ; y modo de *yü* , re fa sol la do . Estos modos , formados de diversos intervalos , toman el *huang zhong* como
punto de partida ; los doce *liu* dan la altura absoluta , y todos ellos pueden servir de punto de partida a uno de estos modos . Así , el modo de la si do re mi fa sol la es fresco y profundo ; el de re mi fa sostenido sol la si do re , elegante y refinado ; el modo la si do re mi fa sol la , evoca el orden y el sosiego ; el modo sol la si do re mi fa sol , la ternura y el llanto .

Los doce *liu* establecidos por la progresión de las quintas no estaban temperados . Numerosos teóricos intentaron encontrar una solución calculando los *liu* por la progresión de las quintas en números astronómicos . Ya se trate de Sima Qian o de Qing Fang de la dinastía Han , de Cian Youze en tiempos del emperador Wendi (424-453) o de Cai Yuanting del reinado de Xiao Cong (1163-1189) , nadie consigue un resultado satisfactorio . Finalmente el príncipe **Zhu Zaiyu** (v. más abajo) inventó los doce *liu* temperados ya en tiempos de la dinastía Ming (1368-1644) . El sistema del temperamiento es adoptado oficialmente en 1596 , es decir un siglo antes de la adopción en Europa de la gama cromática temperada de A. Werckmeister .

La notación más antigua de que se dispone data del siglo VIII . Indica simplemente los nombres abreviados de los *liu* , lógicamente ya en caracteres chinos (por ejemplo *huang* en lugar de *huang zhong* , la campana amarilla , equivalente del fa actual , sonido fundamental que sirviera de punto de partida para producir los doce *liu* con las cañas de bambú) . Chen Guo menciona la notación popular a principios del siglo XI , en su obra titulada *Mongqi pitan* , "Charla escrita a Mongqi" . Esta notación se sigue empleando en nuestros días con algunas mejoras en la música instrumental popular así como en el canto de los teatros .

Pero las escalas o gamas musicales estaban sin duda en uso desde muy tempranos siglos antes de que las relaciones entre tono y tono fueran reconocidas y denominadas . En el *Tso chuan* (s. IV a.C.) aparece por primera vez el concepto de los *Cinco tonos* o escala pentatónica , quizá la más extendida . La primera mención de los nombres de los tonos parece ser en los escritos de Chuangze (alrededor del 300 a.C.) , donde los que corresponden a nuestros do , re , mi , sol , la son denominados *Kung , Zhang , Qiao , Qi*

y *Yü* , como hemos dicho . Ésta era la escala pentatónica normal en los tiempos antiguos de China , que tenía como tono fundamental el de *Kung* (do) . Pero debido a que los diferentes tonos se empleaban en distintas oportunidades , aparecieron varias clases más . Los nombres de las campanas que daban tales tonos fueron reunidos gradualmente y pasaron por último a designar una escala de alturas de tonos fijas . A partir de la estructuración de una serie de tonos a base de doce semitonos , que ya era conocida en el siglo II , y la clasificación de los sesenta tonos (*diao*) de Cheng Huan (notoria autoridad en música ortodoxa que vivió en dicho siglo) se complican enormemente tanto el aspecto teórico como su historia y no proceden aquí . Remitirse a nuestra Bibliografía .

Como hemos visto , los chinos empezaron hace mucho tiempo a estudiar sistemáticamente las reglas de la música , estableciendo la escala pentafónica en el siglo VII a.C. . Pero a medida del desarrollo de la cultura y las artes , esa escala se quedó pequeña ante la creciente demanda musical . El famoso músico y matemático príncipe **Zhu Zaiyu** (1536-1614) , de la dinastía Ming , emplea en 1584 la fórmula de progresión geométrica: "12ª potencia de 2 = 1.0595" para completar el cálculo de la escala dodecafónica y se convierte en el primer hombre del mundo en establecer dicha escala en la música , creando condiciones muy favorables para la creación de nuevas melodías y sentando una base ideal para la invención de los instrumentos musicales de teclado . El piano , el acordeón y otros instrumentos de teclado de nuestra época observan generalmente la escala dodecafónica . Parece ser que la misma escala fue establecida por el francés Marin Mersenne en 1636 ; es decir , medio siglo después que Zhu Zaiyu .

Volvemos ahora a consideraciones más generales . La palabra música (*Yue*)[55] significaba de hecho en tiempos mucho más , englobando también por ejemplo no únicamente lo que
se entiende hoy por el término sino también danzas , con máscaras o no , que van desde las con abanicos de plumas a las guerreras ; en las cuales en tiempos remotos a veces los tambores se teñían , antes de hacerlos sonar , con la sangre de los enemigos . Y cómo no también refiere al canto y al teatro , de que ya hablamos luego con el espacio que se merecen y según procede al título de este trabajo .

Como sugeríamos arriba , desde la época de Confucio (551-479 a.C.) la música ha sido en China considerada un medio de preparación de la mente para la especulación filosófica y la iluminación espiritual[56] . Desde los primeros tiempos la música formó pues también parte esencial como puede desprenderse de lo antedicho en los festivales

agrícolas , rituales religiosos y ceremonial , buscándose siempre -al menos idealmente- una forma de expresar la armonía entre el cielo , tierra y hombre .

A pesar de los cambios sociales , cada dinastía intentó seguir la tradición y las prácticas en las artes , si bien , lógicamente , siempre se introducían inevitables cambios de los cuales algunos eran motivados por un deseo de singularizar su propia época por parte del soberano . Sea como sea , la música alcanzó su primera gran cumbre en las dinastías Tang (618-907 d.C.) y Song (960-1279) , periodos de grandes logros culturales en este

---

[55] Esta palabra no debe confundirse con otra *Yue* que significa luna o mes y que se escribe con otro ideograma distinto , para formar a su vez otras combinaciones como por ejemplo la que significa "laúd de luna". La *Yue* de que hablamos aquí es la música , que forma también combinaciones como *Yuefu* (en Wade-Giles *Yüeh - Fu,* ministerio o departamento de música que ya conocemos por el título de la obra de Tuan An-Chieh . Esta *Yüe* que significa música se escribe sin embargo de forma exactamente igual a *le ,* que significa "placer" o "alegría" .

[56] En relación a estas nociones , en España hay publicadas distintas obras de autores extranjeros y españoles , las cuales se engloban en el concepto de filosofía de la música . Entre ellas véase la del estadounidense Lewis Rowell *Introducción a la Filosofía de la Música* , Gedisa , Barcelona , 1999 , y la más famosa en nuestro país del español afincado en Méjico Juan David García Bacca *Filosofía de la Música*, de aparición en unos pocos años anterior a la precedente (primera edición en Anthropos, 1990) .

terreno como en otros , con el surgimiento de grandes orquestras y de instrumentistas , cantantes y bailarines virtuosos .

Actualmente subsisten alrededor de 600 instrumentos diferentes que se originan en la antigüedad (son los que hoy se consideran "instrumentos tradicionales"), siendo los más usados el *guqin ,* el *pipa ,* el *erhu* , el *zheng* , el *xiao* , el *di* y el *suona* . El *guqin*, o"antiguo qin", larga cítara capaz de innumerables inflexiones de tono y timbre, que se convirtió en instrumento favorito de antiguos sabios y artistas , se contempla hoy en tanto que el más característico instrumento de China . El *pipa* , o laúd chino , se introdujo desde Asia Central en el siglo IV d.C. y se hizo popular en tiempos de los Tang. El *pipa* es de madera y suele llevar cuatro cuerdas de seda , con doce trastes en el puente . Su sonido , aunque distinto al de la guitarra europea , recuerda un poco a ésta. En cuanto al *erhu* , muy usado en la ópera , es un violín de dos cuerdas de seda que culminan en una pequeña caja cilíndrica recubierta de piel de serpiente ; abarca alrededor de tres octavas . Entre otros instrumentos solistas se encuentran el *zheng* , cítara larga con puentes movibles , que puede tener de 19 a 26 cuerdas de seda , siendo de 21 la versión original que data del Período de los Reinos Combatientes (475-221 a.C.) y se suele usar aún hoy para acompañar a una persona que canta o en recitales de poesía, que se introdujo posteriormente en Japón donde también es muy popular (al punto de que algunos creen , erróneamente , que se originó allí) ; y el *xiao* , flauta vertical de unos 70 u 80 centímetros hecha de bambú, tradicionalmente con seis agujeros -cinco arriba y uno más abajo- . En cuanto al *di* , o *dizi* , se trata de otra flauta que se toca horizontalmente de modo parecido a la flauta travesera occidental , con seis agujeros , tres para cada mano . Se da en muchas medidas diferentes para facilitar los cambios de clave , y abarca en general casi ocho octavas mas un quinto. En cuanto al *suona* , es una especie de oboe o trompeta de tonos altos y fuertes que puede tener siete u ocho agujeros y aún se ve a menudo en las bodas chinas .

En la dinastía Yuan (1271-1368 d.C.) tanto la música ritual como la secular resultaron eclipsadas por la emergencia del *zaqu* , largo poema musicado que consistía normalmente en cuatro actos . Éste se desarrolló más tarde en diversas escuelas provinciales de ópera , para florecer en las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911) . El estilo operístico *Kun* se convirtió en el más popular , con lo que se introduce un nuevo estilo de canto . A fines del siglo XIX fue reemplazado en popularidad por la Ópera de Pekín , que a su vez guarda considerable influencia del folklore musical y que sigue siendo popular actualmente . Trataremos de estos estilos con mucho más detalle en mejor momento , esto es , al hablar del teatro .

Como detalle significativo y característico de la música en China , cabe asímismo decir que desde las primeras épocas las casas reinantes han mantenido en palacio muy bien constituidos organismos , oficinas , academias y otros servicios exclusivamente musicales. Martin Gimm también da cumplida cuenta[57] con bastante prolijas

[57] Esta vez en trabajo muy posterior al citado más arriba , concretamente en su muy largo artículo que aparece en la enciclopedia general de la música en veinte tomos y dos partes *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* , fundada por Friedrich Blume y publicada por Ludwig Finscher ; Kasel , Basilea , Londres , Nueva York , Praga , Stuttgart , Weimar , 1995 . Tomo II , pp. 695 a 766 . Gimm firma aquí parte del apartado correspondiente a la época moderna junto al Dr . Liu Jingshu , de Pekín .

explicaciones de estas muchas entidades y ministerios[58] , el primero de los cuales sitúa en la dinastía Zhou del Oeste (del siglo XI al año 771 antes de Cristo) ; organizaciones que con las lógicas reestructuraciones y cambios a lo largo del tiempo se extienden hasta nuestros días . El ministerio u oficina musical se denomina hoy como ayer *Yue fu* , entendiendo no sólo de la música en medios cortesanos sino también claro está en la popular y en la importada de pueblos extranjeros , con los que también en la antigüedad -sobre todo en tiempos Tang- hubo muchos contactos y muy variados (en la época Tang brilló la diplomacia de las embajadas) . La mayoría de los instrumentos fueron inventados como hemos adelantado por los chinos , remontándose el origen de algunos de ellos a épocas inmemoriales . En lo referente a algunos de los instrumentos importados , fueron modificados o perfeccionados enseguida por los chinos y también adoptados por la orquesta imperial , pero un cierto número no se emplea ya lógicamente en nuestros días . Respecto a los estilos "de importación" , la música *Si-yü* (música del Oeste) englobaba por ejemplo siete clases (India , Samarcanda , Buchara , Kashgar , Kutschka , Turfan) , y así se asignaban a cada una muy diferentes connotaciones y aspectos ; entre estos últimos por ejemplo el volumen de las orquestas y grupos de danzarines que debían interpretarlas. Y así sucesivamente en cuanto a infinidad de pormenores y detalles ; lo cual no obstante siempre se ha dejado el necesario margen , como es normal , a las distintas personalidades y a la creación , y todo ello tanto en lo que respecta a los solos como a la música de cámara y a diversos conjuntos .

En cuanto a diversos instrumentos y teoría musical introducidos desde Europa , en el siglo XVIII fueron llevados a la corte del gran emperador Qianlong (reinó de 1736 a 1796) por los misioneros cristianos . Qianlong ordenó entonces se añadiera una continuación al *Lü-lü cheng-i* , obra que describe la teoría fundamental de la época , escrita originalmente en 1731 . Sin embargo , la música europea tuvo poca influencia en China hasta la caída en 1911 de la última dinastía , la Qing ; en gran parte debido a las conservadoras ideas sobre música transmitidas desde el confucianismo .

La famosa onomástica china también se basa en conceptos musicológicos . Es sabido que desde tiempos remotos los chinos dan extraordinaria importancia no sólo al significado sino también al sonido de los nombres propios . Así por ejemplo , cuando nacía un príncipe heredero , el maestro de música de palacio era el encargado de , ayudado de su

diapasón , a partir de cinco primeras notas emitidas por el recién nacido en el momento de nacer , darle el nombre ; que se suponía llevaba implícito su destino .

El hecho de que los chinos se hayan preocupado ya en muy remotas épocas no sólo de estudiar , sino también de institucionalizar , vigilar y animar los aspectos musicales de su cultura no puede sino dar una prueba más del gran refinamiento y altura de ésta y de la clarividencia y sutileza filosófica , social y política de sus gobernantes y sabios desde mucho tiempo atrás .

[58] Según otros historiadores , estas oficinas de música o *yuefu* cobran especial importancia a partir de los Han ; fijaban entre otros asuntos la ordenanza sobre los ritos , mantenimiento del diapasón correcto , y colecciones de canciones del folklore,repartiéndose entre sus diferentes áreas las comandas de música .

Para más disquisiciones sobre el tema , nos remitimos a las obras ya citadas aquí y en la Bibliografía , las cuales representan una mínima muestra de los innumerables tratados y ensayos sobre la música China escritos sobre todo lógicamente en China y otros países de Oriente , y también en Occidente ; y para los cotejos con el concepto de la influencia de la música en nuestra propia cultura occidental , a las obras de Aristóteles (con sustanciosas referencias en sus *Metafísica , Poética , Política ,* y *Etica Nicomáquea*) y Platón[59] , Séneca , Quintiliano , San Agustín , San Isidoro de Sevilla , Avicena , Arnau de Vilanova , Boecio , Santo Tomás de Aquino , y muchisímos anteriores , contemporáneos y posteriores a éstos , en que nuestros Doctores ya están versados perfecta y exhaustivamente , y tanto en lo que respecta a la cultura occidental como a otras[60] . Notemos , eso sí , también de pasada , que asímismo los recientes estudios sobre terapeúticas musicales abundan a su modo en algunos de aquellos conceptos de la filosofía de la música y de la metafísica que desde los primeros padres de la musicología han subrayado aunque sea implícitamente la influencia de la música también en el carácter físico , químico y eléctrico de las materias orgánica[61] e inorgánica . Muchas leyendas , como la del flautista de Hamelín en Europa (basada en un hecho real que aconteciera en época medieval en la ciudad alemana de Hamlin) , denotan igualmente que
el sentir popular no puede ser tampoco ajeno como es natural y lógico por lo menos a la observación y a cierta comprensión de estos fenómenos .

Volviendo a China , aparecen diversas referencias al uso de la música en curación de enfermedades en textos de una antigüedad de alrededor dos mil años . Pero como ciencia moderna , la musicoterapia es también allí reciente . Sin embargo , ya hay en marcha actualmente y , que sepamos desde 1981 , diversos institutos importantes . El central es el Instituto Chino de Terapia Musical , ubicado desde 1988 en el Hospital Huilongguan de Pekín . El mismo año se había fundado la Asociación China de Musicoterapia , que se inserta en el nuevo auge mundial[62] del interés por estos temas y se especializa desde sus

[59] Teoría griega del ethos en *La música en la cultura griega ,* del erudito español Adolfo Salazar , Colegio de Méjico , Fondo de Cultura Económica , Méjico , 1954 ; v. también *The Modes of Ancient Greek Music ,* D.B. Monro , Oxford , 1984 .

[60] Entre las muchas obras relacionadas con estos temas , citemos aquí por haber vivido su autor largo tiempo en España *Le role de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes* , Marius Schneider , Enciclopédie de la Pléïade , Gallimard , Paris , 1960 .

[61] Para otros aspectos del efecto de la música sobre los seres vivos , tanto biológico como psíquico , v. *Compendio de Musicoterapia* , Tomos I y II , S. Poch Blasco , Editorial Herder , Col. Biblioteca de Psicología , Textos Universitarios , Barcelona , 1999 . V. en nuestra Bibliografía más obras relacionadas.

[62] En todos los principales países del globo hay actualmente importantes institutos de Musicoterapia , desde Estados Unidos hasta Japón , con importantes departamentos universitarios dedicados enteramente en grandes universidades (en Alemania , Heidelberg , Hamburgo , Berlín , Munster , Frankfurt , etc ; en USA incontables , entre ellas las de Nueva York , California y Filadelfia ; en Japón la de Tokio ; en Australia las de Queensland y Melbourne ; en España , Universidad de Barcelona , Ramon Llull , y otras; etc) , asociaciones diversas , organización de simposios y congresos internacionales , etc . La bibliografía empieza en consonancia a ser muy copiosa , así como la creación de revistas ; los temas tratados se hallan más o menos en contacto , como es lógico , con los de musicología y estética , y por supuesto con los de medicina , física y otras ciencias . En España las principales Asociaciones de Musicoterapia se hallan en Sant Esteve Sesrovires (Barcelona) , Madrid , Vitoria , Bilbao y Valencia .

comienzos en musicoterapia receptiva , métodos de recreación, métodos para niños con retraso mental , electroterapia musical , música en electropuntura y anestesia con electroacupuntura ; para pasar últimamente a otras distintas aplicaciones . Por otro lado , en el Hospital Militar de Sheyang ya ideó el Dr. Shi-jing Li en 1981 cierto procedimiento fisioterapeútico a partir de señales eléctricas generadas a través de un mero fonógrafo corriente . El método alcanzó tal éxito que fue enseguida adoptado en todos los hospitales militares , recibiendo el Dr. Li el Premio Chino a la Ciencia y Tecnología . Además , en el propio Instituto de Música Tradicional China de Pekín hay desde 1988 un
programa de Musicoterapia que fue el primero en su género , desarrollado por el profesor Xi-an Li con el apoyo de su Ministerio de Cultura [63].

De casi todas las formas de música citadas aquí existen hoy innúmeras grabaciones , que abarcan desde estilos folclóricos tradicionales como el *Quyi* , con sus variantes como el *Dagu* , a la música de cámara y orquesta clásica y actual y a los solos , dúos , etc , y por supuesto a las óperas de China -y sus arias- y a la de estilo occidental creada allí . Asímismo , engloban otros muchos instrumentos que no hemos citado o explicado ahora por no recargar demasiado en una primera introducción , a pesar de que algunos son tan famosos e importantes como los antiguos clásicos siguientes : *qin* , que ya hemos mencionado (se trata del más antiguo y renombrado instrumento de cuerda ; se tañe a la manera de una cítara y siempre colocado sobre una mesa rectangular , y está compuesto de siete cuerdas y una caja alargada de fondo completamente plano "como la tierra" , horadada en dos puntos , y cuya tapa es abombada "como el cielo" . El ejecutante utiliza la resonancia de las cuerdas en el vacío o bien las presiona con un dedo de la mano izquierda sobre la tabla de armonía) ; *sheng* , que también hemos citado ya (es un órgano de boca , cuyos tubos -generalmente diecisiete , y representando las alas de un fénix o un faisán , con connotaciones sexuales , v. pp. 176-177 de *La Pensée Chinoise* , M. Granet , obra citada en nuestra Bibliografía) - se hunden en un recipiente de madera lacada de forma y tamaño parecidos a los de una tetera que hace de depósito de aire ; el *zheng* , aquella antigua cítara caída en desuso[64] pero que vuelve a ser usada por varios artistas

que se consagran a su supervivencia en el mundo chino , y que se encuentra todavía frecuentemente en Japón con el nombre de *koto* y en Vietnam con el de *dan tranh* ; el *mu yu* , o "pez de madera" que acompañaba el canto budista (en realidad antes se trataba de una bola de madera hueca en cuyo exterior había peces grabados , sobre la

[63] Según Serafina Poch Blasco , en su *Compendio de Musicoterapia* ya citado en otra Nota . La Dra. Poch habla de China en el segundo volumen de esa obra , concretamente en las pp. 388 , 472 y 509 del segundo volumen ; y cita alguna composición europea relativa a China (concretamente de Bartok , Kreisler y Puccini) y a otros países de Asia en la p. 637 del mismo tomo , englobadas en un gran apartado que titula "Discografía Pedagógica" (pp. 630 a 650) .

[64] El *zheng* -inventado al parecer por Meng Tian (m. 210 o 205 a.C.) general Qin a quien también se atribuye la invención del pincel- , cayó en desgracia muy pronto , a fines de la dinastía Han del Este (24-220 d.C.) como símbolo de decadencia . Los letrados confucianos le consideraban indigno por proceder de un país semibárbaro cuya música se comparaba a un simple alboroto . Según Li Shi , ministro del gran emperador Qin Shihuang , "Golpeando una jarra , sacudiendo un frasco , tocando el *zheng* , dándose golpes en los muslos , cantando y gritando ¡ *uh , uh* ! por darse gusto a los oídos y a los ojos , esa es la música del antiguo país de Qin!" . En el siguiente apartado veremos otros ejemplos de músicas caídas en desgracia y los motivos que conducían a desacreditarlas .

cual se golpea con un palillo hinchado en un extremo y que empezó sirviendo para marcar el ritmo en las letanías y salmodias de los monasterios budistas ; en tamaños progresivos , permite una gama de sonidos) ; el adorable *ling* , pequeña campana de metal ; el *la pa* o trompeta ; y el *yangqin* o dulcémele , importado por los misioneros jesuitas en el siglo XVII (aunque los instrumentos de teclado no disfrutan de gran aceptación hasta el XX) . El *yangqing* es pues otro ejemplo de instrumento musical chino con descendientes en Occidente , ya que también el *sheng* , de que hablamos unas líneas más arriba , dió origen por estos pagos al acordeón , la concertina , el harmonium y la harmónica , entre otros ingenios de "caña libre", a partir de que en la década de 1770 se llevara uno magnífico a Rusia , donde estimuló la invención de aquellos instrumentos europeos (v. entrada *sheng* en Encyclopaedia Britannica , 15ª edición , tomo 10) ; así como , en su propio continente, diera origen al *sho* japonés y otros variados en el Sudeste de Asia , etc .

Hu Shaorong , obrero de la Fábrica de Medidores de Radiocomunicaciones de Taiyuan , construye en 1979 por vía experimental un sintetizador capaz de imitar a la perfección los sonidos de un total de diez instrumentos de percusión , entre ellos justamente el bombo , el pequeño tambor *tanggu* , las pequeñas castañuelas , los címbalos , la campana y el pez de madera . Este sintetizador , llamado DD-I , es el primero de su tipo en China , y puede desempeñar perfectamente en un concierto las funciones de los instrumentos arriba citados (según leemos en *China* , Du Feibao , p. 161 (v. nuestra Bibliografía) . Añadimos por nuestra parte que , actualmente , también se aplican efectos techno a la música tradicional con gran éxito , e incluso naturalmente desde el ámbito de las familias de artistas del espectáculo y la música popular "de toda la vida" (como sucede en África Occidental con su estupendo rag beat , que el antiguo clan *griot* de los Kouyaté , por ejemplo , tanto fomenta) . Como decíamos , hoy existen en China numerosas grabaciones de música de todos estos instrumentos y estilos . También existen actualmente infinidad de grabaciones de diálogos cruzados . En cuanto a las grabaciones del pop , ya hablamos de ellas al final del Prólogo . Por supuesto , se guardan también muy cuantiosas obras en otros soportes como el fílmico , el video y el digital[65] .

En cuanto a la investigación musicológica de los últimos tiempos , podemos decir por ejemplo que el primer compendio importante salió a la luz con motivo de la celebración del 10º aniversario de la fundación de la República Popular , compilado en tres volúmenes . Consta de 134 capítulos de teoría y crítica musicales , de los cuales son sin duda del mayor valor académico los concernientes a la investigación histórica en

[65] Antes de despedirnos del tema musical , vamos a exponer en esta Nota algunos de sus elementos simbólicos . Ya hemos dicho que desde la remota antigüedad se conocían en China cinco clases de instrumentos musicales , de los cuales la piedra musical simboliza la sinceridad y honestidad , los instrumentos de cuerda la limpieza y la lealtad , los de cuero al caudillo en la guerra , la guitarra a la luna y el laúd o mandolina la harmonía conyugal . Además , cada instrumento en concreto tiene como es lógico su propia historia y simbologías . Para ver más sobre este tema , v . *Über die Symbolsprache in der chinesischen Kunst ,* Ferdinand Lessing , en Sinica , Frankfurt am Main , Tomo 9 , 1934 , Pp. 121 y sig ., 217 y sig ., 237 y sig . El mismo largo trabajo aparece también en libro , editado por Erwin Rousselle , China-Institut , Frankfurt a. M. V. también *Lexikon chinesischer Symbole . Die Bildsprache der Chinesen* , Wolfram Eberhard , Diederichs Gelbe Reihe , München , 1996 .

música antigua y folklórica , así como aquellos sobre compositores y sus obras , y aspectos de la creación musical y la interpretación artística . Desde el siglo XIX , las teorías y doctrinas artísticas introducidas desde Occidente han sido ampliamente estudiadas y asimiladas por los músicos y musicólogos chinos , incluyéndose en esto sistemas filosóficos tan diversos como los de Kant , Hegel , o el crítico musical Hanslick ; así como las más modernas disciplinas de la semántica , semiología , epistemología , ciencia analítica y psicología de la forma (Gestalt) , con otras influencias como las de la estética , musicología folklórica y musicología comparada . Los musicólogos y músicos chinos extraen ricas conclusiones también de las fuentes filosóficas tradicionales -confucianismo , taoísmo y budismo- combinadas con la filosofía dialéctica de Marx , y están llevando a cabo muy interesantes estudios que tanto en cantidad como en calidad alcanzan , cada vez más , niveles sin precedentes . Paralelamente , se está desarrollando un sistema educativo centrado en nueve conservatorios mayores ubicados en otros tantos lugares del país , con campos de estudio que abarcan desde la arqueología musical hasta la rítmica , la clasificación y la crítica musicales , y en cuanto a toda interpretación instrumentística , nuevas tecnologías, canto , dirección de orquesta , etc . Con un nivel de métodos y materiales educativos y calidad del profesorado que aumenta constantemente . Así , surge una pléyade más nutrida que nunca de nuevos talentos que poco a poco recibe galardones de entre los más importantes , tanto en el ámbito nacional como en el internacional [66].

LA MÚSICA DEL TEATRO CHINO .

De lo que decíamos en el anterior apartado al referirnos a los instrumentos musicales tradicionales chinos , se desprende que , como en Occidente , pueden clasificarse

[66] Para la redacción de este último párrafo (desde nuestra frase “En cuanto a la investigación musicológica de los últimos tiempos , ...”) sobre los recientes estudios y pedagogía chinos en musicología , nos basamos en la página web ccnt.com , de China Culture Information Net ; capítulo “Welcome to music” .

globalmente según las categorías de cuerda , viento y percusión . En el teatro de las provincias el más importante de estos grupos es sin duda el de la percusión ; hasta hoy , variadas formas teatrales de éstas son sólo acompañadas de este tipo de instrumentos , algunos de los cuales por cierto no se encuentran fácilmente en otros ámbitos . En algunos casos tienen (sobre todo si se combinan) una textura particular del sonido que da sabor local característico a la forma en cuestión . Aunque ya hemos mencionado algunos de estos instrumentos , vamos a hablar ahora de ellos con más detalle .

Los instrumentos de percusión se subdividen a su vez en tambores , castañuelas , gongs y címbalos . El *xiao gu* ("pequeño tambor") es de la mayor importancia porque quien lo toca hace las veces de "director" de la orquesta , o por mejor decir de guía rítmico , ya que con su toque marca la cadencia que han de seguir los demás . El *xiao gu* es de madera dura , con piel de cerdo muy estirada sobre su parte superior , y su sonido es metálico , agudo y penetrante . El otro tipo de tambor , llamado *da gu* ("tambor grande") tiene forma de barril , y se recubre por arriba de cuero de buey . Se usa muy contadas veces en la Ópera de Pekín , y en el *Kunqu* se reserva sobre todo para las entradas de emperadores y otras personalidades de alto rango .

Como el tambor pequeño , el *ban ,* especie de castañuela , marca el ritmo , y lo toca el mismo hombre , que lo sostiene en su mano izquierda mientras golpea el tambor con un palo de bambú que sujeta con la derecha . Esta castañuela consiste en tres piezas de madera de secoya de las que dos están atadas juntas para que el que las toca pueda producir sonidos rítmicos con simples movimientos de muñeca . La castañuela usada en la Ópera de Pekín se llama *bangzi* , no *ban* , y se trata de un bloque de madera de palma que se golpea con un palillo especial .

Los gongs , *lo* , y los címbalos , *bo* , también se dividen en grandes y pequeños . En la Ópera de Pekín y en muchos otros estilos permanecen normalmente en silencio mientras dura el canto de los actores , pero pueden ser muy expresivos cuando se trata de acompañar determinadas acciones . El gong y el címbalo pequeños resultan muy apropiados en las escenas de lucha de las piezas militares , y se suelen tocar simultáneamente .

Los instrumentos de cuerda también se dividen en dos categorías principales : la de los que se tocan con arco y la de los que se tañen con los dedos o con la ayuda de una púa . El más importante de los primeros es el *huqin* (*hu* puede traducirse por "violín") , de vital importancia en el sistema *pihuang* -ver más abajo- . Antiguamente a cada actor famoso correspondía su propio *huqin* , que no podía acompañar a ningún otro. Este instrumento consta de dos cuerdas de seda , con un arco de crin de caballo que se coloca al tocar de tal manera , que el instrumentista tañe una de las cuerdas cuando empuja y la otra al tirar . La caja de resonancia de este instrumento es un cilindro hueco , o hexágono
alargado , de bambú , recubierto de piel de serpiente . Descansa sobre el muslo de quien lo toca , con las cuerdas hacia arriba . El timbre es alto , y el tono algo estridente . Su

música acompañaba el canto y servía para las melodías "de paso" y algunas otras incluidas en determinadas óperas durante diversas acciones , como cambiarse de ropa , un banquete , etc . Aparece por ejemplo en la melodía *En lo profundo de la noche* , por

ejemplo , de la famosa ópera *Bawang bie ji* ("Bawang dice adiós a su concubina") , cuando la hermosa Yu Ji baila la danza de las espadas , al final de la cual se suicida .

Este término *huqin* también se usa genéricamente para todo tipo de instrumentos de arco . Otros miembros principales de la misma familia son el *erhu* ("violín de dos cuerdas" que da sonidos más agudos y reemplazaba a veces al *huqin* para acompañar a los personajes femeninos) , de que ya hemos hablado , y el *banhu* . El primero de éstos no es mayor que el *huqin* de que hablamos en primer lugar , pero su timbre es más bajo y su tono más suave y melodioso . Fueron introducidos en la Ópera de Pekín por el gran Mei Lan Fang , actor de personajes femeninos en la época de entre las dos guerras mundiales (v. más adelante), en cuya familia había renombrados músicos . Aunque el *huqin* y el *erhu* se tocan a menudo simultáneamente , el primero normalmente domina cuando se trata de acompañar a los cantantes de los papeles masculinos , mientras que el segundo se oye más en los cantos de los personajes femeninos . El *banhu* es a su vez el principal instrumento de la Ópera de Castañuela . Su forma es similar a la del *huqin* , pero su base cilíndrica es más llana , y enteramente de madera . Su sonido es muy fuerte , y de timbre alto .

Entre los instrumentos que se tañen con los dedos es el *pipa* el más significativo . Aunque ya lo hemos presentado más arriba , diremos ahora que su forma recuerda la de una pera , y como el *huqin* , también se toca dejándolo descansar sobre el muslo , sin casi inclinarlo sino sujetándolo más bien derecho . El instrumentista tañe las cuerdas con el pulgar y el índice de la mano derecha , protegiéndose a veces este último por medio de una púa que queda sujeta al dedo como un dedil . Determina el timbre con tres de los dedos de su mano izquierda . El *pipa* es un instrumento de gran antigüedad , pero perdura en innúmeras formas de teatro regional y de narración de historias . Asímismo , tiene un muy gran repertorio formado a base de solos , compuestos especialmente para él. Su timbre es dulce , melodioso y extraordinariamente refinado .

Otros instrumentos importantes de esta misma clase son el *yueqin (*"laúd de luna"*)* y el *sanxian* ("tres cuerdas") , que actúan secundariamente en muchos estilos teatrales , normalmente sosteniendo al *huqin* . El *yueqin* tiene cuatro cuerdas , una gran caja redonda y un puente muy corto . El *sanxian* tiene en contraste un cuello o puente muy largo , y su caja de resonancia , recubierta de piel de serpiente , es pequeña y oval . Produce un sonido característico , como nasal o gangoso .

En términos generales , los instrumentos de cuerda son mucho más importantes en el teatro chino que los de viento , especialmente en los estilos del norte . Sin embargo deben mencionarse por lo menos algunos . Del *di* o *dizi* , flauta travesera china de bambú , ya hemos hablado también . Añadiremos ahora que su longitud suele ser algo superior a los sesenta centímetros , y su diámetro de poco más de dos centímetros y medio . El primero de sus agujeros se recubre de un trozo muy delgado de papel de bambú . Esto confiere al *dizi* un tono melancólico y muy lírico . Como veremos , es el instrumento principal de la orquesta en el *Kunqu* , aunque también se toca solo , o para

acompañar cantos folklóricos . Sin embargo casi no se usa en la Ópera de Pekín . Otro miembro de esta familia es el *xiao* , el cual como ya dijimos tiene seis agujeros y se toca de frente , no travesero .

Los instrumentos de junco no tienen gran significación en el teatro chino . Por esta razón, entre ellos sólo es menester recordar el *sona* , o *suona* , que tiene siete u ocho agujeros y doble caña . Aunque en esto se parece al oboe de Occidente , el *suona* es más bien penetrante y estridente . Se emplea en determinadas formas teatrales para añadir lustre o color a la entrada del emperador u otro dignatario , y también cuando se representan en el escenario ocasiones ceremoniales o jubilosas , como las bodas . Según el gran estudioso contemporáneo Colin Mackerras[67] "a veces una frase de *suona* termina una escena , y , si se hace sonar entrecortadamente , simboliza el paso de un caballo sobre el que se cabalga . En escenas de batalla , la percusión interviene a la vez con gran ruido pero sin canto ni melodía , para simbolizar la lucha y el conflicto" .

Otro de los oboes chinos , el *haidi* , no tiene pabellón en el extremo de la salida del aire, por lo que se diferencia del *suona* , que sí lo tiene de cuero . En el *Kunqu* se usan ambos oboes para acompañar el canto de un personaje muy particular , los *honglian* ("caras rojas") , que debían tener una voz a medio camino entre la de los *laosheng* (personajes serios masculinos de edad avanzada) y la de los *hualian* ("caras pintadas") . La línea melódica siempre es confiada a los instrumentos de cuerda y de viento , aunque como hemos visto los de percusión , tanto en la música ritual como en la popular , tenían una importancia especial al marcar el ritmo y también la expresión , así como para indicar el comienzo y el fin de una música ritual . En tiempos pasados los músicos que tocaban estos distintos instrumentos no se sentaban sobre un taburete como lo suelen hacer ahora, sino directamente sobre el escenario , a la derecha del público y totalmente ante su vista . Generalmente el que tocaba el tambor pequeño y la castañuela se sentaba en el centro , en tanto que conductor del grupo . Frente a él se situaba el *huqin* , y a su espalda el *sanxian* y el *yueqin* . Este posicionamiento formaba parte de las convenciones escénicas o *chengshi xing* , que después veremos detalladamente .

No podemos dejar el tema de la música sin mencionar por lo menos el sistema musical *pihuang* , mezcla de otros dos llamados *xipi* y *erhuang* , estilos de compleja historia y controvertido origen , muy probable en las provincias de Hubei y Jiangxi respectivamente. La música de muchos estilos teatrales tradicionales fue creada según este sistema o patrón , aunque cada una posea sus propias características e instrumentos. En 1790 actores de la provincia de Anhui (fronteriza con Jiangsu y Zhejiang) lo llevan a Pekín , donde se hace muy popular . Este sistema *pihuang* ha sido adaptado libremente en muchas regiones , así como en Pekín , convirtiéndose en la base de numerosas formas

[67] Habla someramente sobre estos instrumentos por ejemplo en su obrita *Peking Opera* , Oxford University Press , Hong Kong/Oxford/New York , 1997 . De cuya página 54 traducimos las líneas entrecomilladas .

de ópera denominadas genéricamente *pihuang xi* ; de las cuales las más importantes son la de Pekín , o *Jingxi ,* y la de Guangdong , llamada *Yueju* [68].

El silencio es contrapunto de la música y tan necesario como ella lo es para realzar el clímax de muchas escenas . Terminaremos pues este apartado sobre la música volviendo a remitirnos a Mackerras , esta vez para hablar asímismo de importantes momentos en que es notoria , sin embargo , su ausencia : "Muy ocasionalmente prevalece el silencio total a lo largo de un extenso periodo , siendo un ejemplo la escena de mimo de "La Posada del Cruce de Caminos"[69], cuando los dos personajes principales pretenden no verse" . De esta famosa y emblemática obra , que en inglés llama *The Crossroads* el citado académico , hablaremos extensamente más abajo .

Entramos ya en la historia del teatro , junto a la cual tendremos que hacer además un somero repaso de sus estilos de música , recapitulando lo anteriormente dicho y añadiendo alguna cosa más , por su orden cronológico . Por último , pasaremos a la muy interesante descripción formal y técnica del teatro y las óperas -piensa la autora , ese será quizá un tema principal del presente trabajo para nuestros profesionales y aficionados al teatro , y quizá también el más sorprendente para todos los lectores de entre cuantos aspectos tocamos aquí en relación al teatro chino- , para pasar por último al teatro hablado moderno y otras tendencias de nuestros días .

BREVE HISTORIA DEL TEATRO CHINO .

[68] Volveremos sobre el *pihuang* , pero mientras sépase que hay una excelente relación de la compleja historia de esta forma en las pp. 84-90 del artículo *The Growth of the Chinese Regional Drama in the Ming and Ch'ing* , Colin Mackerras , Journal of Oriental Studies 9 , nº 1 , enero 1971 .

[69] V. *Peking Opera* , Colin Mackerras , Oxford University Press , Hong Kong / Oxford / New York , 1997 . P . 55 .

Ya hemos dicho que la historia del teatro chino es muy larga . Antiguos textos sitúan la existencia de una floreciente profesión teatral bastante antes del comienzo de la era cristiana , y tanto en lo que se refiere al medio popular en su conjunto como a la corte de los reyes y emperadores . La mayoría de los estudiosos han creido que la representación escénica se originó en las ceremonias religiosas chamánicas , especialmente en aquellas en honor de los dioses de la cosecha . Aunque esto es sin duda posible , la teoría tiene aún que demostrarse con investigación más pormenorizada . Desde alrededor del año 200 a. C. , muchos documentos sobre el teatro se refieren a la corte central y demuestran que los emperadores patrocinaban el teatro tanto como divertimento como para acompañar sacrificios a los antepasados y dioses .

También hemos visto que el canto y la danza constituyen la fuente lejana de la mayoría de las artes teatrales , que son inseparables del teatro tradicional . Se presentaban primero en el espectáculo en forma de ballet que , a pesar de su origen popular , conoció pronto gran éxito en la corte , como también ocurriera en el caso de estilos de música y canto populares presentados sin más relación con otras artes . Decorados de figuras en relieve de principios de los Han (206 a.C.- 220 d.C.) , descubiertas por la arqueología , representan escenas de danza e ilustran este tipo de espectáculos . En esta época (como anteriormente) parece que los actores solían llevar máscaras que representaban a espíritus de animales , como peces , aves , linces , leones , osos , leopardos o tigres . Aunque las máscaras y el maquillaje están conectados sólidamente con exorcismos de enfermedades , plagas , espíritus negativos , cambios estacionales o políticos , etc , y con piezas rituales como *Expulsión de las pestilencias*[70] así como con diversos ballets propiciatorios[71] -es posible que ya desde el periodo Zhou (1066-221 a.C.)- , también desde muy pronto estuvieron presentes como vemos en las diversiones , pero es el maquillaje lo que finalmente prevalece en el teatro chino . Junto al canto y la danza , aparecen en esta misma época Han , como dijimos , los *baixi* , "Cien Juegos" , que se perfeccionan bajo los Wei posteriores (386-534 d.C.), con formas en que los bailarines van vestidos con ropa especial , acompañadas de música y acrobacias sorprendentes y farsas de gran gusto, espiritualidad y gracia .

El teatro durante la dinastía Tang .

[70] Pieza religiosa que tenía verdadera función de exorcismo . También se la conoce con el nombre de *Agradecimiento al dios del suelo* , ya que se escenificaba tras la construcción de un nuevo edificio . V. *Promenade au Jardin des Poiriers* , Jacques Pimpaneau , Musée Kwok On , Paris , 1965 . P. 10 .

[71] El Ballet Folklórico de Méjico , con su famosa Danza del Ciervo , que muchos hemos admirado en las giras internacionales de ese gran conjunto (nosotros presenciamos este mismo espectáculo en el Palau dels Esports de Barcelona a fines de la década de 1970 o principios de los 80) , ofrece otro ejemplo de rituales que se han convertido en representaciones sobre el escenario tras alejarse de un contexto ritual . Por otra parte , "el documental de Margaret Mead y Gregory Bateson *Trance and Drama in Bali* , de 1938 , subraya cómo el pueblo puede sentir dentro de una tradición la necesidad de transformar un ritual para conmover a un nuevo público ; incluso si para ello fuera preciso rechazar lo que puede considerarse auténtico en su propia cultura ancestral , y con vistas a satisfacer los propósitos de un nuevo contexto" . V. Law , op.cit , p. 231. Y en España , y por supuesto aún más en todo el ámbito hispánico , hay abundante bibliografía sobre tambores de Calanda , cencerradas vascas , etc , etc , así como sobre infinidad de festividades americanas importadas o indígenas , y en suma sobre toda clase de innumerables y diversos eventos tradicionales , que a distintos niveles también se inscriben en rituales de exorcismo convertido en espectáculo .

Desde principios de la dinastía Tang (618-907) la música teatral de origen popular , llamada *sanyue* , encuentra su lugar al lado de la música de corte en las ceremonias religiosas y civiles , y se desarrolla gradualmente en el reinado de **Ming-Huang**[72] (r. en 712-756) . No solamente acompañaba el teatro cantado y el teatro de marionetas y de sombras , sino que además subrayaba también las actuaciones de *baixi* y de la acrobacia. El emperador Ming-Huang , con mucho el más importante patronizador del teatro de la época antigua , funda en el año 714 dos instituciones oficiales especiales para instruir a músicos y actores : La institución de arte dramático para formar a los actores , ***Li yuan*** , o **Jardín de los Perales** (llamada así por hallarse dicha academia en esa parte de los parques de su palacio) y ***Jiao fang*** , para formar a los músicos . El mismo emperador, gran aficionado al teatro , es instruido en el Jardín de los Perales , que se ubica al norte de la muralla de su capital Changan (actual Xian , en la provincia noroccidental de Shaanxi) . Los estudiantes de esa escuela -más de mil por promoción , y entre ellos había mayoría de muchachas- reciben el nombre de "Niños del Jardín de los Perales" , título que aún se da a veces a los actores chinos .

En esta época , la prosperidad del teatro es pues sin precedentes . También actores aficionados de gran mérito y valía , así como funcionarios diversos de la corte y emperadores[73] , aparecen en escena junto a los actores profesionales . En cuanto al teatro de marionetas , no era ciertamente nuevo para los Tang , pero floreció en esta época y era popular en las plazas de mercado de las ciudades . El emperador Ming-Huang también gustaba sobremanera de este espectáculo , que se representaba para la corte en el interior de su palacio . Sun Kaidi , erudito teatral del siglo XX , gran bibliófilo experto por cierto en transmisión textual , supuso con algunos otros que el teatro chino deriva de e imita en parte a los muñecos de estas representaciones , como ya adelantamos al detenernos en ellas en anterior capítulo .

La dinastía Tang es testigo de un auge del poder político y de la cultura en la China medieval , con muchos antecedentes del teatro ya muy desarrollados . Un ejemplo son los *canjun xi* , "obras del ayudante" , cortas piezas satíricas en torno al *canjun* , oficial militar de segundo orden que ha caído en desgracia de algún alto mando o ha desertado . A cargo de sólo dos actores , uno que pregunta y el otro que contesta , constaban además del diálogo y el canto de un acompañamiento musical a base de instrumentos de

cuerda y de viento , y quizá también de percusión . Se daban ya categorías de personajes (el *canjun* era el alocado , a veces incluso tardo de entendimiento , y a menudo blanco

[72] Por otro famoso nombre , Xuanzong . Este emperador , como todos los demás y otros muchos personajes chinos , es conocido por distintos nombres , cuyos fonemas además se transcriben a los idiomas occidentales de diversas maneras según el método empleado . No nos entretendremos a exponer aquí todos los nombres (el citado emperador se llamaba en realidad Li Longji , vivió en 685-761 y reinó en 712-756) de cada uno ni sus transcripciones (Xuanzong también se transcribe como Hiouang-Ts'ong), pero en este caso , por ser considerado el primer gran patrón del teatro , hacemos una excepción con el fundador del Jardín de los Perales .

[73] W. Dolby cuenta en su obra antes citada de un ayudante Tang que en cierto documento explica : "Puedo , ante la corte imperial , pintarme el rostro con tinta y revestir una túnica verde jade para representar al dios" . También refiriéndose a época posterior , habla Dolby de que "el emperador Zhuangzhong (r. 923-926) , se ponía el polvo de los actores y la tinta negra cuando actuaba . Y Wang Fu (m.1126) y Cai You (m.1126) , poderosos ministros del emperador Huizong , actuaban en comedias junto a éste en palacio , maquillándose con polvos y tinta ..." . W. Dolby , op. cit . , p. 29 .

de las bromas del *cangge* , de lengua afilada y desenvuelta) más desarrolladas a continuación como veremos luego ; de hecho , varios expertos han apuntado a que estos personajes derivaran luego en el *jing* y en el *chou* , respectivamente . En esta época , ya era corriente entre los artistas el montar altas plataformas o escenarios para que el público siguiera con más facilidad sus evoluciones .

Tres obras teatrales famosas de este periodo son del tipo de canto y danza , y se llaman "El Rey Lanling" , *Botou* o "Meneando la Cabeza" , y "La Dama Tayao" . No hemos encontrado noticia del argumento de la primera en parte alguna de nuestros archivos y bibliografía , pero sí los de las otras dos . *Botou* procede de la región oeste del imperio, y narra que hubo un tigre que mató a cierto hombre de las tribus del norte . El muerto tenía un hijo que va al monte a buscar su cadáver , pero antes de encontrarlo persigue y mata al tigre . La montaña tenía ocho niveles , y en cada etapa se oye una canción . Al llegar donde está el cuerpo de su padre , el muchacho , con los cabellos revueltos y en desorden su ropaje blanco (el color del luto) , se lamenta y llora junto a él . "La Dama Tayao" versa sobre un hombre llamado Su Zhonglang , que pega a su mujer cuando llega borracho . La mujer es hermosa , y canta bien . Se queja en sus canciones ante su vecindario , que se le une cantando en armonía . En esta última obra aparece ya determinado formalismo , porque el borracho Su lleva siempre un sombrero negro , y túnica y máscara rojas (los chinos dicen que , cuando uno se emborracha , tiene la cara roja ; por otro lado , la cara roja es luego característica del personaje *jing* , como vamos a ver más abajo) . La mujer es impersonada por un hombre vestido con ropa femenina , como ocurre después en la ópera en el caso de los papeles *dan* . En "La Dama Tayao" el canto , la recitación y la acción son ya todos ellos vehículos del argumento , que consta como vemos de un sencillo conflicto y de un final , como en el caso de *Botou* y también en el de la muy anterior "El Señor Huang del Mar Oriental" (ver más arriba) , en la cual sin embargo no se daba el canto .

A mediados de la época Tang , el teatro cambia de carácter , complicándose más : ya no se contenta con su simple rol como divertimento , y quiere ser mensajero del pueblo para expresar su descontento ante la injusticia . Entre las obras maestras de este periodo , citemos junto a *Han Shui* , "Los impuestos sobre la sequía" , la célebre *Si Liang Qi* , o "El lamento del león" , que seguirá escenificándose durante más de mil años .

A fines de la dinastía , cuenta uno de sus poetas , Li Shangyin , cómo hablaban los narradores de historias de las guerras y hazañas del periodo de los Tres Reinos (220-280 a.C.) , tema que ya no dejará de estar presente en el teatro clásico y popular chino . Las tendencias religiosas , desde el chamanismo , taoísmo y budismo[74] , siguen hasta hoy

[74] No debemos seguir hablando del teatro sin detenernos también , aunque sea brevemente , sobre esta religión , afianzada en China precisamente bajo los Tang , y que tanto ha influido en la tradición literaria china . "Hasta su llegada , ((del budismo)) se sentía una hostilidad de fondo por parte de los letrados en cuanto a la ficción . La única pertinencia que se le encontraba a lo escrito era la de registro de lo factual -consagrado por el género histórico- , en relación a lo cual la menor separación constituye una divagación . Hubo muchos mitos , en China como en todas partes , destinados a descifrar el enigma del mundo , pero fueron inscritos en la historia , o bien sólo perduraron en fragmentos . La tradición novelesca china nace pues en otra parte : bajo la influencia del budismo , no sólo porque éste pone en cuestión filosóficamente hablando la categoría de lo real en relación a lo imaginario -siendo lo real , por su parte , igualmente

siendo importantes en el teatro de muchas minorías nacionales de zonas periféricas o apartadas , como ocurre todavía en el teatro tibetano , como también veremos someramente en su momento .

Li Shangyin tiene también un poema , por cierto , llamado “Niños Orgullosos”, en que trata de niños que imitan una pieza *canjun* . Esto vendría a probar que en la dinastía Tang el teatro , o al menos las obras satíricas , eran incluso conocidas de los niños . En cuanto a los narradores de historias en la era Tang , suponemos aún más conocidos debi-

do a la aún mayor facilidad de montaje de sus espectáculos , cabe reseñar el florecimiento de cierto importante estilo de recitación y canto con apoyo de pinturas y

---

fantasmagórico-, sino también porque sus predicadores gustaban de seducir a su público sirviéndose de lo maravilloso , de sus vidas de santos ; gracias a la emergencia de una literatura también popular , nacida de la imaginación de narradores de historias y de gentes de la farándula que no se expresan en lengua clásica sino vulgar ; a causa del cambio de las costumbres y de la civilización material , en fin , con el auge de la vida ciudadana florece una cultura más relacionada con el placer , y ésta se difunde tanto mejor por cuanto que se desarrollan entonces los medios de la imprenta”. ... “Enraizamiento del Budismo : Introducida en China a mediados del siglo I de nuestra era , con los Han del Este (25-220) , la religión budista encontró muchas dificultades para extenderse . Chocaba con la oposición de los medios taoístas y sobre todo confucianos .”... “Parece que Jiangsu fue una de las primeras regiones de China en que se implantara el budismo . En efecto , se hace mención en el año 65 de nuestra era , de una comunidad instalada en Pengcheng , ciudad comerciante del delta ((del Yangzi)). Además , se han descubierto recientemente relieves budistas en el monte Kongwang , cerca del puerto de Lianyungang : visiblemente , su estilo pertenece a la estatuaria Han del Este . Red de canales navegables .” Otros puntos de encuentro especialmente en Datong , Yungang y Changan (las dos primeras en Shanxi , formando parte del corredor de Gansu ; la tercera la actual Xian , en Shaanxi , antigua muy cosmopolita capital de los Tang , y antes también había sido capital desde los Han) , luego en Dunhuang (Gansu , bajo los Tang) ; se extiende también por la Ruta de la Seda , en que los budistas , junto a miembros de otras religiones ((entre otros , cristianos nestorianos , activos en China antes del siglo VII)) y -como se plasma en las célebres pinturas de las grutas de Dunhuang (Mogao, Yuling y Mil Budas)-, “campesinos , cazadores , artesanos , ceramistas, herreros , ... , mercaderes y viajeros , embajadores extranjeros , etc , en las fiestas, con ocasión por ejemplo de un banquete de bodas , con la participación de acróbatas , funambulistas , equilibristas , bailarinas y músicos , en los funerales , suplicios , ... Todo esto , extendido en un periodo de varios siglos , constituye un extraordinario repertorio iconográfico sobre la vida política , la justicia , la economía , los usos y costumbres , la guerra, etc.” ... “ en las grutas de la época Tang en que triunfa el budismo tántrico o vajrayana . En sus composiciones la divinidad suprema figura a menudo en el centro de un loto . Apsara , músicos y bailarinas celestes , y sus compañeros , los gandharva , pueblan los techos con los kinnara y los kinnari , seres míticos , cuya naturaleza participa a la vez del ser humano y del pájaro , que vuelan entre el follaje de los ornamentos”... “Bajo los Xia occidentales y los Yuan (1276-1368) , ante el cese de los trabajos y el inexorable declive de Dunhuang , en el siglo XIV , se asiste al surgimiento de sectas lamaístas ...”. Extractos de *Chine ,* de S. Leys , C. Larre, P. Trolliet , F. Jullien , V. Bissat y otros , Hachette , Paris , 1992 . Traducimos aquí fragmentos de las Pp. 196 , 337 , 359 , 367, 443 y 815 , que están en relación con o abundan en lo que ya hemos tratado sobre el budismo , y apuntan otros aspectos . El subrayado es nuestro . En cuanto a Dunhuang , sus cuevas (de las que la más rica es la de Mogao , comenzada hacia el año 366 , con influencias helenistas -importadas por Alejandro Magno- y budistas) albergan tres tipos de tesoros : pinturas murales , estatuas y libros canónicos , todo lo cual es de fama mundial . Las polícromas pinturas murales de la “Cueva de los Mil Budas” son particularmente impresionantes , y si se unieran cubrirían una distancia de 25 kilómetros . Ni que decir tiene que sigue siendo la cueva con más pinturas murales de todo el mundo . V. Du Feibao , op. cit. en otras notas y en Bibliografía .

grabados llamado *bianwen* (en transcripción anterior , *pienwen*) , el cual se extiende luego a otras épocas , como la actual[75] . Se trata de un género popular durante cientos de años que se afianza con la literatura folklórica budista china -especialmente desde el monje Wenxu , y pronto se extiende también a niveles laicos ; estos últimos , con la misma forma de los *bianwen* budistas -aunque claro está sin connotaciones tan abiertamente religiosas como las citas de sutras o introducciones al estilo de un sermón- , recogen sin embargo temas populares como el del matrimonio de Wang Zhaojun con un jefe huno o el ejemplo de piedad filial que fue el emperador Shun , así como novelas contemporáneas célebres escritas por letrados de prestigio[76]. El *bianwen* budista pudo originarse en la India , pero ha influenciado la interpretación y diversas tradiciones literarias también en Indonesia , Japón , Asia Central, Próximo Oriente , Italia , Francia y Alemania [77]. Este *bianwen* de los Tang se inserta en la corriente de *shuochang wenxue* o literatura prosimétrica , compuesta como decimos de prosa y pasajes para ser cantados alternos . Otra forma muy común del teatro budista es la fantasía sobre una deidad o sobre demonios , símbolos por medio de los cuales se adora frecuentemente a Buda .

Como últimos datos de gran interés , diremos ahora que , por el hecho de que en esta dinastía los letrados con éxito en los exámenes imperiales ya tenían la costumbre de celebrarlo en compañía de cantantes y cortesanas , estas diversiones pasan naturalmente a la literatura de la época , y ahí también encontramos noticias sobre espectáculos y teatro . De esta época son por ejemplo las novelas "Narraciones del Barrio de las Muchachas Cantantes" ("Accounts of the Singsong Girls' Quarters") , de Tsui Ling-chin, y "Anales de las Residencias de las Cortesanas" ("Records of the Courtesans Quarters") de Sun Chi . Esta tendencia literaria pasa luego a la tradición romántica , y así en las épocas siguientes hay frecuente referencia a cantantes , actores y otros artistas en la literatura[78] . A nivel más general pero también interesante , Lin Yutang (1895-1976) , el escritor fujianés que tan acertadamente explicó el carácter de su pueblo en Occidente a mediados del XX , tiene diferentes párrafos sobre el medio de las singsong , cortesanas y estudiantes en su libro *My Country and my people* (o en francés *La Chine et les Chinois*, citado aquí en notas y en la Bibliografía ; v. especialmente pp. 173 a 176 y p. 218) , a que remitimos al interesado para más detalles a lo largo del tiempo .

<u>Dinastía Song</u> .

[75] No sólo en formas de narración como éstas , sino en la de los famosos cómics chinos , *lianhuanhua* .

[76] v. *Chanteurs , conteurs , bateleurs ,* J . Pimpaneau , Université Paris 7 , Paris , 1978 . Pp. 27-30 .

[77] v. *Painting and Performance . Chinese Picture Recitation and its Indian Genesis* , Victor H. Mair , University of Hawaii Press , Honolulu , 1985 .

[78] En las dinastías Ming y Qing las historias más conocidas sobre estos temas serán "Lotus in the Mud" ("Loto en el Barro"), de Mei Ting-tso , y "The Panchiao Miscellany" de Yu Huai . Después se dan relaciones de cantantes femeninas asi como de actores de Yangzhou , Suzhou , Cantón y Shanghai , en forma de anécdotas presentadas asistemáticamente . La primera novela larga de este tipo será la famosa "A Mirror of Theatrical Life" , "Espejo de la Vida Teatral" , con docenas de capítulos en que los protagonistas son actores y prostitutas de la época de Qianlong , cuando surge la Ópera de Pekín (v. más abajo) . Esta interesantísima novela , publicada en 1852 , merece por sí sola diversos estudios ; en ella los actores invitados a las fiestas son "las bellezas" , mientras que sus amantes juegan a ser "los letrados" , en parodia o ilusión de lo más aceptado socialmente . V. pp. 319-335 y 417 de *A Brief History of Chinese Fiction* , Lu Hsun , Second Printing , Foreign Languages Press , Peking , 1982 .

Esta dinastía abarca el periodo 960-1279 , con distintas etapas en el desarrollo del teatro. Durante la dinastía Song del Norte (960-1127) , Kong Sanchuan crea un nuevo género llamado *zhugongdiao* (ya hablamos antes de esta forma de narración de historias , con la que el teatro chino tiene una gran deuda , y que hoy está englobada en el *quyi*). Siguieron esta vía Dong Xieyuan , con *Xixiang ji zhu gongdiao* , "Historia del Pabellón de Occidente" (*c.* 1190 ; Dong pone 193 episodios -en base a una antigua novela de la era Tang- en 14 géneros musicales) y Wang Bocheng con *Kai yuan dien bao yi che zhugongdiao ,* "Recuerdo del siglo ocho" (hacia 1279) ; citemos finalmente *Liu Zheyuan zhugongdiao ,* "Historia de Liu Zheyuan" , anónima , y publicada en la época Qin (1115-1234) . La parte en prosa es interpretada por un recitador , mientras que los versos son cantados en diversos tonos , acompañados de un instrumento . Este empleo en una misma obra de diversos tonos -de que deriva el nombre *zhugongdiao-* , representa una innovación que inspirará más tarde a los creadores del teatro Yuan (1277-1367) .

Con los Song del Norte el teatro de variedades llamado *zaju* -surgido precisamente en el norte- alcanza un lugar primordial . El canto y la danza no son entonces tan importantes como en el teatro de los Tang . La confección de máscaras alcanza gran auge , transportándose hasta la capital desde la ciudad de Guilin , en la provincia sureña de Guangxi , para determinados grandes fastos y rituales como el del "Gran Exorcismo" . Un autor Song , Meng Yuanlao , ofrece así una descripción de los ricos espectáculos teatrales de su época :

> "Algunos subían al escenario con máscaras y el cabello flotando suelto , de sus bocas salían dientes de lobo (¿flechas?) y fuego de artificio , parecían demonios y espíritus . Llevaban cortas túnicas azules bordadas en oro , y pantalones negros con hilos de oro a todo lo largo , iban descalzos y llevaban grandes gongs de bronce . ... Algunos llevaban la cara pintada de azul y verde y llevaban máscaras , con ojos de oro , con adornos tales como pieles de leopardo y brocado y cinturones bordados , y se les llamaba diablos inexorables . ... Había uno que llevaba una máscara , largas barbas , un sombrero suelto de tela , túnica verde y botas , como Zhong Kui[79] el cazador de demonios . ... Había cien o más así vistosamente ataviados , con sombreros de telas floreadas o a cuadros , con cuernos en espiral hacia atrás , la mitad de ellos vestidos de brocado rojo , y la otra mitad de azul , y llevaban "delantales de honor" , y cinturones y escarpines de seda ."

Esta época Song es notable por el auge del comercio , junto con la clase que lo organiza,

[79] Según la leyenda , el emperador Ming-Huang (o Xuanzong , r. en 712-756 d.C.) , de la dinastía Tang , fue atormentado en un sueño por un pequeño diablo , pero apareció una misteriosa y terrorífica figura de alguien alto y envuelto en una capa que le dió caza . El recién llegado se presentó como Zhong Kui . El emperador llamó entonces al famoso pintor Wu Daozi (*c.*689-*c.*758) para que le hiciera un retrato . La leyenda se hizo tan popular que aparece a menudo en la iconografía china , sobre todo en las postales tradicionales de Año Nuevo . Era costumbre en China colgar en las casas retratos de Zhong Kui para alejar demonios y malos espíritus . Más adelante incluímos más explicaciones y el argumento de una de las óperas sobre este legendario personaje . (v. nuestras pp. 125 y 221) .

y por el crecimiento de las ciudades . En este nuevo medio más urbanizado surgen por primera vez en China salones de teatro completos , llamados *goulan* (literalmente , "balaustradas de ganchos") . Junto a los teatros propiamente dichos se encontraban centros de diversión denominados *wazi* ("tejas") o *washe* ("puestos entejados") . La ciudad con más teatros era a principios del siglo XII Kaifeng , la capital del imperio , en Hunan , a orillas del Huang He (Río Amarillo) . Había en dicha ciudad más de cincuenta teatros , el mayor de ellos con un aforo capaz para varios miles de personas . Se trata de estructuras cubiertas , en lugar de al aire libre como antes era la norma , estando así al abrigo de las inclemencias del tiempo . Frecuentaban estos teatros personas de los dos sexos y de todas las clases sociales .

En el norte como hemos dicho estos espectáculos se llaman *zaju* , y , con la dinastía Jin , contemporánea de los Song del Sur (1127-1279) , *yuanben* , e incluían como dijimos danza , acrobacia , obra de teatro , sainetes cómicos y cierre musical . Los términos *zaju* y *yuanben* se refieren también más concretamente a la obra de teatro propiamente dicha, la cual era corta , divertida , y podía referirse a temas amorosos o satirizar a la oficialidad . Además de a un músico , estas obras requerían actores para cuatro o cinco personajes . Los tipos de estos últimos incluían un payaso , o *fujing* , y un bufón o *fumo* . Es posible que las máscaras se usaran sólo para representar a los seres sobrenaturales , pero en cambio era habitual el maquillaje . Sin embargo , el teatro del Sur está claramente más evolucionado , introduciendo además un narrador , que empieza a explicar el trasfondo del argumento de la pieza a la vez que los actores comienzan a interpretar . Así , tras largo periodo de gestación , surge la famosa obra "El Gran Letrado Zhang Xie" ("Top Scholar Zhang Xie" según ccnt.com , "Welcome to Theater", "The Maturing of Chinese Theater") . El valor principal de esta obra es el de servirnos para ver la transición entre la actuación sólo a base de canto y recitado , y lo que es el teatro chino tal como hoy lo entendemos , con simbologías y sobreentendidos espaciales y otros sobre el sencillo y desnudo escenario . De donde se desprende , según modernos críticos , que ni los actores ni el público chino han requerido nunca de vívido realismo .

En la segunda mitad de la época Jin (1115-1234 d.C., gobernada por los Jurchen , pueblo de grandes acróbatas , enamorado de los espectáculos más fuertes , y ancestro de los manchús) surge junto a otros el estilo *yuanben* , entremeses usados al principio de las largas exhibiciones en banquetes y fiestas y al lado de representaciones de *zaju* . Posteriormente el *yuanben* también se usa en los intermedios , pero siempre es, al igual que los *zaju* , demasiado corto para constituir un programa de espectáculo independiente . Se trataba de caricaturas en forma de diálogos o comedias cortas con un amplio espectro de temas : de amor , de fantasmas, dioses , demonios , médicos , sirvientas , etc . Sin embargo , en una larga lista de estas obras escrita por Tao Zhongyi en 1366 , aparece entre un total de 691 *yuanben* de la época Jin y de la consecutiva época Yuan -en que vivió Tao- un subgrupo denominado *yuanyao* en que estas piezas parecen estar ya a medio camino en dirección a un teatro más complejo y flexible , como se entiende posteriormente hasta hoy . No perdura guión alguno de los *zaju* Song ni de los Jin , pero se conocen 280 títulos de *Zaju* de los Song y los 691 *yuanben* de los Jin. Algunos son divertidos , como "Ungüento agrio para los ojos" ; otros dan el nombre de celebridades como Sima Xiangru y su esposa Zhao Wenjun ; otros llevan además el nombre de la canción principal , como Cui Hu Liuyao -Liuyao es la canción- , etc .

El teatro de los Yuan .

Los Mongoles conquistan el imperio Jin en 1234 y el Song del Sur hacia 1280 . Su victoria dará paso a un florecimiento aún mayor del teatro . En la *Historia de los Yuan* de 1370 , se da cuenta de esta orden del general mongol Muqali al derrotar a un ejército de los Jin : "Éstos son bandidos rebeldes , y si los dejamos con vida no será buen ejemplo para que aprendan otros en lo venidero ; descontando a los artesanos y a los actores , matadlos a todos". Parece que los mongoles necesitaban del teatro no sólo como diversión , sino también como un medio de enseñanza de la cultura china , más directo , seguro , asequible y fácil que la lectura . Entre 1234 y 1368 , se escriben y escenifican más de 1.700 obras de teatro musical , y aún hoy se conoce y aprecia a 105 dramaturgos del periodo . Además , se da un número indeterminado de autores anónimos , cuyas obras , sin firmar , fueron preservadas pero no redescubiertas hasta el siglo XX .

Con la dinastía Yuan (1260-1368), instaurada por estos mongoles , los teatros se desarrollan pues rápidamente , rodeados de la prosperidad de la industria y el comercio . Las obras de teatro de variedades (*zaju* , influido por las piezas de *canjun*) escritas por actores se hallaban a la subida al poder de los mongoles en número insuficiente , por lo cual algunos de esos actores empiezan a colaborar con letrados . La ocasión era propicia, porque los emperadores de la dinastía Yuan , de origen mongol , habían trastocado al asumir el mando la antigua organización china del mandarinato basada en difíciles exámenes u oposiciones para la ocupación de altos cargos públicos -sistema muy arraigado en China y en vigor desde la época de Confucio-por lo cual muchos chinos de etnia Han de gran cultura se encontraban desocupados , o por lo menos no ocupados en asuntos como los que merecían sus conocimientos y facultades . La colaboración de estos personajes con los artistas resultó fructuosa , preparándose el surgimiento del teatro de los Yuan , o *Yuanju.* Éste se considera ya de dramaturgia completa , y su boga había de durar un siglo , la primera gran edad de oro del teatro chino .

Los autores chinos acostumbran a dividir la historia del teatro Yuan en tres periodos , correspondientes respectivamente a la conquista de la China del Norte por los Mongoles (1234-79) , al predominio mongol en China (1280-1340) , y a la decadencia de la dinastía mongola (1340-1368) . Al primer periodo pertenecen los mejores autores , casi todos originarios de las provincias septentrionales : Guan Hanqing , Wang Shifu , Bai Pu, Ma Zhiyuan , Li Zhiyuan , Yang Xienqi , Ji Junxiang , Li Xingdao , Gao Wenxiu , Kang Jinzhi , y otros . Al segundo periodo corresponden autores como Kung Dienting , Zheng Guangzu, Li Wenwei y Qiao Qi . Del tercer periodo son notables entre otros Wang Ye y Gao Ming . En cuanto a Ji Junxiang (se desconocen las fechas de su nacimiento y muerte) , se trata del autor de aquella famosa *Zhaosi gu'er* que con el título *L'orphelin de la maison Tchao* tradujera el padre Prémare y se publicara en París en 1735 , y que alcanzó tanta fortuna en la Europa de la época que tanto Metastasio como Voltaire se inspiraron en ella para sus dramas *L'eroe cinese* y *L'orphelin de la Chine* , como ya adelantamos en nuestro Prólogo , entre otros autores y obras . Pero en conjunto , de las biografías de todos estos autores poco se sabe , siendo algunos sólo un nombre . De otros se conocen únicamente anécdotas o datos biográficos fragmentarios , recogidos en gran parte en el pequeño volumen *Lu Kui Pu* ("Registro de Fantasmas") , escrito por Zhong Suzheng , un erudito de la época ; este libro nombra a ciento once

autores , y cuatrocientos títulos de obras .

El teatro de la época Yuan (o lo que se conocía por entonces de él) fue bastante apreciado en Europa durante el siglo XIX . Esto es debido a que los primeros sinólogos europeos , informándose sobre todo a partir de los libretos y privados de un conocimiento directo de China , creyeron que mediante la traducción de las obras maestras dramáticas chinas era posible conocer , más que por la lectura de los clásicos y de la poesía , el verdadero carácter de la sociedad china . La elección recayó sobre las obras del teatro Yuan con preferencia sobre otras porque las que les llegaron se hallaban reunidas en una sóla antología , y escritas en un estilo que en las partes en prosa es de lectura relativamente fácil .

Las piezas comportan usualmente cuatro actos , más un acto optativo , y constan de canto , declamación y pantomima . La acción , lineal , suele alcanzar el momento de máximo conflicto durante el tercer acto , quedando el cuarto para la resolución de los conflictos y la restauración de la armonía . En general , se distinguen dos escuelas , la del Sur , *nanxi* , (que con el tiempo dará origen al *Kunqu*) y la del Norte , *beiju* . En la primera , surgida con los Song en el siglo XII en Wenzhou , en la provincia costera de Zhejiang , el texto literario es escrito en un estilo culto , la música usa las gamas pentatónicas , y la flauta travesera es el instrumento principal . Parece que esta escuela pudo recibir influencias del teatro de la India , país de donde iban y venían muchos barcos , tanto chinos como indios y de otras regiones , debido al floreciente comercio y pesca en estas costas del Mar de China al menos desde tiempos de los Song .

Desgraciadamente , no existen ya textos completos de esta *nanxi* , y sólo se conservan fragmentos de los libretos , algunos de los cuales se basan en parte en cantos folklóricos . (Sin embargo , sí hay textos completos correspondientes a esta corriente que datan de la época Yuan tardía .) Las obras de esta escuela del sur eran más largas y tenían líneas argumentales más complejas que las de anteriores manifestaciones , y en este sentido pueden desde luego entenderse como el primer estadio de un teatro chino completamente desarrollado . La mayoría de las obras eran comedias de amor . Entre ellas sobresalen *Zhao zhennu* ("La casta dama Zhao") y *Wang Kui fu Guiying* ("Wang Kui renuncia a Guiying") , ambas sobre estudiantes desleales a sus esposas o enamoradas , los cuales tienen un mal final . Otros temas se relacionan con virtudes personales o domésticas , historia general , casos detectivescos (varios del famoso juez Bao[80]) , los sueños y lo sobrenatural , así como asuntos taoístas , o budistas como por ejemplo el karma[81] . La

[80] Estos casos detectivescos se ven normalmente desde el *yamen ,* residencia y sede del tribunal del magistrado local que es a la vez responsable de la administración y de la justicia de su jurisdicción . Aunque , claro está , las pesquisas ordenadas por el juez u otros se llevan a cabo donde corresponda . En cuanto a este famoso juez-detective , Bao Zheng o Bao-kung , que aparece en infinidad de narraciones y de óperas , es también tema de la primera o una de las primeras películas que se rodaron en China , en torno a 1910 . A pesar de que Bao se acostumbra siempre a representar por medio de un actor de recia o gruesa figura , uno de sus principales intérpretes operísticos en la década de 1940 fue sin embargo el poderoso y muy temible gángster del teatro en la vida real Tu Yueh-sheng , gran fumador de opio , de rostro demacrado y cuerpo escuálido . V. *Actors are Madmen ,* A.C. Scott , The University of Wisconsin Press , Madison , 1982 . Pp. 60 a 64 .

[81] "Acto" o *ye* en chino ; también "predestinación" o "retribución de los actos"· , noción hindú reinterpretada en China . Es un ejemplo más de la aculturación de nociones budistas , como el *samsara* o

mayoría de estas obras son anónimas , o escritas por "sociedades de escritores" de una misma localidad .

Pero quizá lo más importante de esta escuela es que en ella está el origen de las siete categorías de papeles sobre las que más tarde se funda el teatro . A saber : *sheng* , personaje masculino principal ; *dan* , personaje principal femenino ; *mo* y *wai* , secundarios masculinos ; *tie* o secundarios femeninos ; *jing* , personajes masculinos fuertes ; y *chou* , bufones , que "se pintaban la cara con polvo negro y eran muy feos" , según un cronista (más tarde volveremos con prolijos detalles sobre estas categorías) . En contraste con el *zaju* y con el *beiju* , todos los personajes de *nanxi* cantan . En la escuela del Norte o *beiju* , el texto tiene un carácter popular , el canto se basa en las gamas heptatónicas , y se acompaña de instrumentos de cuerda ; en cada acto , canta un personaje distinto .

Las piezas más representativas del *beiju* son *Xixiang ji* ("El Pabellón del Ala Oeste") y *Hangongqiu* ("Otoño en el Palacio de los Han") , sobre la vida de la célebre concubina imperial Wang Zhaojun , obligada a exiliarse ; en cuanto a *Baiyueting* ("El Pabellón de la Luna") y *Pipa ji* ("Romance de la Guitarra"; ver más abajo explicación de todas estas obras) , son ejemplos del *nanxi* . La técnica dramática de este último estilo , menos rigurosa que la del *beiju* ya que permite mayor libertad individual de creación , dará origen en la siguiente dinastía Ming al *chuanqi* , forma que veremos luego .

El dramaturgo más célebre de la época es **Guan Hanqing** (*c.* 1245-*c.*1322), autor de sesenta y seis piezas . Su refinado estilo , a la vez simple y directo , está posiblemente más cerca del espíritu del primer teatro popular que del de las obras de la mayoría de sus contemporáneos . Pinta los distintos caracteres de los personajes para expresar su sufrimiento , reflejo de la vida contemporánea . Guan Hanqing , el más brillante de los muchos autores de *zaju* del periodo , suele ser considerado aún hoy el mayor dramaturgo de China . Durante la celebración de su 700 aniversario en 1958 , se hace un tributo a su afinidad con la vida cotidiana de su tiempo . De sus presuntas sesenta y seis piezas quedan enteras sólo dieciocho . De éstas , tres de las más famosas son *Tan tou huei ,* o "Sola frente a los enemigos" , *Jiu feng chen ,* o "Salvando a una prostituta" , y sobre todo *Dou E Yuan* , "Injusticia a Dou E" . De otras obras como "The Wife-snatcher"("El ladrón de esposas") y "The Butterfly Dream" ("Sueño de la Mariposa") no hemos encontrado su nombre en chino , aunque pensamos que el de ésta última podría ser *Hudie Meng* . Aunque también escribió piezas de tema histórico con protagonistas masculinos , muchos de sus personajes son mujeres de clase social baja , invariablemente plasmadas con gran simpatía y detalle . Sus heroínas actúan siempre con inteligencia , integridad y coraje . Los argumentos de Guan , siguiendo la moda de su época , son poco realistas , pero siempre dejan translucir su comprensión de los personajes y su simpatía hacia ellos . La acción , a menudo simples sucesos de la vida

---

teoría de la transmigración pasó por su parte al taoísmo religioso . El *karma* o *karman* implica que los méritos acumulados en una vida anterior permiten conocer una condición mejor , y viceversa . V. *Notions du bouddhisme chinois"* , C. Kontler , en *Encyclopédie Philosophique Universelle* . P.U.F , Paris , 1992 .

diaria , es pintada con humor y a la vez de modo conmovedor . *Dou E yuan ,* que escribe hacia el final de

su vida , sigue siendo hasta 1949 (año de la subida al poder de Mao Zedong , 1893-1976) escenificada constantemente en China[82] , y se conoce en Occidente por numerosas traducciones (al inglés , por ejemplo , hay que sepamos ocho) . El tema gira en torno a una joven ejecutada al ser víctima de falsos testimonios y de la corrupción de un prefecto. Su inocencia es reafirmada , a su muerte , por intervención cósmica que responde a su grito , de un modo que en cierta forma recuerda la aparición celestial de la última escena del Fausto de Goethe , aunque no se trata de aparecidos sino de la propia sangre de la muchacha . Sin embargo , no contamos ahora nada más , para no "chafar" la lectura de la obra a los muchos que seguro se interesarán pronto por ella en España . Sólo añadiremos que tanto el vigor emocional de la caracterización como el expresivo estilo lírico ejemplifican la importante contribución de Guan a la formación del teatro clásico .

De la vida personal de este gran escritor poco se sabe , sin embargo , habiendo únicamente datos controvertidos . Pero es seguro que nació en Dadu , sobre cuyas ruinas se alza hoy la actual Pekín[83] ; y que pertenecía a un gremio de autores -estas asociaciones se llaman *shuhui*- , especializados en la escritura de obras para las compañías teatrales . Tuvo experiencia como actor que debió contribuir a su mucho saber en lo dramatúrgico , así como a su gran comprensión y conocimiento del pueblo .

Otros grandes escritores teatrales de la época son Bai Pu (1226-después de 1306) , Ma Zhiyuan (1250-*c.* 1325) y Zheng Guangzu (muerto en 1320) . **Bai Pu** , nacido en la zona de la actual provincia de Shanxi , procedía de una familia de mandarines y funcionarios arruinada y deshecha a raíz de la invasión de los mongoles . Se encargó de su crianza y educación un amigo de la familia , Yuan Haowen (1190-1257) , renombrado poeta y gigante literario . Leal a los Jin , Bai Pu se negó a ofrecer sus servicios en la corte Yuan personalmente , aunque sus hijos sí entraron al servicio de la nueva dinastía ; lo cual , de rebote , le valió también a él honores hacia el final de su vida . Escribió al menos dieciseis obras , de las cuales sólo nos quedan tres : *Dongqiang ji* ("Historia del Muro del Este") , *Qiangtou mashang* ("Saltar la pared y a caballo") y *Wutong yu* ("Lluvia sobre al arbusto de pawlonia") , esta última la más conocida . Versa sobre el desgraciado amor del emperador Ming-Huang por su concubina favorita , la bella Yang Guifei [84] (*guifei* quiere

[82] De esta época data una famosa adaptación modificada para la Ópera de Pekín que se titula "Nieve en verano" .

[83] En 1417 , movilizando innumerables recursos humanos , financieros y materiales , el emperador Cheng Zu había empezado a construir Pekín . Luego de quince años se levantaban los palacios imperiales y la ciudad , la Beijing antigua , obra maestra del mundo por su magnífica arquitectura , simetría y majestuosidad . Sus muros eran en los primeros tiempos ya de veinte kilómetros de largo, y estaban jalonados de nueve puertas .

[84] Yang Yuhuan (719-756) , nombre auténtico de "la favorita Yang" , tuvo un trágico fin en el momento de la revuelta del general de origen turco An Lushan (756 de nuestra era) . Por otro nombre Yang Taichen , "Esposa Imperial Yang", esta mujer había adquirido sobre su imperial amante y sobre los asuntos de estado desmesurada influencia , pero al abandonar Changan -el nombre de esta capital significa literalmente "Larga Paz"- la casa imperial para refugiarse en Sichuan a causa del avance militar

decir “Esposa Preciosa”-en el harén imperial había rígida jerarquía determinada por numerosas categorías diversas , y consecuentemente variadas ‘titulaciones’ para las mujeres , entre las cuales también había muchas de estatus menor o “fuera de rango”- , y *Yang* es un apellido corriente , que además significa oveja o cordero ; desgarro femenino y sacrificio mortal , un avatar de Alcestes/Ifigenia) . Se trata aquí de una de las historias más conocidas de toda la literatura china , volviendo a surgir en obras de épocas posteriores y remontándose a un poema muy anterior escrito por Bai Juyi (772-846) y a *Changzhen zhuan* (“Historia de un eterno pesar”) , de **Cheng Hong** (activo alrededor de 813) , contemporáneo y amigo del anterior . En la obra de Bai Pu , el ruido de la lluvia sobre las hojas de un árbol de pawlonia despierta al emperador . Su sonido le recuerda la danza de su amada , ya muerta , y los votos de amor que se hacían . Su melancolía se hace tan inconsolable que ni su fiel eunuco Gao , con sus palabras escépticas pero a la vez llenas de sentido común , logra aliviarla .

En cuanto a **Ma Zhiyuan** , recolector de impuestos en el Sudeste , es autor entre otras quince obras -la mayoría históricas , ya que era un estudiante entusiasta de la historia , o bien sobre la vida despreocupada de inmortales y ermitaños taoístas- de dos dramas considerados entre los mejores de la época Yuan , *Huangliang Meng* (“El sueño del mijo amarillo”) y la aún más famosa *Hangong qiu* , “Otoño en el Palacio de los Han” . Esta última versa sobre la princesa Wang Zhaojun , que es obligada por motivos de la diplomacia a casarse con un déspota extranjero y se suicida , ahogándose en el río Amur, al abandonar su país natal , no soportando la idea de unirse a las bárbaras tribus fronterizas [85]. Esta obra se inserta en otra corriente habitual en el periodo Yuan relativa justamente a temas de alta política o guerreros , la mayoría ambientadas en remotos pasados . Un gran número de estas piezas se refieren a los héroes del periodo de los Tres Reinos , como por ejemplo Guan Yu , Zhang Fei o Liu Bei [86]. En otras se trata de la situación general histórica , o versan sobre conocidos romances y novelas legendarias como *Shuihu zhuan* . En cuanto a *Huangliang Meng* , es un famoso cuento , con apólogo filosófico , sobre cierto joven de extracción humilde que sueña con que se vuelve poderoso y rico , pero al despertar sólo encuentra -y ya es mucho- , el mijo que ha cocido para él un posadero . Toda una larga vida de riquezas y honores ha cabido en el breve tiempo necesario para la preparación de esa sencilla comida .

---

de aquel general , el emperador hubo de sacrificarla : en la versión más habitual de la obra , la propia mujer se corta el cuello al final de su baile , con la espada del emperador . Como es habitual en determinados temas legendarios o históricos , otros escritores han resucitado este asunto a lo largo de la historia de China . Por ejemplo , el célebre dramaturgo del siglo XX Ouyang Yuqian (1889-1962), tiene precisamente una obra titulada *Yang Guifei* , esta vez en moderno teatro hablado o *huaju* .

[85] Por cierto que al principio de esta obra hay una larga narración en torno al retrato afeado de la protagonista que va a parar a manos del emperador , etc , que nos recuerda mucho a la obra de Agustín de Foxá *Cui-Ping-Sing* de que hablamos en nuestro Prólogo . Otro ejemplo de las muchas vueltas que dan las leyendas y los argumentos , o los *topos* literarios , por la historia y el mundo .

[86] En el libro de Liu Jung-en *Six Yüan Plays* , Penguin Hardmonsworth , 1972 , aparece traducción al inglés , entre las de otras cinco obras , de *Hangong qiu* , una de las más conocidas de todo el teatro Yuan; en esta edición inglesa aparece también una larga introducción explicativa .

Como punto importante común a todas estas obras , sobresale el lenguaje , natural pero con gran sentido de la sonoridad y de la cadencia , y que con un estilo viril desconocido hasta entonces alcanza altos grados de emoción . Libre de los formalismos presentes en

la poesía clásica , abre campos al teatro a que la poesía china nunca llegara ; y así , de hecho , numerosos críticos son del mismo sentir que Lin Yutang cuando dice : *les oeuvres dramatiques chinoises sont essentiellement considérées comme une collection de poèmes*[87] . Desgraciadamente , por el hecho de que algunos de estos maestros de la época Yuan, como Ma Zhiyuan , empleaban un dialecto de la época , fuerte y de gran encanto pero que resulta difícil de traducir incluso al chino moderno -no digamos ya a idiomas occidentales- son raras las traducciones que les hacen honor . Veamos este párrafo de *Huangliang Meng* ("El sueño del mijo amarillo") , de Ma Zhiyuan , tal como se transcribe en página 287 del libro de Lin Yutang citado en nota abajo , para darnos una idea , aunque sea aproximada y superficial :

"*...Titubant , fainéant , je m'étale à mon aise sur la terre qui est ma couche ,*
Et Vlan , et Pan ! la vieille P'op'o remue ses graines dans son grossier-grand-vaste tamis .
L' âne s'étend sous le saule , toutes pattes écartées , pouilleux , traînard ,
Flic , flac , la main du coolie lui tapote le col .
Réveille-toi donc !
Réveille-toi donc !
Le temps file comme balle devant la fenêtre !"

Lo que quizá pudiéramos ahora traducir , por ejemplo , sencillamente así :

Vacilante y gandul , yo me estiro a mis anchas en el suelo , mi catre ,
¡Y traca , que traca! La vieja chocha , a remover su grano en el basto , grande , amplio tamiz .
El rucio se echa debajo del sauce , con las patas abiertas , mar de piojos , sin gana de moverse .
¡Y toma , que toma! La mano del culí le sacude el testuz .
¡Despiértate!
¡Que te espabiles!
¡Que el tiempo vuela como una flecha por el umbral!

Pero jamás lo daríamos por bueno sin antes ver el original . Entre otras cosas porque estos traductores franceses suelen ser excelentes , y no traducen de forma literal , sino para que el sentido y estilo se capten bien en su propio idioma ; lo que podría alejarnos u oscurecernos el original . En todo caso , tendríamos que llenar de notas los pies de página , explicando por ejemplo en este caso concreto que *vieille P'op'o* puede ser redundancia , porque *P'op'o* es una forma despectiva o en todo caso muy coloquial y familiar para las mujeres ; o que *coolie* es la voz inglesa que transcribe el sonido *gu li*, que significa en chino "fuerza amarga" y es el nombre que se les daba (y da) a los que

[87] V. *La Chine et les chinois* , Payot & Rivages , Paris , 1997 . P . 286 . Por otro lado , famosos estudiosos y críticos como Wang Guo Wei , de quien ya hablamos en nuestro Prólogo , también expresan la opinión de que lo mejor de los dramas Yuan está en la forma , no en el contenido .

acarrean pesos como único medio de ganarse el pan . Etc . En suma , que lo mejor sería traducir directamente de la fuente -no sólo por el sentido , sino porque además los ideogramas en sí son muy versátiles e inspiradores- sin pasar antes por versión a otro

idioma alguno . Ojalá que algún día no muy lejano se produzcan versiones directas de los lenguajes chinos en España , aunque sea con la ayuda de chinos , si están bien cualificados[88] ; de lo que habitualmente (nos referimos a lo que hemos visto en los últimos años) no se da el caso en las obras que hemos leido publicadas en nuestro país .

Veamos ahora otros ejemplos , que traduciremos libremente , de la fuerte expresión de este tipo de obras ; esta vez del autor **Li Zhiyuan** , y cogidos de la traducción al francés de su obra *Dafu Xiaoqie huan lao mo* , o "Li Rongzu sale de la cárcel" , en que la presentación de personajes humildes o incluso de bandidos se hace de forma que los ensalza , al modo que , como veremos más tarde , hacía rabiar a los invasores Yuan :

Devant la falaise se dresse le tigre au coeur héroïque ; le gars a beau être pauvre , il n'est pas pauvre en courage . ("Frente al farallón se alza el tigre , de corazón bravo ; el muchacho es muy pobre , pero nada en valor") .

Bruit des escarpins battant la montagne ; tintement des gongs en bas près du torrent . Hume-t-on une odeur de sang qui vient en bouffées? C'est justement moi , le brigand qui arrive : Shaner Li Kui (Acto IV , Escena I) . ("Ruido de alpargatas que baten el monte ; tañer de los gongs abajo , a la orilla . ¿Se olfatea un olor a sangre que viene en oleadas? Pues soy yo , el bandido , que ya llega : ¡Shan'er Likui!") .

Este mismo Li Kui , personaje de la célebre novela de bandidos *Shuihu zhuan* , famoso en el teatro tradicional chino y sobre el que hablaremos más luego , canta así , en *Hei Xuan Fong shuang xian gong* ("Torbellino Negro trae un doble tributo") , de **Gao Wenxiu** : (con música de la antigua melodía "Todo va bien") "Vadear por los ríos , atajar . Se hará de todo y más , para guiar a mi hermano a la ciudad montesa de Tai Yuan. Con mi hacha afilada , Fonclara , que está bien amolada , ¡tsa tsa! Quedáos en paz , con ella he de luchar a muerte si me cruzo con los pendejos esos policías"[89] .

El "hermano" de que habla Likui es otro forajido , pero como todos estos personajes en la novela se juramentan , se llaman unos a otros hermanos , y por eso se traduce también el título de *Shuihu zhuan* , la obra fuente , como "Todos los hombres son hermanos" ; frase que por otra parte vemos se repite en la obra , desde muy al principio , en boca de los igualitaristas juramentados . (Por cierto que esta novela era de las preferidas de

[88] Al fin y al cabo , por ejemplo Octavio Paz "se ayudó" con "apuntes" de François Cheng y de James Liu y produjo una traducción -a nuestro entender muy acertadamente- del poema de cuatro líneas "En la Ermita del Parque de los Venados" (en chino , *Lu Zhai* , de Wang Wei). V. *Nineteen Ways of Looking at Wang Wei* , Eliot Weinberger y Octavio Paz , Moyer Bell , 1987 . Por lo que respecta a traducciones del chino al castellano , ver sobre todo apartado "Further Comments" , a cargo del propio Paz (compartimos criterios ahí expresados respecto a la traducción ; precisamente por versar sobre ella incluimos este libro - de sólo 64 páginas , pero muy interesante- en el apartado "Diálogo entre Oriente y Occidente" de nuestra Bibliografía , donde también incluímos obras del genial François Cheng).

[89] Traducimos (del francés) de la Escena IV del Acto I de *Hei Xuan Fong shuang xian gong ,* en *Théâtre chinois des Yuan* , P. A. F. , Paris , 1998 . P. 19 . Traducción al francés de Maurice Coyaud . Los tres ejemplos de expresión que damos en esta página corresponden al mismo libro .

Mao Zedong cuando niño y joven , junto al otro gran clásico , de tema guerrero y político , "Romance de los Tres Reinos"; en que se inspiró para algunas estrategias militares) .

Respecto a **Zheng Guanzu** (activo alrededor de 1300) , era famoso por su éxito en el palacio imperial , como lo fueron otros autores de *zaju* anteriores que , como él , expresaban por medio de sus obras su lealtad al trono . Dramaturgos como Zhao Jingfu y Zhang Guobao eran también miembros de la Academia Imperial de Música . La orden recibida por esta Academia el 8 de octubre de 1281 , relativa entre otras cosas a la prohibición de la aparición de los Cuatro Reyes Celestiales en las obras , confirma que la entidad se dedicaba a los *zaju* todavía en esta época .

En cuanto a los temas sociales del *zaju* , algunas obras tratan sobre la buena y férrea amistad entre hombres , sobre las virtudes de los letrados , sobre los exámenes u otros asuntos relacionados con la educación , sobre los borrachos . Un gran tema estrella -quizá primicia mundial surgida en China , o al menos no se da , que sepamos , en el teatro clásico de Occidente- eran las historias sobre tribunales o casos criminales . La corte de justicia , o un juez -sabio , necio o truhanesco- eran a menudo trasfondo de otras obras , pero determinadas piezas versaban principalmente sobre casos de detección y desenmascaramiento de desafueros legales . El mandarín , el prefecto o el gobernador se encargan a menudo -a veces con ayuda sobrenatural- de encontrar la solución al entuerto. Entre los jueces sabios , el más famoso es Bao Zheng (o Bao Kung , 999-1062 d.C. , en la vida real un muy eminente y rígido prefecto de Kaifeng) . Este personaje era tan serio , que se decía que su sonrisa era "más rara que el agua clara en el Río Amarillo", y algunos -como la gente de Bianliang , donde sucedió un caso tremendo y complicado- , le llamaban "el viejo Bao , Rey del Infierno". Las obras de teatro le muestran más benévolo , y se convierte en mezcla arquetípica de Sherlock Holmes y Ironside chino , héroe de muchas narraciones posteriores de casos detectivescos .

Otro gran número de obras versa sobre los enemigos o contrarios del buen orden social : por un lado los opresores , como el tirano aristócrata o los burócratas corruptos , y por el otro los estafadores , ladrones y bandidos . Estos últimos eran principalmente , como ya hemos dicho , los de las antiguas novelas o ciclos de narraciones *Sanguo zhi yanyi* ("Romance de los Tres Reinos") y *Shuihu zhuan* ("A la orilla del agua", "Au bord de l'eau" según la traducción al francés de Jacques Dars ; o "Todos los hombres son hermanos" , "All men are brothers" según la traducción de Pearl S.Buck (1892-1973 , Nobel de Literatura en 1938); o " Forajidos de las Marismas" , "Outlaws of the Marsh" en la de Sidney Shapiro -magnífica versión en tres tomos y 1.605 páginas , que obra en nuestro poder , y con la que trabajamos- ; o "Men o the Mossflow" en la reciente traducción al escocés de Brian Holton , moderno profesor al que encontramos , por cierto , genial ; "Am Ufer des Flusses" o "Die Räuber vom Liang Shan Moor" , en alemán ; o "I Briganti" en la traducción del alemán al italiano de Clara Bovero ; o "Suikoden" en Japón , donde también ha sido y es muy popular ; etc) . En esta obra destacan por ejemplo el monje budista Lu Zhishen , borrachín alocado y frenético , y Shaner Li Kui , apodado "Torbellino Negro" , "el Negro" o "Toro de Hierro". Este Li Kui , hombre rudo cuyo temperamento impulsivo le lleva a cometer numerosas faltas , es de hecho un personaje querido , ya que por la bondad de su corazón todo se le perdona . Las piezas teatrales , de gran acción , relativas a esta obra , daban (y dan) pie a acrobacias especialmente divertidas y espectaculares . En cuanto a su género , *Shuihu*

zhuan se inserta , al igual que *Sanguo zhi yanyi* , en un tipo de novela o romance chino , heroico o/y picaresco , cercano también a la poesía de gesta florida del Occidente feudal .

Si estas piezas se impusieron sobre los escenarios , es que las gestas y aventuras del pasado daban margen a las esperanzas de cambio , aunque los argumentos se desarrollasen en torno a acontecimientos legendarios e históricos que se referían a otras dinastías . Se trataba por ejemplo del siglo III , la época en que China estaba dividida en tres reinos cada uno de los cuales intentaba conseguir la supremacía sobre los otros dos . Las luchas de estos reinos rivales cautivaron tanto los espíritus de las generaciones sucesivas , que en China casi todo el mundo conoce en mayor o menor grado aún hoy esas historias llegadas hasta nosotros a través de los siglos .

"A la orilla del agua" o "Todos los hombres son hermanos" es una muy larga novela que narra (tanto en la versión de 70 capítulos como en otra de 120 capítulos) lo que fue de hecho una de tantas grandes o pequeñas revueltas campesinas en la historia de China . Sin embargo , aunque tratando descarnadamente de una famosa y gran revuelta -contra el burocratismo y la decadencia de la dinastía Song del Norte- , el autor deja de algún modo traslucir en su obra una ideología de fidelidad incondicional al soberano . Los héroes de la novela son hombres que han ofendido al gobierno , de una forma u otra , y que se han agrupado poco a poco en una banda bajo el mando de Song Jiang , en las marismas del Liangshan . De esos montes bajan a socorrer a los oprimidos al modo de Robin de los Bosques o de alguno de nuestros bandidos de Sierra Morena . Antes de su derrota final han conseguido reunir un ejército importante que daña considerablemente a las fuerzas de la dinastía Song . Entre las numerosas y pintorescas narraciones inspiradas por esta banda de 108 "hermanos" , unas cuentan sus éxitos , otras , casos de revuelta o traición en su propio seno , o aún ejemplos admirables de lealtad y entrega a su grupo de combatientes ; así como , por supuesto , casos individuales en que el valor , la inteligencia o el buen sentido y el arrojo ayudan a salir de cualquiera de los muchos malos pasos en que la vida les pone a sus muy esforzados personajes[90] .

[90] Recordemos aquí una leyenda que narra Lin Yutang en su obra *La Chine et les chinois* ya citada , concretamente en sus páginas 294 y 295 , refiriéndose a Shi Nai'an , el autor de *Shuihu zhuan* (traducimos) : "En Kiangyin , patria de Shih Nai'an , el autor de *Todos los hombres son hermanos* , existe todavía una leyenda que relata cómo aquel hombre de letras escapó de un mal paso . En esta leyenda , se dice que Shih poseía el don de predecir el futuro . Había escrito esa novela y vivía retirado , habiéndose negado a servir a la nueva dinastía Ming . Un día , el Emperador vino a Kiangyin , acompañado de Liu Powen , antiguo compañero de estudios de Shih y ahora convertido en hombre de confianza del Emperador . Liu vió el manuscrito de la novela sobre la mesa de trabajo , y , no pudiendo disimularse el talento superior de Shih , proyectó su desgracia . Era una época en que la seguridad de la nueva dinastía no estaba todavía bien afianzada , y la novela de Shih , que abogaba por "la fraternidad de todos los hombres" (incluidos los ladrones) , contenía ideas subversivas . Tras despertar las sospechas del Emperador , Liu consiguió que se llamara a Shih a la capital , para someterle a juicio . Al recibo de la orden imperial , Shih no dudó que su manuscrito había sido robado y , viendo acercarse su hora postrera , pidió prestados 500 taels a un amigo , gracias a los cuales sobornó a los barqueros para que remaran lo más despacio posible . Empleó el trayecto hasta Nankín en componer rápidamente una novela fantástica de tema sobrenatural , *Fengshenbang* , con la intención de convencer al Emperador de que era obra de un loco incurable . Bajo la capa de esa demencia , Shih salvó la cabeza" . Aunque , según aclara el propio Lin Yutang en nota aparte , *Fengshenbang* , o *Fengshen yanyi* "La Creación de los Dioses" , es de un autor anónimo -y posterior- , no deja de traslucir esta leyenda el sentir popular respecto al valor de una obra individual , aunque no esté "bendecida" por los cargos públicos , así como de la mucha astucia y valor necesarios para librarse de las maquinaciones y atropellos de tanta abyecta e insidiosa ave rapaz .

Un grupo de personajes de distinto cariz , pero también asociales o marginados , eran los ermitaños y otros recoletos , muy corrientes en la época de la dinastía Yuan tanto en la vida real como en la ficción . En efecto , muchos en este periodo optaban por dedicarse a
un modo de vida más filosófico , más universal y quizá más honesto que el que les ofrecía una carrera oficial o civil . Y su elección estaba además en conexión con antiguas
escrituras tradicionales . Si bien en algunas obras estos personajes resisten tenaz y estoicamente en su idealista y desapegada postura , en otras ocasiones ésta precisamente es de vital importancia y ayuda cuando se trata de socorrer a algún infortunado o infortunada , a la misma sociedad o incluso al mundo político . En otras ocasiones , también , famosos políticos u otras celebridades se ven a su vez forzados a convertirse en
solitarios o exiliados , y las obras tratan de sus encausamientos y de las pruebas que arrostran y subsiguientes triunfos (sociales , intelectuales o morales) lejos de su patria , como también a veces de su nostalgia hacia ella , a la que de un modo u otro siempre permanecen fieles . A veces , tras un proceso de iluminación o perfeccionamiento de la personalidad que pasa por deshechar toda *zhizhouxin* o "terquedad , obstinación o persistencia" improcedentes o contraproducentes .

La desilusión respecto del poder y sus tráficos , corrupciones , abusos y triquiñuelas durante la corta y agitada época Yuan se refleja también en el sesgo taoísta[91] de muchas de estas obras . No obstante , se da también un decidido deleite en lo alegre y en lo ingenioso , y sobre todo resalta el inteligente y sutil reconocimiento y estima del valor social que sin duda lo excéntrico posee .

Aún otro número apreciable de obras son más específicamente taoístas , desarrollando temas de esta filosofía o sobre acontecimientos relacionados con la vida y obra de alguno
de sus hombres en concreto . Repertorio similar a éste se da en el caso del budismo y los budistas . En ocasiones se trata de la conversión o reconversión de un personaje -otras veces de un inmortal proscrito- , a un estado de iluminación o moral taoísta o budista . Bastantes de estas piezas persiguen indudablemente la propagación de las

---

Casos así se dan a montones en la propia novela de Shi Nai'an , por lo cual hace aún más al caso , si cabe , el que reseñemos esta leyenda sobre la vida de dicho autor en nuestra Nota .

[91] Tanto el taoísmo , nacido en China , como el budismo zen , desarrollado principalmente en este mismo país , comparten ideales como los de la justicia e igualdad social . La antigua tradición del taoísmo propugna además especialmente la idea de la unión de alma , cuerpo y espíritu , como decimos al hablar de ejercicios como los de las artes marciales y acrobacia chinas . Es interesante subrayar pues el hecho de que se suele producir en los movimientos sociales y políticos chinos una vuelta con renovados bríos a estas filosofías , como está siendo ahora el caso con la muy difundida secta -o movimiento de culto , como dicen otros- Falun Gong . Es de notar asímismo que los gobernantes chinos calculan o se temen un cambio social precisamente cuando resurge una ola ideológica popular de este tipo . Como ocurrió en tiempos de la dinastía mongola Yuan (derrocada tras múltiples revueltas por la de raíz china Ming , a cuya cabeza fue un plebeyo que se convirtió en emperador Hongwu . Ver más adelante) . Respecto a estas teorías aplicadas al momento histórico actual y a Falun Gong , ver el artículo de Uwe Stein *Der nachsichtige Feind* , en Frankfurter Allgemeine Zeitung , 27 de Enero 2001, pág. 41 del cuadernillo "Feuilleton" . Con apreciaciones de la Dra . Heike Holbig , del Institut für Asienkunde de Hamburgo .

creencias filosóficas o religiosas en cuestión , pero no hasta el punto de la exclusión o el menoscabo del valor dramático de la obra en sí .

En éstas y otras obras aparece lo sobrenatural , pero sólo en unas pocas son los fantasmas , espíritus , demonios , o lo mágico centrales en el argumento . Su escasa

aparición sin embargo se debe a la tendencia o costumbre china en contemplar lo sobrenatural (esferas y seres) como mucho más cercano al mundo humano natural .

En el trasfondo de algunas de las obras es preponderante la situación histórica , en otras se trata de personajes históricos -como también dijimos- , y en otras puede haber prevalecido únicamente la imaginación del escritor , pero aún hay un numeroso grupo en que el argumento gira en torno de personas o sucesos , corrientes o no , de la vida diaria. Algunas de éstas son tragedias (aunque no en el sentido clásico del término occidental)
basadas en hechos reales y que acaban con la lamentable muerte del o la protagonista . Tal ocurre por ejemplo en la famosa *Fener jiumu* ("Quemar al hijo para salvar a la madre") , de autor anónimo , basada en un hecho real que sucediera en 1313 en la provincia de Shandong , percance sin embargo "corregido" o por lo menos "aliviado" de una curiosa forma en la escena final de la obra . Otra conocida pieza , *Fan Shizhen jinbi*
cimu ("Fan Shizhen se salta un ojo con su peine de oro") , también anónima , trata del sufrimiento de amor de la joven y muy bella cantante Fan Shizhen , la cual , para demostrar a su antiguo amante que regresa de un viaje su lealtad profunda a pesar de un desagradable devaneo a que se vió obligada por las circunstancias , procede a apuñalarse el ojo izquierdo con un adorno de su propio tocado . Ni que decir tiene que el amante cae de nuevo en sus brazos , conmovido y convencido ante tal sacrificio .

El núcleo estructural y espiritual de los *zaju* Yuan eran sus cantos *qu* . En tanto que poesía no teatral los *qu* parecen haber surgido antes que el floreciente *zaju* de los Yuan , concretamente bajo los Jin , época en que se usaban como divertimento . Pero con los Yuan , dramaturgos como Liang Jinzhi , Guan Hanqing y Bai Pu , los tres nacidos en torno al 1220 , alcanza el género escenarios más serios . Puede sin embargo suponerse que el cambio a forma teatral empezó en la época Jin tardía , como estadio intermedio que culminó en las obras de Guan Hanqing (v. más arriba) , el gran autor del *zaju* Yuan . Uno de los puntos culminantes de este proceso se alcanzó sin duda en el reinado de Kublai Khan (1260-1294) , justamente cuando los tres venecianos Polo - Marco , su padre y su tío- estaban en Dadu (la actual Pekín) , su capital . En torno a esta ciudad se desarrolla precisamente la mayor parte del *zaju* Yuan , aunque más tarde con la conquista del imperio Song del Sur por parte de los mongoles , se extiende a la zona meridional y a continuación aparecen otras formas teatrales . Igualmente , también florece el *zaju* en la misma época por esa región , especialmente en la rica ciudad costera de Hangzhou (provincia de Zhejiang) y alrededores .

En la segunda mitad de la época Yuan , concretamente bajo los emperadores Shundi (1333-1368) , nace también un género nuevo que concede gran libertad a los juegos de escena , y que deriva de la por entonces ya aletargada escuela del Sur : el *chuanqi* , literalmente "transmitir lo maravilloso" o "historia maravillosa" como algunos

académicos occidentales la llaman ; estilo que florecerá aún más durante la siguiente dinastía Ming . El término en realidad hacía referencia a la descripción de ciertos cuentos y novelas de la época Tang , denominados también "narraciones maravillosas". Entre aquellas es obligatorio citar el cuento *Yingying zhuan* , "Biografía de Yingying " o

"Historia de Pequeña Oropéndola"[92] , de Yuan Zhen (779-831) , dado que es la fuente última de la obra quizá más conocida de todo el teatro chino : *Xixiang ji* , "El Pabellón del Ala Oeste" , por **Wang Shifu** (activo entre 1250 y 1300 ; según el "Registro de los Fantasmas" era de Dadu , la actual Pekín) . Esta obra versa sobre la historia de un joven letrado , Zhang -posiblemente Zhang Hong , que existió en realidad-, culto y de gran talento , enamorado perdidamente de una prima alejada en un convento . La novela , que plasma en un enrevesado argumento las energías desesperadas del amor y el deseo - y por ahí , del impulso hacia la libertad individual- en medio de una rígida sociedad confuciana, es la más célebre historia de amor china ; obra maestra del variado teatro de los Yuan , se convierte en modelo de numerosas historias de amor , como puede serlo en Europa la de Tristán e Isolda . En ella es apreciado sobre todo el estilo , que especialmente en los fragmentos escritos en verso , representa lo mejor que hasta entonces había producido la poesía china . Con variados personajes que no aparecen en la novela , la pieza se convierte también en la más célebre de amor del teatro de esta época , cuyo moralismo y lenguaje son , por otro lado , en general bastante libres . En cuanto al personaje de Hongniang , la joven criada que ayuda a los enamorados , se ha hecho tan popular que su nombre pasó a convertirse en sinónimo de "casamentera"[93] (en la novela sólo se hace de ella una breve mención , pero en la obra de teatro su presencia es muy frecuente) .

Recordamos aquí un juicio del gran sinólogo chino Wang Guo Wei (de quien ya hablamos en el Prólogo y en diversas notas) , según el cual lo mejor de los dramas Yuan no radica en su argumento sino en los versos en que es expresado . Esta superioridad de la forma sobre el contenido es cierta en muchas de las piezas , cuyo argumento puede parecer un poco fútil al lector moderno ; además , muchas situaciones se resuelven a veces mediante lo que ahora nos parece "cualquier artificio" , como el del examen estatal : gracias a éste , el héroe consigue conquistar el corazón de su amada y el de su futura suegra . Pero varios historiadores contemporáneos del teatro han sostenido sin embargo el que los dramas Yuan son fiel espejo de la sociedad de su tiempo , del cual además critican en nombre del pueblo la opresión feudal y extranjera , así como otras tristes condiciones , como la de la mujer . Sin embargo , también se dan las "historias maravillosas" , *chuanqi* , que continuará su florecimiento en la siguiente dinastía Ming .

---

[92] La oropéndola , *ying* , es debido a su hermoso canto el pájaro de la alegría y de la música . También simboliza la amistad , una de las "cinco relaciones humanas" . Pero "Oropéndola que va de aquí para allá" , *liu ying* , quiere decir prostituta , porque muchas de éstas se dedicaban al canto . Otros términos relativos al comercio de mujeres también incluyen la palabra oropéndola ; por ejemplo , "oropéndola salvaje" (la que no está registrada oficialmente) y "casa de flores de oropéndola" (o burdel de lujo) .

[93] Apelación que perdura hasta hoy . Otros nombres menos elegantes para designar a quienes se dedican a ese menester , todavía corriente en China , son *meiren* y *zuomei* .

La primera de estas "historias maravillosas"[94] fue *Pipa ji* , "Historia del Laúd" , de **Gao Ming** (*c*.1301-1370) , considerado el principal autor de la escuela del Sur . Este dramaturgo , conocido también como Gao Zecheng , era nativo de Yongjia , provincia de Zhejiang , y había sido alumno de un filósofo neo-confuciano antes de convertirse , a

su vez , en letrado y funcionario muy respetado por su gran humanidad y juicio ecuánime. La obra en cuestión se basa en *La casta dama Zhao* , pieza teatral anónima del siglo XII de la que ya hemos hablado , sobre el abandono de que hizo objeto el escritor y letrado del siglo II Cai Yong a su recién desposada Zhao Wuniang [95], obligado a casarse con otra al alcanzar más alta posición , tras su éxito en los exámenes estatales . No obstante , Gao Ming altera la caracterización para retratar a Cai con tintes más positivos . En lugar de acabar mal -como parece que fue en la realidad- , Gao hace que , una vez purificado , redimido y gratificado , se reúna con la joven -que ha ido a buscarle , disfrazada de músico y con un *pipa* en la mano , y de ahí el título- . A pesar del final feliz (se queda con las dos esposas , que hacen gala , en el mejor estilo de mujer confuciana , de no ser celosas en absoluto ; es más , la segunda ayuda a la primera a reunirse con su marido) , un tono serio e incluso trágico tiñe la mayor parte de la acción . Contra un fondo de hambre , latrocinio , y prepotencia o insolencia por parte de la oficialidad , Gao , fiel a sus primeros ideales confucianos , intenta definir un código de comportamiento que pueda asegurar la felicidad humana . Gao Ming debió ser plenamente consciente del significado de diversos aspectos relacionados con su trabajo , porque en el prólogo a la obra escribe :

> "De los tiempos pasados y presentes ,
> ¡Cuántas son las historias que nos llegan !
> No faltan los relatos sobre bellas damas y hombres de talento ,
> Como tampoco sobre dioses o espíritus ,
> Todos tan baladíes que no se aguanta leerlos .
>
> Esto es lo que sucede : Cuando el tema no versa
> Sobre moral ejemplo , aunque bueno sea el cuento
> Se le ha narrado en vano ."[96]

---

[94] Y también el primer *chuanqi* que se tradujo en Europa , concretamente al francés , en 1841 ; cien años después llega a Broadway con el musical "Lute Song" . V. *The Lute : Kao Ming's P'i-P'a Chi* , traducción y prólogo de John Mulligan , Universe Incorporated , 1999 .

[95] Este modesto nombre significa "Quinta muchacha Zhao" . Era corriente en la China de entonces no dar un nombre propio a las hijas , sino sólo el número correspondiente a su nacimiento y el apellido familiar . Se ha seguido haciendo , también en el caso de los muchachos y sobre todo en las familias más humildes , por lo menos hasta bien entrado el siglo XX . En caso de que sí se les diera un nombre (tanto a ellos como a ellas) , siguió siendo costumbre el referirse a ellos por el número .

[96] Lo de "moral ejemplo" podrá referirse , en función del cariz de los tiempos , no sólo al fondo o a la forma del texto , sino también al fondo o la forma del propio autor/a del mismo ; cuando no a "los fondos" o "formas" de que puedan disponer él o sus amigos en un momento dado ; así como en cuanto al organigrama del conjunto de autores del momento . De momento , y en todo caso , por desconocer si existe traducción al castellano , esta traducción , bastante literal , es , como las demás de diversos idiomas que aparecen en este trabajo , de la propia autora del mismo . Y v. nuestra pág . 326 .

Durante siglos , esta obra ha sido igualmente muy estimada por ejemplificar y explorar otros valores tradicionales como el de la piedad filial (Wuniang queda en casa , donde se ocupa de sus suegros con gran dedicación hasta que mueren , y sólo entonces se decide a ir en busca de su esposo) o el de la amistad (un muy sincero amigo del protagonista ayuda a Wuniang mientras está sola , y más tarde , también desinteresadamente , le presta dinero para que pueda partir a buscarle) . La plasmación de estos valores explica el que incluso en tiempos recientes la obra haya sido tema de debate en la República Popular , donde se han analizado su significado social y su retrato de la moral tradicional.

En cuanto al estilo de expresión , multifacético , tiene diálogos que van desde lo coloquial a lo poético , con prosa adornada y estilizada que sin duda coadyuva a la fuerza moral de la pieza y que determina el que se convierta en modelo literario .

Zhu Yuanzhang , (r. en 1368-1399) , hombre del pueblo llano pero fundador de la siguiente dinastía Ming , era un admirador de Gao y de esta obra . Al convertirse Zhu en emperador (con el nombre de Hongwu) conmina a todas las familias nobles a poseer una copia de la misma , y ordena a sus actores representar la pieza diariamente durante un largo e indefinido periodo de tiempo . Comparó la obra a una preciosa delicadeza que ninguna familia auténticamente noble debiera desconocer , y a los antiguos clásicos de ética y filosofía a necesidades cotidianas que habían de estar presentes en todos los hogares . Por lamentar la falta de acompañamiento de cuerda en *Pipa ji* , manda a los miembros de su Academia de Música que rectifiquen la carencia , de modo que **Liu Gao** hace arreglos a la orquestación añadiendo cítaras de quince cuerdas , *sheng* , y laúdes de cuatro cuerdas , *pipa* .

A pesar de lo dicho sobre el género poético *qu* y la música y cantos de los *zaju* de esta era , se da una cierta vaguedad en cuanto a la música teatral Yuan , en parte excusable por la actual inexistencia de partituras de la época . Por estar la enseñanza basada directamente en la relación maestro-discípulo , no sentirían sin duda los músicos mucha necesidad de notación musical alguna . Sobrevive una pequeña cantidad de música escrita en el siglo XIII -que incluye el más antiguo ejemplo de tablatura para instrumento de cuerda en todas las culturas musicales-, para la cítara , concretamente en un documento impreso del año 1202 . Pero ninguna de estas partituras que nos han quedado
se refiere a música para teatro . Este fenómeno es notado ya y lamentado por musicólogos Ming ; mientras que los Qing , hacia el 1700 y a partir de entonces , sí dan listados y antologías de muchas partituras de piezas con origen en la época Yuan .

En cuanto a la escenificación , los actores , la interpretación , el vestuario y el attrezzo , ya hablaremos de todo ello en capítulo aparte al terminar nuestro breve recorrido general por la historia del teatro tradicional y clásico chino . Adelantemos sólo que en esta época artistas de uno y otro sexo impersonan caracteres también de distinto sexo indistintamente . Un famoso mural que data de 1324 , hallado en un templo de la provincia de Shanxi , muestra una escena de *zaju* (sin instrumentos de cuerda , pero con tañedores de la flauta *dizi* , castañuela y tambor) en que también se lee la inscripción “Elegancia de Zhongdu actuó aquí” ; ese personaje principal de la obra

representada , en el centro de la primera línea de artistas retratados , lleva atuendo de hombre , pero se sabe que era mujer . Es posible que las mujeres dominaran en el teatro Yuan . En realidad se sabe mucho más de ellas que sobre los hombres , porque Xia Tingzhi (1316-después de 1368) escribió una obra llamada *Qinglou ji* ("Colección del Cenador Verde") que es un conjunto de biografías de actrices del siglo XIII y primera mitad del XIV . Prostitutas a la vez que artistas , eran admiradas e incluso desposadas por ministros , generales , figuras literarias y otros personajes . Aunque como ya dijimos los mongoles se mostraron al principio favorables a la profesión teatral , uno de ellos lanzó más tarde una proclama en que se prohibía enseñar el *zaju ,* a la vez que se tildaba

de impúdico al teatro en general . Es posible que poca gente hiciera caso del edicto , pero en general los artistas tenían una muy baja consideración social . Pero , como hemos dicho , nos remitimos a un capítulo posterior para más datos y explicaciones sobre estos aspectos .

En esta era existía también , como no , el *quyi* , los famosos narradores de historias de que ya hemos hablado con detalle , dándose variados tipos . Como el *dashu* , "gran narración" , con cien o más episodios , que versaban en su mayoría sobre las novelas "Todos los hombres son hermanos" o "Romance de los Tres Reinos" , así como sobre historias y cuentos de luchadores de artes marciales o de detectives ; los *pingci* o "narraciones líricas" , historias de amor o de intriga doméstica , más cortas , con 20 o 30 episodios y acompañadas del violín *erhu* ; y otros como las *xiaoluoshu* , "cuentos del gong pequeño" y las *dujiaoxi* , "piezas de un acto" . El estilo *tanci* de que hablamos en páginas anteriores y que surgió en la siguiente dinastía Ming , desciende del *taozhen* de esta época ; tratábase de un estilo sureño de narración rimada a cargo de mujeres ciegas que se acompañaban de un laúd . En cuanto al *bianwen* , la narración apoyada en imágenes que tras surgir durante la dinastía Han del Oeste (206 a.C. - 24 d. C.) ya floreciera en la época Tang , continuó con los Song , y se extiende hasta la actualidad en diversas formas (los cómics chinos , *lianhuanhua* o "imágenes encadenadas" , también se relacionan con ellos) , es igualmente importante en esta era .

Toda narración diaria , de cualquier tipo , y pudiendo incluir versos y cantos , concluía siempre con "un gancho" para mantener la atención del público y atraerle al día siguiente. Como siempre en la historia de China , los narradores aprendían de otro su arte , pero luego eran conocidos por historias concretas de las que "eran dueños" , y su versión sólo podía ser narrada por otro si ellos mismos se lo autorizaban .

En cuanto a historia y sociedad , a pesar del gran desarrollo de las fuerzas productivas en esta época , que se caracteriza también por grandes obras públicas como la mejora que se realizara bajo Kublai Khan del Gran Canal que unía Hangzhou (gran puerto del Mar de China) con la capital Dadu , y el cambio del sector de la provincia interior Henan de este canal por el de la provincia costera de Shangdong , la época Yuan se cierra en lo histórico por grandes y cruentos levantamientos campesinos como el de los Turbantes Rojos (empiezan el 24 d.C.), que levantó un verdadero ejército de parias en

busca de la igualdad y la justicia[97] . Sin embargo , con el continuo desarrollo de las relaciones

feudales y de la feudalización de las zonas fronterizas , son de notar en la época como decíamos las substanciales mejoras en las vías tanto internas como a los países limítrofes, y el desarrollo paralelo de las comunicaciones con el extranjero y especialmente con Europa . En el aspecto religioso , los Yuan hicieron además una política aperturista que permitió la coexistencia simultánea del lamaísmo , el taoísmo , el cristianismo y el islamismo , con la sóla prohibición de las sectas del Loto Blanco y de Maitreya , por ser organizaciones de oposición a los Yuan[98]. La ciencia , tecnología , historia , literatura y arte también registraron cierto desarrollo en esta época , que ve un traslado del centro de gravedad económico hacia el sur que posibilita tendencias más abiertas en lo cultural , y en cuanto a relaciones exteriores . Por otro lado, se permitió que miembros de las distintas religiones o minorías no enemigas de los Yuan pudieran alcanzar determinadas posiciones en el imperio , lo que dió por resultado que musulmanes como **Sadula** o uighures como **Guan Yunshi** llevaran obras también al teatro musical .

Podemos decir pues que , en conjunto , la dinastía Yuan , fundada por Genghis Khan , terminó con el separatismo existente desde la época de las Cinco Dinastías (907-979) y su casi coetánea de los Diez Reinos (902-979) . Fué una época de relativa paz civil y de tolerancia religiosa , y aunque la población china y sus élites letradas sufrieron atentados a sus costumbres y humillación nacional , se mostró al mundo la fuerza económica y cultural de un extenso país unificado en el que se establecieron decisivos organismos administrativos tanto generales como provinciales , y además se hicieron o mejoraron importantes obras públicas[99]; como el Gran Canal , el mayor y más antiguo

---

[97] La consigna de los Turbantes Rojos , o *Hongji* , era "desposeer a los ricos para beneficiar a los pobres" , y lograr la paz "aniquilando lo injusto" . Era la continuación de "igualdad entre ricos y pobres", consigna que apareció por primera vez en China con el levantamiento campesino de Wang Xiaopo y Li Shun (*c.* 993) en Sichuan en la época de los Song del Norte (960-1127) , pero ahora con particularidades de la época e imbuida de un sentimiento nacionalista . Este último movimiento no debe confundirse con el levantamiento de los Turbantes Amarillos (que dura del 184 al 205 d.C.) y la prolongada conmoción de los Han del Este (25-220) , a pesar de que en general todos los alzamientos campesinos chinos han tenido fundamentalmente , como es lógico , motivaciones similares . Sobre el alzamiento de los Turbantes Amarillos y su líder Chang Chio , v. *Bemerkungen zum Aufstand des Chang Chio und zum Staate des Chang Lu* , W. Eichhorn , Mitteilungen des Instituts für Orientforschung , 1955 , 3 , p. 291 . V. también *The Ancient Chinese Chronicles and the Growth of Historical Ideals ,* Piet van der Loon , Beasley y Pulleyblank , Londres , 1961 .

[98] No obstante , los Yuan tenían un sistema de cuatro categorías humanas en la que el mongol pertenecía a la categoría suprema , y en correspondencia con esto se organizaba todo el aparato estatal y por supuesto el ejército . Para más datos y aclaraciones históricas sobre lo apuntado en esta nota y en la anterior , v. *Breve Historia de China . Desde la Antigüedad hasta 1919* , de Bai Shouyi y otros , Colección Biblioteca Básica , Ediciones en Lenguas Extranjeras , Pekín , 1984 , pp. 250-318. V. también y comparar periodización dinástica , etc , en *Introduction to Chinese History From Ancient Times to 1912 ,* Bodo Wiethoff , trad. al inglés por Mary Whittall , Thames & Hudson , Londres , 1975 . Título del original en alemán *Grundzüge der älteren chinesischen Geschichte* .

[99] En cuanto a esto último , no fue sin embargo esta dinastía lógicamente la primera en realizar , mejorar o reacondicionar importantes obras públicas . La ciudad de Ganzhou , por ejemplo , en Jiangxi, disfruta todavía hoy de un sistema de alcantarillado en uso desde los Song del Norte , dinastía que lo construyó hace 900 años . Se trata de un sistema de canalizaciones subterráneas que yacen a sólo dos metros de profundidad pero cubren una superficie de tres kilómetros cuadrados , sirviendo a unos 300.000

que haya funcionado en civilización alguna , ancho río artificial que cubre una distancia que en Europa sería como de Londres a Atenas . A causa de que la mayor parte del ingreso financiero de este imperio dependía principalmente del Sureste , de donde se importaban además por el Gran Canal y por mar los cereales del Centro y Sur de China que se consumían en las capitales norteñas , no es de extrañar que en la siguiente dinastía Ming se dé más importancia política al Sur y a las artes que en él se manifiestan .

Dinastía Ming .

Empezamos a exponer en páginas anteriores el periodo transicional de la dinastía Yuan a la Ming . Continuamos .

La dinastía manchú Ming (1368-1644) fue una de las más despóticas de toda la historia de China . Sin embargo , con los periodos Jiajing (1522-1566) y Wanli (1573-1620) , marca de los capítulos más importantes en la historia del teatro chino , que entra en su segunda edad de oro . Más de cuatrocientos dramaturgos escribieron alrededor de quinientas famosas piezas , que van desde sainetes de un acto hasta obras con desde veinte hasta más de cincuenta escenas ; cada una de estas escenas o actos con su propio título y pudiendo representarse también aisladamente o en selecciones [100], con numerosos ejemplos de gran calidad artística y elevada poesía , llamados *zhezixi* .

En tanto que arte del espectáculo , el teatro Ming , con su refinado canto , compleja coreografía , y magnífico vestuario , ha sido pocas veces -si es que lo ha sido- sobrepasado . En él se dan tres estilos principales : *chuanqi* , *Kunqu* y *zaju* . A la vez , se dan un importante florecimiento y diversificación de los estilos regionales , un periodo de auge del Maudgalyayana (teatro religioso chino) , y el surgimiento de tres amplias corrientes o "sistemas" . Éstos se denominan *Yiyang qiang* ("Melodías de Yiyang") , *Bangzi qiang* ("Ópera de Castañuela") , y por supuesto *Kunqu* ("Teatro de Kunshan") . Nos proponemos estudiarlos aproximadamente por este orden .

Ya a finales de la época Yuan y comienzos de la Ming aparecen las cuatro más famosas *chuanqi* o "historias maravillosas" : *Jingchai ji* , "Historia de la horquilla rota" (se refiere a un adorno para el cabello)[101] , *Baiyue ting* o "Quiosco de la Reverencia a la Luna" , de Shi Hui , *Baitu ji* , "Historia del Conejo Blanco" , y *Shagou ji* , o "Cómo se mata a un perro" . Las dos primeras tratan de estudiantes que dejan a sus fieles esposas para presentarse a los exámenes , triunfan en ellos y se reúnen por último con sus amadas. Son característicos de las "historias maravillosas" los argumentos románticos de este tipo , con estudiantes y bellezas como personajes principales y falta total de

---

habitantes de esa localidad . El antiguo sistema de drenaje es capaz de llevarse fuertes lluvias sin el menor escape o bloqueo , pero según los expertos que lo han estudiado , "su secreto no ha podido ser hasta la fecha determinado" . Por otro lado , Ganzhou , bien conservada ciudad de tiempos de los Song , disfruta de otras trescientas estructuras , ruinas , y panorámicas dignas de verse , por lo que se la llama "Museo de la Dinastía Song" . (Según noticia de *Xinhua* de 18 Febrero 2001) .

[100] Al modo en que en Occidente se conocen también los *potpourris* de arias de ópera o escenas de zarzuela , etc .

[101] En cuanto a las horquillas o alfileres para el cabello , llamados también en chino *jiji* , entran en la expresión china "edad de llevar la aguja" , que referida a las jóvenes quiere decir estar en edad núbil ; edad marcada por una ceremonia doméstica que consistía en regalar un alfiler de cabeza a la muchacha para que pudiese levantar su cabellera en un moño .

contenido guerrero -aunque no en el trasfondo , ya que a veces se da precisamente el contraste entre el dulce amor de los protagonistas y la horrible situación social provocada por la guerra- como en cambio sí tienen los *zaju* . Las otras dos obras citadas están basadas en leyendas , hechos históricos o adaptaciones de *zaju* Yuan . El desarrollo de este arte del sur sentó una base para la prosperidad y esplendor artísticos de la dinastía Ming .

La acción de las "historias maravillosas" va siempre precedida de un prólogo , que a veces aparecía también en obras de la escuela del Sur , y que sirve para explicar el

argumento y dar a conocer el título de la pieza . A menudo , como ocurre en la "Historia del Laúd" , anuncia también la moraleja . Las "historias maravillosas" , al menos en la era
Ming , se dividen en escenas , mientras que las anteriores obras del Sur se representaban sin intervalos . Sin embargo se da entre ambas tendencias una clara conexión en cuanto a forma , estilo y actuación . La nueva escuela del *Kunqu* , sofisticada y con 23 tipos de personajes distintos (en la actualidad reducidos en general a 7) , suplanta completamente en esta época a la de *beiju* o teatro de la escuela del Norte , y mantendrá ya su campo hasta la segunda mitad del siglo XIX (desde 1950 el *Kunqu* vuelve a ser tenido en la mayor estima , con festivales anuales en Shanghai y Pekín , etc , grandes salas fijas en Pekín , Suzhou -ciudad que fue su cuna-, etc , círculos de entusiastas y numerosas troupes que se consideran cantera también de otros estilos . En Mayo 2001 , ya con unos 600 años de historia , la UNESCO lo declara "Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad" , siendo el único estilo artístico chino listado entonces por ese organismo entre otras 18 formas de expresión de todo el mundo) .

Si bien el *chuanqi* , incluyendo al *Kunqu* , constituye la corriente principal del teatro Ming , el *zaju* es su mayor tributario . Alrededor de cien dramaturgos produjeron quinientas veinte obras de este género , lo que constituiría un récord verdaderamente impresionante en cualquier época . Aunque numerosos autores escribían ateniéndose al mismo estilo de *zaju* de la época precedente , muchos otros elaboraron una serie de cambios que cambiaron totalmente la forma anterior . Hablaremos ahora de los maestros más representativos y de sus obras principales .

Dado que la mayoría de los autores iniciales crecieron todavía en la era Yuan , tendían de manera natural a inscribirse en la forma de *zaju* que prevaleciera durante esa dinastía . Esta tendencia se vió a la vez apoyada por el hecho de que dos príncipes Ming escribieron también importantes *zaju* , lo cual animaba a otros a seguir este camino . El primero fue **Zhu Quan** (1378-1448) , decimoséptimo hijo del primer emperador Ming . Zhu recibió el título de príncipe a los trece años de edad , y sólo dos más tarde lideraba una guarnición fronteriza de ochenta mil soldados y seis mil carruajes con sus caballos . Perdió el mando de este ejército a causa del golpe de estado de 1399[102] y así empezó su

[102] Se cuenta que alguien le acusó de usar *wugu* (forma de hechizo que empezaba con la introducción de varios insectos venenosos en un cesto cerrado , hasta que el más fuerte o ponzoñoso se comía a todo el resto ; luego se quemaba al superviviente y se preparaba una poción con sus cenizas ; etc) . El emperador investigó secretamente , pero al no obtener pruebas , dejó en libertad a Zhu , quien sin embargo quedó ya

tranquila vida dedicado a tocar el *qin* , al estudio , la literatura y las diversiones . Al envejecer , se ocupó progresivamente en la filosofía del taoísmo y en el intento de alcanzar la inmortalidad , según teorías y ejercicios de aquella religión . Hoy se le atribuyen cincuenta obras , entre las que se cuentan doce piezas teatrales . Desgraciadamente , de éstas sólo se conservan enteras dos . Una de ellas expone el logro de la inmortalidad por parte de un recoleto , lo que evidentemente es reflejo de las aspiraciones del autor , que se llamaba a sí mismo "El Inmortal Desencarnado" . La otra obra , titulada *Zhao Wenjun siben Xiangru* ("La escapada de Zhao Wenjun con Xiangru") , se basa en un suceso histórico real . Trata de un joven de enorme cultura y talento que atrae a una hermosa viuda , escapa con ella , y por último la desposa con la

bendición paterna (se trata del famoso poeta Sima Xiangru , de quien ya hemos hablado más arriba) . Aunque ambas obras versan sobre asuntos usuales en el teatro Ming , son muy apreciadas por la elegancia y finura de su estilo .

Otra famosa obra que tradicionalmente se le atribuye es *Taihe zhengyin pu* , "Tabla de los Sonidos Correctos de la Era de la Gran Paz" . El prefacio de esta obra está fechado en 1398 , es decir , cuando Zhu contaba veinte años y se ocupaba en tareas militares y de gobierno . Por esta razón se ha puesto recientemente en tela de juicio su verdadera autoría del trabajo en cuestión . Pero sea quien sea el autor , hablaremos aquí de ella por tratarse de una obra importante . En primer lugar , contiene una lista de seiscientos ochenta y nueve *zaju* escritos entre la era Yuan y la edad del propio Zhu , por lo que es de gran información para los historiadores del teatro . En segundo lugar , hace una serie de comentarios interesantes y valiosos sobre la poesía dramática de muchos autores de primera línea . Y en tercer y más importante lugar , se trata sin duda de una "Tabla de Sonidos Correctos" . Provee un listado de trescientas treinta y cinco melodías para *zaju* y sus arreglos correspondientes en doce modos distintos . Para cada melodía , da un libreto que ejemplifica la demanda tonal de los caracteres chinos (palabras) que acompañan a las melodías a determinados intervalos . La Tabla equivale a un manual para la escritura de *zaju* . La más antigua en su clase , estimuló también a hombres como **Shen Jing** en la composición de obras similares que a su vez regulan la prosodia del *Kunqu* . (Hoy se divide el *Kunqu* según dos grandes tradiciones , con más uso de las escalas heptatónicas en la correspondiente a las zonas norteñas que en las del Sur) .

El otro príncipe Ming autor de *zaju* a que antes nos referíamos fue **Zhu Youdun** (1379-1439) . Amable , delicado y muy amante de sus padres , este príncipe nunca se dedicó a diferencia del anterior a la política , sino a la jardinería , caligrafía , y por supuesto al teatro . Deja treinta y dos obras , todas las cuales se conservan enteras . De ellas , más de la mitad tratan de budistas o taoístas inmortales envueltos en la celebración de festivales o bien en la salvación de infortunados y en la cura de almas . El resto de sus obras versan sobre cortesanos y prostitutas , guerreros patrióticos , mujeres virtuosas , bandidos generosos , y peonías[103] , flores de que gustaba en especial .

---

en desgracia . No obstante , recibe orden imperial de escribir diversos largos ensayos , crónicas , y otras muchas obras . V . *Ming History* , folio 117 , p. 14a , en *Zhongwen Dacidian* , Taiwan ed. p.3591 .

[103] Suponemos aquí que en el sentido de flores , pero lo cierto es que esa flor también designa en el imaginario chino los genitales femeninos . No sabemos si también tendrá esta erotizante imagen alguna relación con la romántica obra de Wang Shifu *Mudan ting* , "El Pabellón de las Peonías" , pero al menos

Una de sus obras se titula *Liu Panchun shouzhi xiangnang yuan* , "Aflicción de la Bolsita de Perfume" . Basada en un suceso contemporáneo real , es la historia de una actriz de *zaju* que vive una relación amorosa con un joven letrado y se suicida al ser obligada a casarse con un comerciante de sal . En su funeral , el fuego consume su

cuerpo y vestidos , pero su bolsita perfumada , que contiene la carta y un poema de su amante , permanece intacta . El amante , a quien su padre había prohibido asistir a las exequias , se presenta sin embargo al final y jura permanecer soltero en respeto de su amor y sacrificio . Esta obra expone también la dureza y humillación presentes en la vida de los profesionales del teatro de épocas pasadas en general , y ha sido durante mucho tiempo una de las favoritas del público chino . Se inserta en la corriente , surgida en esta época , de glorificación de la fidelidad en el amor llevada al máximo , así como de la castidad asumida como consecuencia y corolario de una única y enorme pasión . Un poco más abajo , al hablar de los poetas y dramaturgos Kang Hai y Wang Jiusi , volveremos brevemente sobre este tema [104].

Zhu Youdun experimenta frecuentemente sobre la forma del *zaju* , alejándose considerablemente de estilos anteriores y al parecer influenciado por la cada vez mayor popularidad del *chuanqi* . Hace innovaciones de gran alcance en cuanto a introducción o prólogo de la obra , número de actos , melodía , arias , contrastes de voces y de música, juegos escénicos , etc , por lo cual , y con sus treinta y dos obras , se sitúa como el mejor autor del *zaju* en época Ming . Por todo ello , además , y aunque para él mismo aquellos experimentos eran ocasionales y puramente de prueba , se convierten más tarde en algo totalmente aceptado y emulado por autores posteriores .

Dieciseis de los autores de *zaju* que aparecen en la "Tabla de los Sonidos Correctos" son contemporáneos de los dos príncipes de que hemos hablado . Se adjudican a aquellos otras treinta y tres obras , de las cuales dos de entre las que nos quedan son especialmente notables . Una es *Xijou ji* , o "Peregrinación al Oeste" , publicada en 1592 y al parecer escrita por **Yang Na**[105] , mongol sinizado autor de dieciocho piezas en total.

---

en este caso nos inclinamos a pensar que , al menos conscientemente , no . (Véase más arriba sucinto argumento de la obra) . Además , la peonía es en China la reina de las flores (por encima incluso de la Magnolia (= *Mulan* , como el nombre de la célebre heroína guerrera) , y aún más de la rosa (=*xiang wei*). Ya en el antiquísimo clásico *Shi jing* ("Libro de los Cantos") se regalan los enamorados *sho yao* (nombre de la peonía antes del siglo V. d.C.. Luego se les llama *Mudan*) . Los poetas de la dinastía Tang (618-907) cantan a la peonía en maravillosos versos . El historiador Ouyang Xiu (1007-1072)escribe ya en el siglo XI un libro enteramente dedicado a esta flor , que también simboliza la riqueza , la perfección y a las muchachas .

[104] Desde hace siglos , "se simpatiza" en Extremo Oriente con los suicidas por amor , tema que en el espectáculo ha tenido como uno de sus últimos exponentes importados a Occidente la película *Ai no corrida* , "Corrida de amor" (1975) , del japonés Nagisha Oshima (1932 -). Si bien en este film , considerado por muchos una obra maestra , el suicidio es en realidad muerte por exceso sexual , éste es consentido o buscado hasta sus últimas consecuencias en aras de un amor sin frenos .

[105] Otros autores atribuyen la novela a Wu Cheng'en (*c.* 1500-1582) , nacido en Jiangsu . V. *Historia de la Antigua China (2)* , (no aparece nombre de autor) , Ed. Libros de la Gran Muralla , Beijing , 1988 . P. 48 .

Xijou ji se divide en seis partes , cada una de las cuales contiene cuatro actos , medida normal del *zaju* . Esta larga obra narra el viaje del monje Chen Xuanzang (Wade-Giles Chen Hsüan-Tsang , por otros nombres San-Tsang , Tang Seng ("Monje de la dinastía Tang"), o Maestro Tripitaka de la Ley del Gran Tang -título que le concede el emperador- en la era Tang hasta la India , en busca de pergaminos budistas. Le acompañan sus tres famosos discípulos Sun Wu-Kung (Mono), Chu Ba-chie ("Cerdo de las Ocho Abstinencias" , Zhu Wuneng , o "Cerdito") y Sha Wu-king (Sha Wujing o "Arenoso") . En el primer volumen asistimos al nacimiento de Tripitaka e inmediata orfandad , a su educación a cargo de un monje y a cómo su padre resucita tras el castigo de su asesino . Los siguientes cinco volúmenes narran los numerosos peligros , pruebas y tentaciones en que incurren y salen vencedores Tripitaka y sus discípulos , a veces gracias a divina intervención . El último volumen da cuenta de su éxito final y ascensión al paraíso budista . Esta obra manifiesta la continua fascinación de los chinos por la

historia de Tripitaka , y constituye un eslabón en la cadena de variaciones sobre este mismo tema . Las versiones posteriores , no obstante , tienden a subrayar los episodios divertidos en torno a los discípulos , mientras que Yang enfoca las pruebas y ascensión del maestro . Sea como sea , la obra demuestra ya desde el original la tendencia democrática aunque a la vez afirma el ilimitado poder de Buda y la teoría de causalidad .

En relación con esta temática del gran viaje , podemos considerar que las obras de la serie Maudgalyayana , basadas en el rescate de Mulian de su madre de los infiernos , son sin embargo el más representativo de los teatros religiosos chinos . Se trata de piezas de complicado argumento y ambiente fantástico , con escenas de infierno y paraíso y personajes inusuales como miembros de sectas filosóficas o religiosas . La actuación requiere gran pericia en las artes marciales y en la acrobacia , con danzas de la espada , lucha con lanzas , etc , así como episodios cómicos . La música del teatro Maudgalyayana incluye más de 100 *qupai* (estilos musicales , o "palos" como se diría en el flamenco) tradicionales , música budista y cantos folklóricos diversos . La riqueza del Maudgalyayana (llamado también "piezas de la madre" o "piezas de Mulian"), que siempre atrajo , por su carácter , a amplios públicos , le ha hecho popular durante varios siglos ; pero no se trata del único teatro religioso , ya que en esta misma época florece también la ópera Nuoxi , por ejemplo , que se inspira directamente en antiguas ceremonias de rezos chamanísticos presididos por brujos y brujas , con gran relieve de figuras mitológicas .

Volviendo a donde nos habíamos quedado al hablar de la corriente principal del *zaju* , el segundo interesante de la época Ming inicial es *Jintong yunu jiaohong ji* , o "El Joven Dorado y la Muchacha de Jade" , por **Liu Dongsheng** . De la vida de este autor prácticamente nada se sabe . En la obra se encuentra una curiosa combinación de dos tendencias de la época : por un lado , fuerte interés en lo oculto y misterioso , y por el otro hedonismo y erotismo[106] . Esta pieza , en ocho actos , hace desfilar ante el público

[106] Sobre el erotismo chino antiguo en general , creemos sigue siendo interesante y quizá la más completa la obra *La Vida Sexual en la China Antigua* , Robert Van Gulik , Siruela , Madrid , 2000 . Van Gulik

una larga serie de citas , separaciones , melancolía amorosa y gratificación del deseo sexual entre el héroe y la heroína . Estos dos son presentados al principio de la obra , que sirve al modo de los antiguos prólogos , como deidades taoístas caídas . Se supone que el asunto amoroso es el castigo o purga de sus deseos carnales . Al final de la historia , y tras su matrimonio , vuelven a ser acogidos en el cielo taoísta .

Medio siglo transcurre tras la muerte de Zhu Youdun (en 1439) sin casi nada importante que reseñar . El *zaju* declina entonces por las mismas razones que ocasionaran el ocaso del *chuanqi* , esto es , el desorden y el cambio político y social , con la consiguiente alteración de las consignas gubernamentales y de los gustos del público . Además , los letrados vuelven a interesarse por los exámenes para el servicio civil . Sin embargo , rompen el prolongado silencio del *zaju* dos nuevos dramaturgos , **Wang Jiusi** (1468-1551) y **Kang Hai** (1475-1540) , los cuales eran íntimos amigos y vivían en una misma región . Los dos pierden sus empleos (Wang era miembro de la Academia Hanlin , organismo similar a nuestra "Real Academia") a consecuencia de su colaboración en dudosas tramas cortesanas y por su relación con ciertos corruptos y poderosos eunucos . Ambos tocaban muy bien el *pipa* , ese laúd que es el más importante instrumento musical del *zaju* . Para vengar su ira ante la ingratitud de los amigos y ante la displicencia y frialdad de los superiores , cada uno de ellos escribe un *zaju* titulado *Zhongshan Lang* , "El Lobo del Monte Zhong"[107] . Narran cómo un altruista erudito salva de sus perseguidores a un lobo a riesgo de su propia vida , y cómo una vez a salvo la fiera amenaza devorarle pero es muerta por un transeúnte . Se trata por cierto de la elaboración de un cuento y proverbio antiguos , los cuales siguen en boga actualmente como de los más conocidos del acervo chino . La versión de Kang es en estricta forma *zaju* (cuatro actos) , mientras que la de Wang tiene sólo un acto (por eso el nombre completo de la obra de éste es *Zhongshan lang yuanben* , "El Lobo del

---

(1910-1967) fue un gran sinólogo holandés que no sólo escribió obras de erudición como ésta y *The Lore of the Chinese Lute* , sobre música , sino también largas novelas de misterio y laberintos ambientadas en la China antigua (como "Los asesinos chinos", en holandés *Nagels in Ning-tsjo* , Gravenhage , 1960) . En cuanto a las novelas eróticas chinas en sí , son innumerables , y de ellas las más famosas son la muy larga y excelente *Jin Ping Mei* ("Flor de Ciruelo en Jarrón de Oro") , *Rou pu tuan* ("De la carne al éxtasis") de Li Yu , de que hablamos más abajo, *Zhaoyang qushi* ("Nubes y Lluvia en el Palacio de los Han") , *Zhulin yeshi* ("Bella de Candor") , con fuertes reminiscencias taoístas que sin embargo ironiza sutilmente y escrita durante la dinastía Ming, etc , etc . (De todas las obras que cito en esta nota y de numerosas otras se encuentran fácilmente traducciones a idiomas occidentales ; sin embargo , todavía no han sido traducidas al castellano ni a otro idioma cualquiera de nuestra península , aunque creemos que a no mucho tardar empezará a subsanarse esta carencia) . En cuanto a poesía erótica , también es abundante en China , y aquí diremos -ya que forma parte del título de una de las novelas que acabamos de citar- que se atribuye a Song Yu (siglo III d.C.) , concretamente en su poema en prosa *Gaotangfu* ("Composición de Gaotang") , la metáfora de las nubes y lluvia ; aparecida por primera en esa obra pero popular hasta hoy en China , y que se refiere al juego sexual entre hombre y mujer . De paso añadiremos que en Shanghai existe un interesante "Museo de la Cultura Sexual China Antigua" (en inglés "Ancient Chinese Sex Culture Museum") , en la 8ª planta del nº 479 de Nanjing Donglu , junto al Hotel Sofitel Hyland . Su director es actualmente Liu Dalin . Suponemos que allí habrá información sobre otros museos que luego hemos sabido que hay sobre el mismo tema , y algunos más antiguos .

[107] Basado en un antiguo cuento , *La Historia del Lobo de Zhongshan* , recogido por Ma Zhongxi también en tiempos de los Ming . V. *Fábulas Antiguas de China* , Wei Jinzhi , Ediciones en Lenguas Extranjeras , Beijing , 1989 . Pp. 83-86 . La introducción de este mismo libro , aunque breve , es interesante y abunda en otros casos como los arriba citados , en que intelectuales Ming se dedican a las fábulas satíricas , sin otro medio de desahogar amarguras políticas .

Monte Zhong : Pieza corta") . La afición de estos dos autores al vino , las mujeres y el canto todavía es legendaria ; así , Wang es autor también de una inspirada *Du Zimei gujiu youchun* ("Du Fu vende vino y se pasea en primavera") , en que una anécdota de la vida de ese personaje le sirve de nuevo para escribir una sátira política . Por otro lado , estos dos autores colaboran , con otras de sus obras (entre ellas cantos y ensayos fúnebres) a la difusión de las normas de la castidad , por medio de una gran valoración de la pasión ; casualmente , tanto las hijas de ambos como una joven cantante , concubina de uno de sus amigos , se habían suicidado al quedar viudas , o sin "su señor" , respectivamente[108] . Así , los escritores representan el gesto de terminar con la propia

vida más como un triunfo de la pasión (en los cantos se evocan las satisfacciones sensuales) que del martirio .

La forma de *zaju* en un sólo acto fue empleada también por otro autor , **Xu Chao** , y de modo más interesante . Se sabe poco de él excepto su autoría de ocho obras que llegan completas hasta nosotros , además de arias fragmentarias correspondientes a otras cinco piezas . Cada una de estas obras tiene sólo un acto , en torno a la figura de un inmortal o de un hombre de letras en ocasión celebrada por la historia . Por ejemplo , en *Wuri yin* ("Recitación a mediodía") , cierto alto funcionario visita al gran poeta de la dinastía Tang
Du Fu , durante el Festival de la Barca del Dragón , que conmemora el trágico final en las aguas de un río del también gran poeta Qu Yuan (340-278 a.C.) . El momento culminante de la obra es el recitado de poemas y canto de Du Fu , mientras atractivas damas danzan sobre la barca . Xu Chao escoge para otras obras ocasiones similares , de modo que cada una transcurre en un mes del año distinto . Cronistas contemporáneos del propio Xu manifiestan que éste compuso veinticuatro obras , compiladas en un sólo volumen que se tituló *Taihe ji* , o "Cantos de la Gran Paz" , por celebrar el mismo número de festivales que el calendario chino . Estas piezas , además de grandemente interesantes en sí mismas , son precedentes del teatro de la siguiente dinastía Qing , en que también se hace uso de los festivales como trasfondo de determinadas obras .

Uno de los más famosos autores de esta última tendencia citada fue **Xu Wei** (1521-1593), genio versátil y excéntrico que en distintas ocasiones llega al borde de la locura y el suicidio . En uno de estos arrebatos , mata a su esposa y es encarcelado durante varios años . Murió en la mayor pobreza a pesar de que era un excelente calígrafo[109] ,

---

[108] Katherine Carlitz , de la Universidad de Pittsburg , tiene un ensayo llamado *The Daughter , the Singing-Girl , and the Seduction of Suicide* , inscrito , con otros de tema afín , en la Sesión 27 de AAsianst (sesión titulada "Passionate Women : Male Discourses on Female Suicide in Late Imperial China") . El trabajo de Carlitz trata especialmente , entre otros autores y obras , de las de Wang Jiusi y Kang Hai relativas a ese tema ; de ahí extraemos esta información .

[109] En cuanto a la caligrafía china en general , que comprende numerosos , muy distintos y maravillosos estilos , cabe decir que también ha sido utilizada políticamente , no sólo a niveles subliminales a gran escala sino también por parte de particulares para su propia y directa propaganda ; entre otros por Sun Yatsen y Mao Zedong . Sobre este tema en concreto , v. *Brushes with Power: Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy* , Richard Curt Kraus , University of California Press , Berkeley , 1991 . (Las pp. 169-171 se dedican entre otras precisamente a los dos políticos que cito , pero toda la obra versa sobre la relación de la caligrafía con el poder y la política en China).

pintor , poeta y autor teatral . Deja dos grandes obras teatrales . Una de ellas es *Sisheng yuan* , "Cuatro Gritos de un Mono" , que consiste en cuatro piezas distintas . En una de ellas , un intelectual humillado y perseguido acusa , mientras tañe el tambor en un banquete , a Cao Cao , el muy famoso usurpador histórico de un trono medieval . En otra , un monje seducido aviesamente por una prostituta se suicida y convierte a su vez en ramera en una posterior reencarnación , hasta que alcanza la iluminación . En las otras dos piezas se muestra a mujeres de mérito que se disfrazan de hombres y consiguen así gran reconocimiento social . Éstas son Mulan (o Hua Mulan) , que se ve envuelta en asuntos militares -es el tradicional tema que adapta la película de dibujos animados *Mulan* , de Walt Disney Productions- y Huang Chongku , George Sand china que triunfa , como la europea , en los medios literarios . Las cuatro obras son reflejo del espíritu desafiante de su creador , que se oponía a todo corsé político , social , religioso o biológico .

La forma de las obras de Xu Wei va también claramente contra lo convencional . Una de ellas consta de un sólo acto , otras dos tienen dos actos cada una , y la última cinco actos. Las melodías de los actos se seleccionan tanto del repertorio del Sur como del del Norte , y se organizan según secuencias novedosas . Este divorcio drástico de la forma usual logró enseguida universal aplauso .

Tras las innovaciones de Xu Chao y Xu Wei el único cambio importante que quedaba por hacer era el uso de sólo música del Sur en el *zaju* . **Wang Daokun** (1525-1593) fue uno de los primeros -si no el primero- en decidirse a esta nueva ruptura . Gran lector y funcionario distinguido , escribe cinco piezas teatrales , de las cuales nos llegan cuatro . Versan sobre situaciones imaginarias en la vida de figuras auténticamente históricas . *Wuhu you* , "Canción de los Cinco Lagos" , por ejemplo , trata sobre Fan Li y Xishi que bogan en un bote e intercambian su vino por pescado a un pescador y a una pescadora . Toda la pieza es como un poema idílico . Mientras que las melodías de esta obra están tomadas tanto del repertorio del Norte como del sureño , los otros tres trabajos de Wang contienen sólo música del Sur . Además , las cuatro obras se inician por un breve prólogo y concluyen la acción en un poema , característica igualmente del teatro meridional . Para diferenciar este género de *zaju* de su prototipo Yuan , algunos historiadores se decantan por la denominación "*zaju* del Sur" . Y desde luego , en este estadio de su desarrollo , un *zaju* podía ser muy parecido a una obra sureña de los primeros años . Tras estos variados experimentos , el *zaju* se convirtió en una forma muy flexible de la expresión dramática .

El erudito Zhang Maoxun publica en 1615-1616 su *Selección de Cantos Yuan* , que muestra los mejores modelos a los cerca de ochenta autores que a su vez producen más de doscientas piezas en los últimos ochenta años de la dinastía . Siguen otras antologías cuya facilidad de adquisición o acceso estimula a los aspirantes a autor , y como resultado florece también el *zaju* tradicional . Pero al final de la dinastía , Shen Chongsui , nativo del Sur , cuenta cómo ha ido al Norte en busca de música genuina de la zona y ha vuelto con las manos casi vacías . No obstante , dice que la música que allí le pareció más cercana al antiguo estilo norteño le ha conmovido profundamente . Con el paso del tiempo , desaparecen incluso esos pocos vestigios aislados .

Volvemos atrás para ocuparnos del *chuanqi* .

A mediados de la era Ming , en la primera mitad del siglo XVI -reina el emperador Jiajing- , el famoso dramaturgo **Liang Chenyu** (*c.* 1520-*c.*1580) , también llamado Liang Bolong , (nacido precisamente en Kunshan , provincia de Jiangsu) escribe una pieza de *chuanqi* titulada *Huansha ji* , "Historia de la lavandera de velos" , sobre una célebre belleza llamada Xi Shi , que fue concubina imperial (v. más abajo) . Liang Chenyu confía la música para esta obra al no menos célebre cantante y compositor **Wei Liangfu** (activo de 1522 a 1573) . Éste último , tras varios años de trabajo , crea el *shui mo diao* , o *shui mo qiang* , "melodía pulida al agua" , que en parte combina los estilos *Haiyan* y *Yiyang* . *Huansha ji* fue aclamada como la obra maestra del teatro del Sur , y da origen al género literario-musical *Kunqu* o "música de la escuela de Kun", por el

nombre de la ciudad donde el género surgió y se desarrolló) . Esta acepción engloba todas las piezas revisadas a continuación por Wei Liangfu (teatro de los Yuan , del Sur y del Norte y del *chuanqi*), que lleva a cabo en Jiangsu muchas otras investigaciones innovadoras sobre los modos musicales que florecen en esa región del sur. Sus principales diferencias radican en un uso dialéctico que afecta a ritmo y tempo de canto y formas de declamación . Sintetiza elementos modales y refina la articulación y la vocalización para conjuntar los tonos orales empleados en los fragmentos hablados con el tempo y el timbre , haciendo surgir así el canto melifluo y algo quejumbroso que la flauta acompaña , característico en el teatro *Kunqu* . Colabora con Wei en su investigación otro gran músico , **Zhang Yetang** , autoridad en el repertorio modal del norte . La magnificencia de los cantos así creados ha valido a este género un éxito continuo hasta nuestros días . La primera poética consagrada al teatro Ming es la obra de **Wang Jide** (muerto en 1623) ; en su *Qulu* ("Reglas para el teatro"), publicada en 1610 , enuncia las reglas esenciales de la composición dramática clásica . Muchas de estas reglas son recogidas por Wei Liangfu por cuanto que la poética , desde un punto de vista formal , corre pareja a la música .

En cuanto al autor del libreto de *Huansha ji* , Liang Chenyu , se trató de un hombre de gran personalidad y aspecto imponente , ídolo de los círculos teatrales ya durante su vida. Era poeta a la vez que dramaturgo , y su obra más importante se puede considerar sin duda *Huansha ji* , sobre la que acabamos de hablar . Esta obra se conoce a veces en inglés -aparte de por el nombre , más usual , que hemos traducido antes al castellano- también por el nombre de "The Beauty Trap" , "La trampa de la belleza" , debido al argumento de la obra . Ésta cuenta cómo Xishi , beldad célebre del siglo V a.C., fue usada por los jefes Yue (antiguo estado chino) para enamorar al monarca de un reino enemigo a fin de que éste cayera en sus manos .

En el *Kunqu* , los personajes corresponden igualmente a los papeles fijos , pero no se dan limitaciones en cuanto al canto : pueden cantar también los personajes menores . El canto es más melodioso , y se acompaña a menudo de instrumentos de viento . El estilo es más literario y desenvuelto . Tanto las partes en verso como las que están en prosa presentan notables dificultades de interpretación . El *Kunqu* es producto de una sociedad refinada y culta . Todo rico señor de las provincias de Jiangsu o Zhejiang tenía a gala el mantener su propia compañía de actores y actrices , de tal modo que el desarrollo del arte dramático recae sobre todo en los grupos teatrales privados y en el

patrocinio de sus sostenedores o mecenas . El emperador Hongwu (primero de la dinastía Ming , como dijimos) había fundado una agencia de eunucos en 1390 con el encargo de proveer de espectáculos a la corte , y entre éstos se encontraba naturalmente el teatro . Al principio la forma preferida era el *zaju* , pero luego la misma corte se alegró de seguir la moda de las clases altas y desde el siglo XVI patrocina a su vez el *Kunqu* . Más tarde Qianlong (época Qing), a principios de su reinado , también promueve una organización para controlar el teatro cortesano en que ya sobresale principalmente el *Kunqu* (ya hemos hablado repetidamente de este gran estilo y volveremos a hacerlo , más extensamente , a continuación y más abajo , en el capítulo dedicado a los Qing y en el de la Ópera de Pekín) .

Esta importante corriente se origina en torno a la muy bella y rica ciudad comerciante de Suzhou[110] -por otro nombre más antiguo Gusu , en la provincia de Jiangsu- , y se extiende enseguida a todo el país desde fines del siglo XVI . Su música era mucho más melodiosa que la del teatro popular , y se acompañaba sobre todo del *dizi* o flauta travesera china . Las gentes de elevada educación siempre habían despreciado el teatro popular , que consideraban vulgar , demasiado ruidoso , y carente de ritmo . Debido a que los gustos de los cultivados eran -y son- más o menos parecidos , la música de *Kunqu* permaneció constante en todas las regiones , aunque se tenía en cuenta la variación de acentos en la pronunciación de las palabras .

El *Kunqu* se desarrolló a partir de un importante cuerpo de literatura dramática , y en este aspecto es sucesor del *beiju* , "teatro del norte" de tiempos de los Yuan , y del sureño *chuanqi* . De hecho , numerosas obras compuestas según estilos anteriores se retoman y adaptan al repertorio del *Kunqu* . Sobreviven muchos textos de esta nueva corriente , mientras que se han perdido la mayoría de los *Yiyang qiang* y de los *Bangzi*

[110] Ya mencionamos esta ciudad al hablar de los estilos de Quyi . Se trata de una muy antigua urbe considerada ya desde la época Song uno de los lugares privilegiados de la Tierra . Así reza precisamente un viejo proverbio que data de la citada dinastía : "En el Cielo está el Paraíso . En la Tierra , Hangzhou y Suzhou" , "la de los puentes de barandillas rojas" . Envuelta por el Gran Canal , que une el enorme delta del Yangtse Kiang o río Azul a Pekín , así como de una red de canales menores -que sólo en el área de la ciudad atraviesan alrededor de 400 puentes cantados desde hace siglos por poetas como Li Bai- , rebosa de antiguos jardines y de paisajes lacustres . (Precisamente por eso , recuerda a Venecia , ciudad con la que está hermanada desde hace más de veinte años ; y las Naciones Unidas han declarado además varios de sus jardines patrimonio cultural de la Humanidad . Tras una interrupción de casi un siglo , reaparece hoy la tradición de los jardines privados .) Para reconstituir el universo mental de los grandes letrados , nada como visitarla , así como sus numerosos museos ; especialmente , en nuestro caso , el "Museo de la Ópera" . Entre otras cosas de gran interés (como un estupendo escenario de teatro clásico -situado en el jardín del antiguo palacete en que el Museo se ubica- , y otro escenario móvil) , los maniquíes expuestos visten precisamente vestuario de esta época de que hablamos , la Ming . No confundir esta ciudad con otra antigua del mismo nombre y que hoy se llama Jiuquan , en el "corredor de la provincia de Gansu" , otro de los lugares más cargados de símbolos de la antigüedad china ; esta última ciudad es hoy también famosa por su base de lanzamiento de satélites artificiales y control de cohetes espaciales . En cuanto a Hangzhou , que también citamos en otros lugares de este trabajo y que también menciona el proverbio que reseñamos , es una ciudad parecida , en Zhejiang , y también goza de paisajes lacustres , de los que se dice que están como ninguno en harmonía con el alma china. Hangzhou ya pareció "*muy nobilísima y magnífica ciudad*" a Marco Polo , y luego a Odorico de Pordenone , etc , pero desgraciadamente ha perdido la mayoría de sus antiguos monumentos ; aunque también cuenta hoy con jardines , pagodas , una mezquita y museos dignos de visitarse , como el de la Farmacia . Todas estas ciudades , como tantas otras de China , han tenido distintos nombres según las épocas , y desde luego eran distintos a los que damos en esta Nota en tiempos de Marco Polo .

qiang , obras más extendidas de esta misma época . Igualmente , se conocen los nombres de los autores *Kunqu* , mientras que tanto los del *Yiyang qiang* como los del *Bangzi qiang* permanecen en el anonimato .

Una de las principales características de las obras de *Kunqu* tanto en el periodo Ming como en la siguiente dinastía Qing es que debido a su enorme longitud la escenificación completa de una sóla de ellas puede durar varios días . Por este motivo , sobre todo actualmente (en que vuelve a conocer un resurgimiento , con modernas técnicas de producción y públicos jóvenes) , se suelen representar abreviadas o bien en fragmentos o por arias concretas .

Entre los principales autores de *Kunqu* son de recordar Tang Xianzu (1550-1616) , Ruan Dacheng (1587-1646) , Wu Bing (m . en 1646) y Li Yu (1611-*c.*1680) ; estos últimos entrando ya en la siguiente dinastía Qing (1644-1911) , por lo que algunos historiadores del teatro consideran ya a Li de esta última era . De todas formas , nosotros hablaremos de él aquí . Ya no se trata de simples nombres , como ocurría en el caso de muchos autores de la anterior época Yuan , sino que de éstos se conocen la vida y las obras no sólo teatrales .

Tang Xianzu , nativo de Linchuan , en Jiangxi , tuvo éxito en los exámenes imperiales (*qin shi*) en 1583 y entró al servicio del gobierno . Constantemente sin éxito en esta carrera oficial -no le interesaba el poder y dejaba de lado sus deberes en favor del canto y el teatro- , la abandona en 1598 para dedicarse por entero a su arte , retirado en su ciudad natal . Su ideología es claramente humanista , con críticas más o menos veladas que destacan en la sofocante atmósfera de los últimos años de la época Ming . Expresa su actitud hacia la escritura como sigue : “Hay cuatro factores esenciales en toda forma de buena literatura : (1) el tema , (2) presentación interesante y vívida , (3) el estilo , y (4) la belleza . Con estos tres principios vitales en mente , llegan a efecto de manera natural la fina calidad de las palabras y la del sonido . Entonces , ¿A quién le importa el tipo de tono o de timbre usado? Si uno ha de seguir determinado patrón formal al escribir , sufrirá la dificultad de construir una frase decente con coherencia y claridad”[111]. Tang , en concordancia con estos principios , se negó a escribir música *Kunqu* estricta ; pero debido a que sus coetáneos adaptaron a esta forma sus obras , se le considera representante del *Kunqu* . En todo caso , los románticos temas de sus piezas resultan muy adecuados para esta música suave y melodiosa . Es contemporáneo de Cervantes y de Shakespeare (nótese que los tres mueren el mismo año) , y este hecho , además de sus méritos personales , ha inducido a algunos críticos a considerarle “el Shakespeare chino”. Su primera obra , *Zixiao ji* (“La flauta púrpura”) escrita en 1577 , resulta un enorme éxito , y a ésta sigue *Zichai ji* (“La horquilla púrpura”) , que es como una remodelación de la anterior . Pero su obra maestra es *Mudan Ting* , “El Pabellón de las Peonías” , completada hacia 1588 . Esta obra se inserta en un cuarteto de piezas con motivo onírico , llamadas globalmente “Los cuatro sueños de la sala Yuming” , de las cuales “El Pabellón de las Peonías”, en cincuenta y cinco escenas , es la más famosa por su excelencia poética ; denota gran delicadeza de sentimientos en una sofisticación estilística que encantó al público letrado . En ella , el tema del amor romántico (desafía viejas normas sociales) envuelto en un contexto sobrenatural alcanza gran impacto

[111] *Yü-ming t’ang ch’üan-chi* , (“Obras Completas de Tang Xianzu”) , cap. 4 . Nos basamos en la traducción al inglés de Josephine Huang Hung en *Ming Drama* , Heritage Press, Taipei , 1966 . P. 136 .

emotivo ; además de la pintura de un fresco de las numerosas diversidades de la sociedad china de la época que hace la apología -subversiva para algunos- de la búsqueda de la felicidad individual . Aún hoy se llevan a escena constantemente diversos fragmentos de esta obra en el teatro tradicional (especialmente la Escena 10 , "El sueño interrumpido" ; la Escena 12 , "Perseguir un sueño" ; y la Escena 14 , "Autorretrato", entre otras)[112] .

Pero debido a sus enormes requerimientos de producción , rara vez se ha representado completa . Normalmente , como decimos , sólo se representan unos cuantos actos , con una duración cada uno de ellos de entre 30 y 40 minutos .

Otra de las obras del cuarteto se llama *Huanhun qi* ("El regreso del alma") , terminada en 1598 , y de tema parecido a *Mudan Ting* ; esta última es la historia de Du Liniang , hija única de un rico dignatario, y el estudiante Liu Mengmei . Sin antes haberle visto nunca , Liniang se enamora de él en un sueño , y tan fuerte es su pasión que muere de nostalgia . Tres años después resucita . Liu pasa con éxito sus exámenes y el padre de la joven consiente finalmente en la boda . Esta obra ha sido muy popular en China , donde se la considera la más conmovedora historia de amor entre sus clásicos , por lo que varios de sus episodios aún forman parte del repertorio habitual del *Kunqu* . Es una historia típica del *Kunqu* , dulce y romántica , y a la vez con pinceladas de un nuevo humanismo (por ejemplo , críticas al poder absoluto del padre en cuanto a la decisión sobre el matrimonio de sus vástagos , y además Du Liniang estudia). También con un fuerte llamado a la imaginación . Por cierto que estas historias de aparecidos o muertos que vuelven en carne y hueso para vivir entre los vivos una vida plena y normal -o casi- son un topos de la literatura china desde tiempos remotos , con diversas variantes o "grados" , pero siempre con gran belleza poética . Aunque en Occidente también tenemos una gran literatura fantástica , esta temática concreta quizá nos resulte inusual , al contrario que para los chinos . Dice Lin Yutang , refiriéndose a ello : *Il est peut-être bon que tout dans la vie ne puisse s'expliquer complètement et qu'il y ait encore place pour ce genre de fiction . Le rôle véritable de l'imagination est d'embellir l'univers* [113] .

---

[112] En 1998 , Peter Sellars , con música del chino afincado en Estados Unidos Tan Dun (v. nuestro Prólogo) , presenta con enorme éxito varias escenas de "El Pabellón de las Peonías" según su propio híbrido estilo : ópera china , música moderna , decorado minimalista , vestuario tradicional , canto en chino y diálogos en inglés . El espectáculo recorre varias capitales occidentales , entre otras París. Destaca la jovencísima cantante Yin Huang , "Madame Butterfly" en la reciente película del mismo nombre . Más tarde , en Junio 2001 vuelve a escenificarse "El Pabellón de las Peonías" en Berlín , en espectáculo de 19 horas de duración . La prensa local llama al evento "maratón teatral" .

[113] Lin Yutang se expresa , pensamos que bella y acertadamente , sobre este concepto , en pp. 110 a 116 de su obra ya citada en este trabajo *La Chine et les Chinois* (v. nuestra Bibliografia ; la primera edición de este obra data de la década de 1930) , apartado *Imagination* . Ahí da cuenta detallada de otra historia similar , llamada *Historia de Chienniang* , que data de la dinastía Tang , y que nos ha parecido de las mejores sobre este tipo de temas (las líneas transcritas arriba se encuentran en p. 115 del libro de Lin Yutang que acabamos de citar) . También hemos encontrado una interesante -aunque más breve- digresión sobre estas nociones en el prólogo al mucho más reciente libro *Femme , femme , femme* , de Han Shaogong , traducido por Annie Curien , Picquier , Arles , 2000 . Han Shaogong , nacido en 1953 , lanzó en 1985 la idea de una "literatura en busca de sus raíces" , atenta al pensamiento chino tradicional. Dice : "La ciencia y la razón tienen sus límites" , y "la ciencia no puede hacerlo todo" (v. en el prefacio del autor pp. 11 y 12 , en su libro citado aquí) . Sus autores occidentales preferidos son Kafka, Kundera (él mismo traduce al chino *La insoportable levedad del ser*) y García Márquez .

En cuanto a las dos últimas obras , *Nanke meng* , "El sueño de la rama del sur" (1600) y *Handan meng* , "El sueño de Handan" (1601) , testimonian un cambio filosófico , en aras de una profunda visión contemplativa de la existencia . Tang , gran pensador y crítico literario , es reconocido como brillante intelectual desde mucho antes de entrar al servicio público ; además de las piezas teatrales que acabamos de citar , escribe multitud de ensayos , cuentos y artículos , así como varios miles de poemas .

El individualista y romántico Tang , en contraste con su contemporáneo y rival **Shen Jing** (1553-1610) , quien se adhería estrictamente a las formas tradicionales de composición métrica , trascendió totalmente las rígidas reglas del uso ortodoxo en favor

de una dicción libre y sensual , alcanzando una expresión de gran altura poética . Cada uno de estos hombres tuvo su propio grupo de seguidores , que representan dos principales escuelas de pensamiento que contribuyeron a un mayor desarrollo del *Kunqu* como forma dramática . Entre los afines a Tang cabe citar a **Gao Lian** , autor de "Romance de la Horquilla de Jade" , sobre el amor de un estudiante con una monja budista que al final se casa con él , tras abandonar el templo (un famoso *zhezixi* es precisamente la persecución en un bote , sobre un río , de que hace objeto la monja a su amante) ; y a **Zhou Chaojun** , autor de la no menos famosa "Yemas de Cereza Roja" , historia de amor con la narración de la lucha contra un cortesano poderoso y traidor , y que introduce el fantasmal personaje de la concubina asesinada por éste , Li Huiniang , quien desde el más allá sigue luchando contra el mal . Aunque Li Huiniang no es el personaje principal de la obra , el público ha mostrado gran predilección por ella , y se considera representa otra de las creaciones más inventivas del teatro chino .

Ruan Dacheng (1587-1646) es la típica figura oportunista y escurridiza , pero a la vez capaz de asumir grandes riesgos , de un periodo de transición política tumultuosa . Nacido en Huaining (Anhui) , de familia importante en la política , tras conseguir un grado avanzado en 1611 a la edad de veinticuatro años se congracia con los entonces poderosos eunucos de palacio , y se convierte en protegido nada menos que de Wei Zhongxian , "Gran Eunuco" y uno de los personajes más siniestros de la historia de China . Ruan , intrigante y ambicioso , se ve envuelto en las luchas políticas de los últimos años de la dinastía Ming , y más tarde no dudará en pasarse al bando de los extranjeros vencedores . Con la caída de Wei Zhongxian y la pérdida de poder de sus eunucos , cae Ruan a su vez en desgracia , se le despoja de todos sus títulos , y se le denuncia públicamente por sus conexiones políticas anteriores . En su retiro forzado , mantiene una compañía teatral privada y enseña personalmente a sus actores enunciación, canto , danza , y otros movimientos escénicos . Gasta fuertes sumas en vestuario para su troupe, attrezzo , y otros componentes del espectáculo . En consecuencia , sus contemporáneos juzgan a su grupo el más sobresaliente . Ruan lleva su troupe al bando que le resulta más conveniente según el momento político , y al avanzar por el Sur el ejército de los Qing , se une a los invasores pero pronto muere en un accidente mientras les acompaña en su gradual avance .

Ruan escribió nueve obras de *Kunqu* . Las más conocidas son *Yanzi jian* ("El mensaje que llevó la golondrina") y *Chundeng mi* ("Enigmas de la Linterna de Primavera") . En la primera , un guapo estudiante corteja y finalmente se casa con dos bellas muchachas . Una de ellas es una prostituta que él amó en sus días más frívolos , la otra una doncella

virtuosa , hija de familia noble . En la segunda obra , dos hermanos desposan a dos hermanas tras no menos de diez incidentes en que se confunden las identidades a causa de malentendidos y cambios de sexo y de nombre . Comedias esencialmente de situación,
éstas y otras de sus obras demuestran una muy notable habilidad técnica . Se da a menudo en ellas el recurso de la identidad confundida para la complicación , y a objetos tales como un retrato o un poema , para lograr claridad y continuidad en la acción .

Aunque técnicamente excelentes , estas obras manifiestan un mero hedonismo y escapismo ante los problemas internos y externos que pronto acabarían con la dinastía

Ming (que se había dado a sí misma ese nombre , que quiere decir "Brillo" ; para no ser menos , los invasores manchús bautizarán su nueva era como Qing , "Claridad") .

Wu Bing , contemporáneo de Ruan , es otro de los más importantes escritores de la época . De carácter personal muy distinto al anterior , se suicidó tras ser capturado por los Qing . Deja cinco obras de *Kunqu* que imitan la cuatrilogía sobre los sueños de Tang Xianzu . Su *Liaodu geng* ("Remedio para los celos") es a la vez un ejemplo de su propio arte . La historia cuenta cómo Yang Qi toma a Xiaoqing ("Pequeña Verde") por concubina , a través de un arreglo organizado por su esposa que es estéril pero desea un hijo en la familia . Los incidentes dramáticos , en forma particularmente esquemática , podrían parecer absurdos e incomprensibles a quien no esté familiarizado con la obra de Tang Xianzu . Por ejemplo , Pequeña Verde se halla tan frustrada en su amor por Yang que languidece y muere , para ser resucitada por un amigo poco después . Al visitar ella a Yang una noche , él está llorando frente a su retrato , que ella preparó en sus últimos días . Al creer que se trata del propio retrato que ha pasado a tener la completa forma humana , Yang da rienda suelta a su pasión . Esto invierte la situación de "El Pabellón de las Peonías" , en que Liu Mengmei hace el amor al fantasma de Du Liniang creyendo que es en realidad una mujer . Yang se avergüenza al irrumpir su esposa en la habitación y acusarle de infiel , pero su vergüenza se cambia en gran alegría al día siguiente , al enterarse de que puede casarse formalmente con Pequeña Verde . Para concluir , tanto la esposa como la concubina , que acaban como modelos confucianos de mujeres no celosas (como las de *Pipa ji*) , dan a luz cada una un hijo .

Wu Bing fue muy admirado por sus contemporáneos , que gustaban extraordinariamente de la armonía que logró entre dicción y música ; si bien reconocieron su ingenuidad al retorcer situaciones dramáticas para generar sorpresas deliciosas . Sin embargo , no advirtieron el gusto decadente y la debilidad de su dramaturgia . Además , están ausentes lo genuino y la sensibilidad humana de los personajes de *Pipa ji* . Tampoco se hallan en la pieza de Wu la pasión ni la compasión que encontramos en *Mudan ting* , en que los dioses ayudan a una muchacha en su deseo de matrimonio . La protesta social y la vehemencia política brillan igualmente por su ausencia . En conjunto , puede decirse que las obras de Wu Bing y Ruan Dacheng son reflejo de una dictadura y del control del pensamiento , y que denotan el declive de una dinastía , cuya destrucción anuncian .

Li Yu , nacido hacia 1611 en la provincia de Jiangsu , fracasó repetidamente en los exámenes provinciales para un cargo oficial . A raíz de esto y por el cambio de régimen ,
abandona en 1644 una posible carrera política en ciernes . Vende los dominios de su familia (cerca de Lanqi) y con el dinero así obtenido financia su nueva actividad . Enseguida demuestra ser un escritor muy fértil , con un instinto especial para saber a qué tipo de obras iba a responder mejor el público . Dramaturgo (escribe en conjunto más de 40 piezas sobre una amplia variedad de temas , la mayoría relacionadas con sucesos corrientes o con acontecimientos históricos contemporáneos , como dos movimientos populares a gran escala ocurridos en su comarca natal de Suzhou que sirven de fondo a dos de sus obras), teórico del teatro , y maestro y director de su propia compañía , sabe sacar partido de todas las posibilidades de la escena evitando caer en la pura literatura .

Su compañía estaba formada sólo de actrices , versadas tanto en la impersonación de caracteres femeninos como en los masculinos . Además , les enseña a cantar con gran delicadeza y perfección detrás de una cortina , al margen del espectáculo ; con ello , se granjea un público de ricos personajes . Sin embargo , estipula que en el teatro las indecencias sólo deben ser presentadas o bien en *double entendre* , o bien por medio de frases incompletas. Por cierto que , en términos generales , no es el tema en lo que los dramaturgos chinos , como los isabelinos , difieren de los autores occidentales modernos; sino en la franqueza o por el contrario en la sutileza con que son tratados los asuntos . (Sin embargo , se suele considerar que el grado de licencia es enteramente una cuestión de costumbre y hábito , y es dudoso que pueda adoptarse como medida absolutamente fiable del moralismo de una época , no digamos ya de unas gentes en concreto) .

Al frente de su grupo , Li Yu viaja pues por todo el país para actuar en las mansiones de altos funcionarios y oficiales . Como decimos , poseía gran talento y versatilidad , a la vez como escritor y como director teatral , y su obra revela además un profundo conocimiento de las prácticas escénicas y de la composición dramática basada en experiencia de primera mano . Hoy se le compara , tanto por su actividad escénica como por ser a la vez escritor , con Molière , pero difiere de éste en que no actúa sobre las plazas públicas sino en las residencias de altos funcionarios , cultos letrados como él . A nosotros también nos recuerda a Lope de Vega por lo fogoso y emprendedor de su carácter personal , por sus temáticas y por lo prolífico . Pero aunque en muchas de sus obras el asunto de fondo o principal son las alteraciones políticas y los avatares de la gente corriente , siempre sobresale el tema de la lealtad ciega al emperador . Sus principales giras (de *c.* 1657 a *c.* 1673) le conducen a Pekín , de allí a Xian y Lanzhou , luego al Sur , de Fujian a Guangdong . Después de nuevo al interior , a Hubei , y de allí de nuevo al Norte , Taiyuan y Pekín . Durante la gira de Xian , en *c.* 1668 , conoce precisamente a Qiao Ji , actriz y cantante de gran talento que se convierte en la estrella de su grupo y que no tarda en hacer también su esposa . Entre esposas , concubinas , esclavas e hijos debe mantener a una familia de más de cincuenta personas , como él mismo comenta , con un innegable matiz de orgullo .

Sus últimas giras no parecen sin embargo haber sido coronadas por el éxito . En 1674 , enfermo y empobrecido , se ve obligado a vender su propiedad de Nankín (ver más abajo) y compra en Hangzhou un viejo jardín a donde se muda en 1677 . Ya no se

moverá de allí , si no es obligado por alguna circunstancia imperiosa , o para acompañar a sus dos hijos que se presentan a los exámenes . Muere posiblemente en torno al año 1680 , y el más alto magistrado compone para su tumba una bella inscripción funeraria .

En un raro libro sobre teoría dramática china , *Xianqing ouji* ("Alojamiento temporal para mis pensamientos ociosos") , que escribió en 1671 , Li explica en detalle su propia práctica teatral y rechaza el estigma con que la oficialidad y los académicos de su tiempo marcaban el teatro . Da gran importancia al medio y al público , insiste en que las obras deben estar bien estructuradas , tener un argumento consistente , estilo sencillo y personajes bien caracterizados para que los actores puedan representarlos y el público entenderlos y disfrutarlos .

Li escribe además las dos famosas novelas *Rou putuan*[114], "De la carne al éxtasis" - escrita en 1657 , obra erótica , filosófica y poética que es de las más conocidas de su autor y , al margen de uno de los mejores clásicos entre los numerosos exponentes del erotismo chino , una de las más célebres novelas chinas- y *Huiwenzhuan* , además de dos colecciones de cuentos (v. más abajo) .

En total , se conserva de Li Yu una obra relativamente abundante . En cuanto a sus ensayos críticos sobre el arte dramático , ya hemos hablado en primer lugar de su *Xianqing ouji* en que expone sus ideas sobre la dramaturgia y la escenificación teatral , el encanto femenino , la arquitectura , los viajes , el régimen social y la higiene . Además escribe un diccionario de rimas y diversas antologías . En cuanto a sus obras teatrales , escritas y dirigidas por él , la mayoría de estilo *zaju* (entonces en plena boga) , se conservan no menos de dieciocho piezas , de las cuales las diez más célebres se encuentran recogidas en un sólo volumen , el *Li Weng Shi Zhongqu* . También compuso ediciones revisadas de obras anteriores como *Pipa ji* de Gao Ming y *Mingzhu ji* de Lu Cai . Hay también una importante colección de poemas suyos , *Liweng yijiayan* , publicada en 1673 con continuaciones en 1678 y 1684 . Y en cuanto a narrativa , dos colecciones de cuentos (publicados en 1656 y 1658) , y *Wushengxi* y *Shi er lou* , dos novelas que no se publicaron a su nombre pero que se le atribuyen , aparte de *Rou putuan* y otra dos veces más larga -por lo tanto , de más de quinientas páginas- titulada *Huiwenzhuan* . El periodo más fecundo de su existencia se sitúa entre 1657 (tene cuarenta y seis años) y 1673 (cuenta sesenta y dos años de edad) . Durante este lapso , está basado en Nankín , donde se hizo construir una casa y arreglar un jardín que él llama *Jiezi yuan* , "Jardín del Grano de Mostaza" . Este nombre evoca lo exiguo del jardín pero tiene igualmente una fuerte connotación budista : se refiere a la sentencia

[114] Versión francesa *De la chair à l'extase* , Li Yu , traducción y prólogo de Christine Corniot , Picquier, Arles . Curiosamente , no encontramos en este volumen fecha alguna de edición o publicación. Sólo podemos decir que parece bastante reciente , y que lo adquirimos en el 2000 . Esta novela se llama en inglés *The Carnal Prayer Mat* (podríamos traducirlo como "El Reclinatorio de Carne"), y hay una edición con ese título y traducción por Patrick Hanan en Arrow Books , Londres , 1990 . En inglés también se conoce a esta novela como *The Before Midnight Scholar* (por el apodo en chino del protagonista en la novela , trad. de Richard Martin , 1963) y como *The Pillow of Flesh* ("El Cojín de Carne") , y en francés como *La natte de prière en chair* ("La esterilla para rezar de carne") . Al margen , por cierto esta Christine Corniot , gran erudita y excepcional traductora (como todos o casi todos los autores de Picquier) , es además una valiente dama que también se arriesga a publicar por su cuenta . Nos pareció muy acertada su traducción de *L'Orphelin de Zhao* , edición en offset de 1993 .

"El Monte Sumeru -eje mítico del universo , situado en el Himalaya según creencia hindú- cabe en un grano de mostaza" (una de las más pequeñas cosas imaginables) . En esta casa abre una librería y una imprenta , mediante las que publica el famoso manual de pintura *Jiezi yuanhua zhuan* . Posteriormente , tres de sus libros fueron puestos en el índice de la censura en el siglo XVIII , quizá en razón de las referencias que contienen a las obras , condenadas bajo el emperador manchú Qianlong (dinastía Qing) , de Qian Qianyi . Pero parece lógico que sus simpatías y contactos con los leales a los Ming (sus patrocinadores) , así como sus inclinaciones eróticas , no podían pasar inadvertidas a los censores Qing a lo largo de las diversas inquisiciones literarias que éstos llevaron a cabo . Entre sus ensayos , los trabajos sobre arquitectura , jardinería paisajística , diseño de interiores y encanto femenino ejercen influencia en Japón , y son redescubiertos en China con entusiasmo en la década de 1920 .

De nuevo retrocedemos en el tiempo , y otra vez hasta el siglo XVI , para pararnos como les corresponde en los sistemas *Yiyang qiang* y *bangzi qiang ,* que todavía sólo hemos mencionado en página 60 . El *Yiyang qian* ("Canto de Yiyang") se basa en canciones folklóricas , y surge como su nombre indica en la región de Yiyang , provincia de Jiangxi, al Sureste del pais , pero en el interior (la provincia limita con Zhejiang , Fujian, Guangdong , Hunan , Hubei y Anhui) . A lo largo de los años una característica permanece constante : los coros . En el genuino teatro de Yiyang , no se acompaña el canto de los actores de instrumentos musicales , si no son los de percusión . Aquí parece ser se trata de una influencia del teatro del Sur en su primera época . La música recibe un
aporte de interés por medio de comentarios cantados de un grupo de artistas no envueltos en el argumento , como el coro de la antigua tragedia griega . Los que tocan los instrumentos de percusión suelen cantar con el coro . Esta práctica todavía hoy se conserva en formas regionales basadas en este *Yiyang qiang* de la era Ming .

Si bien parece que no perduró en su propio lugar de origen mucho tiempo , el *Yiyang qiang* se extiende pronto a otros lugares a lo largo de varias rutas , con especial tendencia a seguir las comerciales . Compañías nómadas llevan su arte de una a otra región , y con el paso del tiempo el *Yiyang qiang* se representa y se hace popular en la mayor parte de las provincias meridionales de China . Al poco tiempo , tiene éxito también en Pekín . La música del *Yiyang qiang* es improvisada , y se adapta a los gustos de la población en los varios distritos que visita la troupe . Las canciones folklóricas locales se absorben de tal modo en este estilo , con modificación de las palabas según el dialecto regional , que al transcurrir del tiempo son irreconocibles para los habitantes de su zona de origen .

A la vez que el *Yiyang qiang* se extiende por el Sur , el *bangzi qiang* u "Ópera de Castañuela" lo hace por el Norte . Parece que surgió ésta al oeste de Shaanxi en el siglo XVI o XVII , y se diferencia del *Yiyang qiang* en que no empleaba coro , y en que marcaba el ritmo con la famosa castañuela hecha de madera de palmera . En contraste con el *Kunqu ,* los estilos de "Ópera de Castañuelas" subrayan el cambio rítmico . En la mayoría de estas formas existen ocho ritmos distintos , denominándose el principal *yiban sanyan* , esto es , "un toque , tres ojos" , que corresponde a un rápido tiempo común (4/4) en la música occidental . En los fragmentos cantados , la estructura poética dominante es en pareados de siete o diez caracteres . A mediados del siglo XVIII este *bangzi qiang* se oía por todo el Norte , y había alcanzado también amplias zonas del

Sur. Sólo en Xian , la capital de Shaanxi , había en la década de 1780 treinta y seis compañías famosas , más incluso que en el Pekín de la misma época . La más notable de ellas se llamaba Shuangsai . Tanto las obras de *Yiyang qian* como las de *bangzi qian* eran un espectáculo popular , por lo que música y letra se componen de acuerdo a los correspondientes esquemas . Al contrario que en el caso del *Kunqu* , el cual , surgido en la misma época , era sin embargo como ya dijimos el arte de la clase más alta - compuesta por la aristocracia , funcionarios y cultos- , las obras de ambos estilos populares se han perdido . Pero , aunque de ninguna de estas obras pueda decirse que su autor fuera un sólo individuo , la mayoría eran simples arreglos a partir de textos *Kunqu*, y de la mayor parte de éstos sí se conoce el nombre del autor . En cuanto a los actores del *Kunqu* , se tiene a Yu Zhenfei (1902-1992) por uno de los más excelentes que hayan sido , si no el más célebre de todos .

Dinastía Qing .

La conquista de China por los manchús , pueblo mongol de la región nororiental de China que en 1644 instaura esta nueva dinastía , no interrumpió la continuación de las mayores tendencias literarias tradicionales . Durante la inquisición literaria del siglo XVIII , sin embargo , se destruyeron muchos libros sospechosos de suscitar sentimientos anti-manchús ; y numerosos autores fueron encarcelados , exiliados o ejecutados . El antigüismo dominó en la literatura como hasta entonces , y se continuó escribiendo excelentes poesía y prosa a imitación de maestros clásicos y medievales . De hecho , muchas de las obras de este periodo rivalizan con las originales en su arcaizante belleza y cadencia . No obstante , aunque la habilidad literaria fue suprema , resulta escasa o incluso rara la creatividad genuina .

En el teatro , la tradición Ming del *chuanqi* es continuada meritoriamente por varios poetas principales de la escuela convencional , aunque en conjunto sus obras dramáticas no logran granjearse en su momento un éxito de masas . Hacia fines del siglo XVIII , los estilos de teatro folklórico de numerosas localidades empiezan a ganar en popularidad , para por último converger en las salas teatrales de Pekín y dar origen a lo que se llama hoy Ópera de Pekín . Se trata de un estilo compuesto que ha seguido deleitando a amplios públicos , tanto de China como del extranjero . Empecemos por exponer someramente la personalidad y obra de dos grandes autores transicionales , Hong Sheng (1645-1704) y Kong Shangren (1648-1718) , los cuales se considera forman parte de la crema de la tercera gran Edad de Oro en la historia del teatro chino .

Hong Sheng y Kong Shangren son dos de los más grandes dramaturgos de la dinastía Qing (1644-1911) . Sus contemporáneos , aludiendo a la zona de que eran nativos , ponen en circulación una frase que los exalta : “En el Norte , Kong ; en el Sur , Hong”. Los dos , en sus respectivas obras maestras *Changsheng dian* (“El Palacio de la Eterna Juventud”) y *Taohua Shan* (“El abanico de flores de melocotón”; esta fruta , como la ciruela y otras , tiene en China gran simbología) , muestran su espíritu nacionalista en el enfrentamiento entre los invasores manchús y los líderes chinos . En *Taohua Shan* describe Kong directamente acontecimientos algo anteriores a su propio nacimiento , los cuales ocurrieron realmente en Nankín durante la conquista del país por los manchús . Uno de los personajes es precisamente el autor arriba citado Ruan Dacheng .

En cuanto a **Hong Sheng** , aunque enmarca su *Changshen dian* en la dinastía Tang , alude indudablemente a acontecimientos de su propia época del patente modo que aparece en fragmentos como el que sigue :

"Sin embargo , todos esos perros , todos esos traidores sin corazón ,
Que tanto hablan de lealtad , de piedad ,
Llegado el desastre , se vuelven del lado
De las riquezas , de las posiciones y de los honores .
Perros rastreros , a los que se les dan , por serviles , sus títulos ,
Toman al enemigo mortal por bienhechor .
¿Habrán perdido incluso la noción de lo que es la vergüenza?"

-105-

No es extraño que los manchús hicieran lo posible por suprimir las óperas que expresaban sentimientos nacionalistas y antifeudales . Habían establecido a este efecto una comisión de censura en Yangchou , al norte de Gansu , donde estaban concentrados un gran número de ricos comerciantes y otras personas que protegían las óperas de la vieja escuela . Esta comisión tenía como tarea el borrar todo lo que estas obras pudieran tener de ofensivo para el nuevo gobierno y su régimen , y el rehacerlas , en forma y contenido , conforme a las exigencias de los dirigentes manchús . Esto ocurría más tarde, en 1777 , bajo el reino de Qianlong . Resultó que las óperas populares que habían ejercido gran influencia sobre el pueblo acabaron finalmente revisadas , prohibidas o completamente perdidas . Los gobernantes esperaban lógicamente que las obras "aligeradas" tranquilizaran en lugar de soliviantar al pueblo .

Por otra parte , la obra de Hong Sheng en sí , aún habiendo sido escrita con clara intención política , no carece de interés humano , y además nadie es insensible a las historias de amor . Veamos un fragmento correspondiente a su prólogo :

"Bien pocos , en los tiempos antiguos igual que en nuestros días ,
Permanecieron fieles hasta el fin a su amor .
Pero amantes constantes terminan por reunirse ;
Pues separarlos , ni distancia ni muerte lo consiguen .
Falta de fuerza de ánimo trae destino contrario .
El verdadero amor funde oro y granito , conmueve a cielo y tierra ;
Brillante como el sol , es la luz de la historia ". [115]

Ya en pleno siglo XX , en 1955 , esta ópera es traducida al inglés . Quienes la lean comprenderán que la pieza apunta en realidad y sin lugar a dudas a los que se ponen al servicio de un régimen extranjero contrario a determinados intereses nacionales .

Hong Sheng alcanzó en Pekín , donde fue nombrado miembro de la Academia Imperial , gran reputación como poeta y dramaturgo . Esta obra *Changsheng dian* , arriba parcialmente detallada , la cual escribe en su pueblo natal en un primer borrador en 1679 y la completa en 1688 , llega a oídos del Emperador Kangxi (reina en 1662-1723) , y desde entonces durante un tiempo se representa con frecuencia ante la corte . El argumento versa sobre la relación amorosa del emperador Ming-Huang de los Tang (reinó en 713-756 , como dijimos en anterior capítulo) y su concubina favorita Yang

[115] Traducimos ambos párrafos de la obra de Hong Sheng del libro de Rewi Alley ya citado en otra Nota.

Guifei . El tema como vemos ha sido de constante inspiración para los poetas y dramaturgos chinos , pero la obra de Hong se considera todavía uno de los mayores dramas líricos de todos los tiempos . En 1689 Hong es finalmente expulsado de la Academia "por infringir la etiqueta cortesana" . Parece que el desencadenante directo de su definitiva y total postergación fue que un grupo de actores representó ese año de 1689
una escenificación especial de *Changsheng dian* en honor de su autor , y el día señalado coincidió con el periodo de duelo por un miembro de la familia imperial . Se trataba por tanto de un serio atentado público contra el protocolo de aquellos días . El resto de su

vida transcurrió en la pobreza , dedicado sin embargo todavía a la poesía , la escritura de obras de teatro y ... al vino . Este último elemento fue al parecer causante de su muerte ,
ya que se dice que , borracho , cayó a un río desde la barca en que viajaba . El hecho de que incluso en 1954 , con Mao Zedong (1893-1976 , en el poder desde 1949 hasta su fallecimiento) , se conmemorara el doscientos aniversario de su muerte , prueba que su obra es altamente considerada hasta nuestros días . Críticos contemporáneos de diversa ideología política han abundado en apreciaciones favorables de *Changsheng dian* , reputada una de las mejores piezas líricas de China . Cierta doctora en teatro de Taiwan comenta que su mérito radica "en el refinamiento y belleza de sus líneas , la elaboración de su espectacularidad , la perfecta armonía de sus composiciones musicales y la intriga de su romántica y conmovedora historia"[116]. Por su parte , Tu Pienpu , académico de la República Popular , resalta la estupenda alternancia de escenas humorísticas y trágicas , así como las virtudes políticas de la obra , que se pone sin tapujos del lado de los oprimidos ; y defiende a la heroína , Yang Guifei , contra el cargo feudalista de que por su condición femenina fue causante del desastroso final de la dinastía .

Kong Shangren , considerado superior al anterior (con todo y gozar el otro de enorme reputación) , era nativo de Shangdong y descendiente en 64ª generación de Confucio, y una autoridad en los ritos y música antiguos . Casi recluído hasta la mitad de la década de sus treinta años en las montañas de su territorio ancestral , entre 1684 y 1699 cubre sin embargo una serie de puestos oficiales con el reconocimiento por parte del Emperador de su talento y erudición . Su *Taohua shan* , publicada en 1699 , es una obra en 40 escenas escrita en el estilo del Sur . Se la viene considerando obra maestra en cuanto a composición poética . Trata también como decíamos de las traiciones e intrigas que facilitaron a los manchús derrocar a la dinastía Ming en 1644 . Los personajes son históricos , y la historia de amor que va implícita en la trama es una de las mejores de toda la literatura china . La pieza alcanzó popularidad inmediata pero resultó en el fulminante cese del autor en su cargo oficial . Las fuentes no arrojan luz alguna sobre más motivos , pero basta el hecho de que la ópera era resueltamente pro-Ming y en consecuencia anti-manchú .

El argumento versa en torno a Hou Fangyu (personaje auténtico que vivió en 1618-1655) , un leal a los Ming enamorado de la princesa Li Xiangjun . Se juran amor eterno

[116] Josephine Huang Hung , op . cit . , p. 214 .

y en prenda él regala un abanico a su amada , sobre el cual , más tarde , ella pinta con su propia sangre una rama florida de melocotonero . Los enemigos de Hou la conminan insistentemente a casarse con un alto oficial . Los enamorados se separan y no vuelven a encontrarse hasta después de que los manchús hayan tomado Nankín , entonces capital del imperio . En ese momento , ambos viven aislados en sendas casas de taoístas . Uno de estos religiosos les obliga a convertirse en monje y monja taoístas , por lo cual jamás podrán volver a verse . Este drama difiere de la mayoría de las obras de *Kunqu* a causa de su trágico final . No queda duda de que en la mente del dramaturgo la vida (civil y religiosa) bajo las circunstancias de la ocupación manchú es una verdadera tragedia .

La caracterización de esta obra es quizá de mayor efecto que la de Hong Sheng . El lector o el público pueden además sentir más simpatía por sus protagonistas que por los de esa otra obra . En efecto , en *El Palacio de la Eterna Juventud* , el hecho de que el emperador se rinda ante sus soldados amotinados y el de que la heroína aparezca sólo como espirítu durante la mitad de la ópera restan a esta última calidad humana . Por otra parte , en la actualidad la mayoría de los críticos siguen resaltando la calidad literaria y lingüística de la obra de Kong Shangren como superiores a las de Hong Sheng . Sin embargo , modernamente , la música de la obra de Kong se estima inapropiada para la letra , y asímismo algunos críticos entienden que el argumento es demasiado complicado para que pueda lograr una intensidad dramática sostenida . Así y todo , Kong sigue siendo considerado uno de los dos mayores dramaturgos de su época , de la que , por todo lo antedicho , se considera segundo grande a Hong Sheng .

Por parte de la corte , desde luego , se preferían autores y temas menos conflictivos . Ya hemos dicho que Qianlong había fundado al principio de su reinado una organización para controlar el teatro cortesano . Su dignatario **Zhang Zhao** (1691-1745) escribe cinco largas y muy moralistas piezas de *Kunqu* para el teatro imperial , entre ellas *Quanshan jinke* , "Estatutos de Oro para Promover la Bondad" , sobre cómo el héroe Mulian salva a su madre de los infiernos . El príncipe **Yinlu** (1695-1767) , tío de Qianlong , adapta historias de los Tres Reinos para compilar *Dingzhi chunqiu* , "Anales del Trípode" , también en estilo *Kunqu* . Prueba del favor imperial es que durante su momento máximo en el siglo XVIII las compañías cortesanas contaban con unos efectivos de más de mil actores , entre los que se contaban eunucos y artistas ya reconocidos especialmente traídos del Sur .

Precisamente una de las más importantes compañías especialmente formadas para el entretenimiento de Qianlong fue sin duda la Jixiu , de Suzhou . Se formó en 1784 para proveer de espectáculos al séquito de este mismo manchú , durante la visita de éste al Sur aquel mismo año . Sus miembros se eligieron entre los mejores de las ciudades del bajo Yangzi Jiang (Yangtse Kiang en transcripción Wade-Giles) , y permanecieron juntos tras la vuelta a Pekín del emperador , para sobrevivir hasta 1827 .

Es posible que el desarrollo más importante del teatro chino en el primer periodo de la época Qing sea el auge del sistema *pihuang* , o grupo de estilos similares de teatro local, que se basa en dos corrientes musicales , como ya adelantamos : el *erhuang* y el

xipi . Ambos admiten infinitas variaciones , tanto en el ritmo como en la vertiente emocional , pero en general el *erhuang* se usa "en ocasiones más serias" , mientras que el *xipi* posee "un sentimiento alegre y animoso" . A la vez existe para cada corriente un conjunto de variaciones llamadas "contrario" , o *fan* , que se usan para ocasiones tristes y trágicas y durante un tipo de lamento característico de determinados papeles . En las formas de teatro regional del sistema *pihuang* se usa para acompañar a la orquestra algún instrumento abombado de cuerda como el *huqin* .

Los dos componentes de este sistema se originan con toda probabilidad en lugares lejanos entre sí . Además , ha habido mucho debate entre los académicos chinos respecto

a la génesis del *erhuang* . Sin embargo , para algunos especialistas occidentales es posible que surgiera en la provincia de Jiangxi , y que su nombre derive del lugar en que por primera vez se escuchó . En cuanto al *xipi ,* es una variante del *bangzi* u Ópera de Castañuela , por lo cual parece que nació en las provincias norteñas . Según el dramaturgo del siglo XX Ouyang Yuqian , el ideograma *pi* , que normalmente significa piel , se usa para escribir la palabra "canto" en la provicia de Hebei . Ouyang cree que el nombre se refiere a "canto" del Oeste , *xi* , ya que el estilo se extendió desde el Oeste de China (es decir , desde Shaanxi) hacia Hebei y otras regiones .

Hacia el siglo XVIII los dos estilos *erhuang* y *xipi* ya se habían amalgamado para formar un sólo sistema . Desde entonces siempre se usan juntos , y de ahí su nombre *pihuang* . Los actores nómadas llevaron estos estilos a todas las principales provincias del Sur de China , y por último a la capital , Pekín . Allí forman la base de la Ópera de Pekín (ver más abajo) , la más importante de todas las formas regionales . Lo mismo que ocurriera con el teatro *Yiyang qian* , en cada zona se adaptan las melodías originales a los gustos del público local , y a la vez se usan para los textos los dialectos apropiados . Es posible que la gente de un determinado lugar no reconozca , al oir el *erhuang* en otra región , que se trata de música de su pueblo o ciudad natal , pero se dan no obstante firmes similitudes estructurales que posibilitan el relacionar las variantes regionales con la melodía original .

Durante el imperio del manchú Qianlong (r. en 1736-96) , el teatro chino se dividía globalmente en dos categorías : *yapu* , o "teatro elegante" , y *huapu* , o "teatro floral" . Estos dos términos se referían respectivamente a lo que previamente se había conocido como *Kunqu* por un lado , y por el otro al teatro popular . En las mayores ciudades del teatro , las obras de los dos tipos se escenificaban con frecuencia , y hay que tener en cuenta que en algunas de esas urbes el abanico o espectro del "teatro floral" era muy amplio . Entre estas ciudades se contaban Yangzhou[117] (el más importante centro del

[117] Ya mencionamos esta ciudad al hablar del estilo de Quyi *Yangzhou Tanci* . Esta ciudad fue en tiempos un punto de apertura al mundo . Se abrió al comercio con el extranjero bajo los Tang , visitada por numerosos mercaderes árabes y persas . Bajo los Song del Sur y bajo los Yuan , fue una ciudad muy próspera y populosa , donde Marco Polo ejerció como gobernador , según se dice , durante tres años , de 1282 a 1285 . Dédalo de vías acuáticas y de calles umbrosas , Yangzhou tiene todavía un fuerte encanto , y la más larga tradición del papel recortado de toda China (artesanos especializados desde los Tang), etc. La atraviesan el Gran Canal y el Huai He , afluente del Yangzi Jiang. Su antiguo puente , en un famoso parque, se cuenta entre las maravillas de la arquitectura e ingeniería chinas . En esta ciudad vivieron los

lucrativo comercio de la sal) , en la provincia de Jiangsu , Nankín y Suzhou también en Jiangsu , y Ankín -provincia de Anhui- , así como Cantón y Pekín .

En el siglo XVIII se produce también un muy significativo cambio , y éste fue el comienzo del rompimiento del prejuicio contra el "teatro floral" por parte de las clases cultas . A pesar de que continuó siendo fuerte el sentimiento de que el teatro popular era vulgar , sentimiento que no se desvanece hasta que el Partido Comunista llega al poder , se encuentran dispersas en la literatura , ya a partir de la época de Qianlong , referencias que denotan la aprobación de este teatro . Por otra parte , los potentados empiezan a

patrocinar también estas corrientes populares , y por ejemplo Qiang Chun , millonario comerciante de la sal en Yangzhou , es mecenas de ambos estilos , el "elegante" y el "floral" . Además , es sabido que mercaderes y banqueros de las provincias norteñas de Shaanxi y Shanxi también negociaban por todo el país , y llevaban consigo una demanda de formas tradicionales como la Ópera de Castañuela , así como actores privados que podían escenificarla . En el ambiente de esta nueva coexistencia surge la Ópera de Pekín.

El teatro llamado Ópera de Pekín nació en la provincia de Hubei para perfeccionarse en la de Anhui , de donde su primer apelativo *huidiao* , esto es , "canto de Anhui". Más tarde , llega a Pekín y recibe el nombre de *jingdiao* , "canto de Beijing" , es decir , "de Pekín" , ya que el anterior es el nombre en chino de la capital . Los libretos eran de escaso valor literario . Los autores eran a menudo los mismos actores , quienes se contentaban con tomarse "préstamos" de obras anteriores y adaptar textos originales a melodías ya conocidas . Más tarde , se inspiran en novelas o en fuentes populares e históricas para componer los argumentos de sus piezas . En la Ópera de Pekín , los juegos escénicos , nacidos de la danza , son mucho más elaborados , mientras que la música queda a un nivel secundario . Sin embargo , reúne varias artes tradicionales -el canto , la danza , la dicción , el mimo y la acrobacia-, y continúa en enorme aprecio tanto en China como en el extranjero . Pero este teatro merece capítulo aparte , y antes tenemos que hablar de otros estilos importantes de entre los muchos que surgen más o menos en la misma época ; como son el *Chuanju* ("Ópera de Sichuan") y el *Yueju* ("Ópera de Guangdong"[118]) . Por último , cerraremos este capítulo sobre la era Qing con un primer esbozo sobre la Ópera de Pekín , para concluir hablando de la politización del teatro en esta época , y preparativos de la entrada del teatro hablado .

---

pintores del famoso y controvertido grupo de los "Ocho Excéntricos de Yangzhou" -bajo los Qing-, que representaron una contundente ruptura con el conformismo de la pintura imitativa de los antiguos .

[118] Expliquemos de una vez por qué tanto el *yuequ* como el *yueju* se refieren a Guangdong , puesto que en otros lugares ya hacemos ese inciso anteriormente . Yue es el antiguo nombre de un gran reino que abarcó extensas regiones de lo que hoy son las provincias de Guangxi , Guangdong , y norte de Vietnam. Aún se conoce por este apelativo a la zona , lo que explica que perduren esos nombres en los estilos musicales citados , así como en otros casos . El poderoso reino de Nan Yue fue fundado en el siglo III a.C. por Zhao Tuo , general del primer emperador de China , Qin Shi Huang (r. 221-210 a.C.) . Con las turbulencias ocurridas hacia el final del imperio de este último , Zhao se autoproclama rey en el sur y establece su capital en Panyu , cerca de la actual Guangzhou , o Cantón . La tumba de Zhao Mo , sucesor de Zhao Tuo , es descubierta en 1983 , y gran parte de sus ricos tesoros se exhiben en la galería Schirn Kunsthalle , en el Römerberg de Frankfurt am Main , de Diciembre 1998 a Enero de 1999 . Donde aprendimos a placer sobre toda esta historia , gracias también al magnífico catálogo de ca. 450 páginas publicado por Edition Braus , de Heidelberg .

Chuanju .

Teatro musical de Sichuan , la provincia más populosa , llamada también "granero de China" por su gran riqueza en cereales (entre otras) . Aunque surge en época relativamente reciente (primeros años del siglo XX) , el *Chuanju* es uno de los estilos regionales más complejos e importantes , popular y respetado en toda China .

Según *The Cambridge Guide to Theatre* (v. nuestra Bibliografía) , que citamos en los siguientes párrafos casi textualmente del artículo *Chuanju* en su página 201 , en un principio coexistían cinco estilos diferentes , de los cuales cuatro se inscriben en los principales sistemas del teatro chino , habiendo sido introducidos desde fuera de esta gran provincia . El primero en aparecer fue el *gaoqiang* ("tono alto"), variante de la música teatral *Yiyang* , con la que comparte sus principales características ; entre otras el coro (en el *chuanju* de los últimos años casi siempre femenino) al margen de la acción. Este *gaoqiang* es el sistema más rico , con un bien definido color local . Se acompaña sólo de percusión y coro sin ningún instrumento de cuerda o viento . Es posible que llegara a Sichuan en el siglo XVII , y poco después también se introduce en la provincia la Ópera de Castañuela procedente de Shaanxi , la cual se conoce en Sichuan como *tanqiang* ("Música de Cencerreo") . En el ambiente de esta tradición surge el gran actor Wei Wangsheng (v. más abajo). La siguiente es una variante del sistema *pihuang* , llamada en Sichuan *huqin qiang* ("Música de *huqin*") . Este estilo comparte con otras formas de *pihuang* su acompañamiento a cargo de ese instrumento de dos cuerdas con arco. El aristocrático *Kunqu* también era popular entre las clases altas de Sichuan . En el siglo XIX , cierto gobernador general de la provincia , Wu Tang (m. en 1876) , invita a actores de Suzhou y funda su propia compañía privada , llamada Shuyi . Por último , el único estilo genuinamente sichuanés es el *dengxi* , "teatro de linterna", estilo folklórico a pequeña escala que se basa en danzas con máscaras de los chamanes aldeanos .

También según el artículo de *The Cambridge Guide to Theatre* que acabamos de citar , a principios del siglo XX comienza un interesante movimiento en el seno del teatro de Sichuan . Por primera vez se interpretan los cinco estilos juntos sobre el escenario , como una sóla unidad , aunque cada secuencia conserva su música original . Los primeros teatros de casas de té se introducen en las ciudades sichuanesas . Es posible que
el más importante de los reformadores sea **Kang Zhilin** (1870-1931) , gran actor , maestro y líder de la compañía Sanqing ("Tres Celebraciones") . Fundada en 1912 , fue ésta la más famosa de todas las troupes sichuanesas . Sin contar la década de la Revolución Cultural , la Ópera de Sichuan florece también con los comunistas , sobre todo desde 1978 . El Instituto para la Investigación del Chuanju , sito en la misma provincia , se funda en 1983 y cuenta ya en su biblioteca con unos dos mil quinientos textos . La mayoría se refieren sin embargo a historias comunes a la literatura y el teatro chinos en su conjunto , más bien que a temas directamente relacionados con la propia provincia . Pero esta tendencia está ahora cambiando . De hecho , el repertorio del

Chuanju tiene gran calidad literaria , y está lleno de chispa , con humor característico y fuerte y vívidos diálogos de pronunciado sabor local . También ha desarrollado su propio sistema de movimientos estilizados , con inmortales hallazgos como los que más abajo veremos .

Sigue diciendo la guía teatral inglesa arriba mencionada , que en cuanto a su estilo de escenificación y actuación , vestuario y maquillaje , la Ópera de Sichuan es esencialmente similar a otros estilos regionales chinos , incluyéndose entre ellos la Ópera de Pekín . Algunos elementos de esta última se introducen en ella precisamente por medio del actor sichuanés **Wei Changsheng** . Hay que notar pues que la Ópera de Sichuan tiene una importante tradición propia en cuanto a las artes escenográficas . Por ejemplo , Kang Zhilin desarrolló un procedimiento que permite al actor lanzar el pie de tal modo que se

toca con él un poco por encima de en medio de las cejas por unas décimas de segundo , lo que produce la impresión de un tercer ojo que de súbito se abre y cierra como para demostrar poderes mágicos . También , se producen rápidos cambios de los rasgos faciales (*bianlian*) sin para ello haber cambiado el maquillaje ; y saltos por entre aros en llamas , desaparición de espadas , frases escritas en el aire , etc . El muy sorprendente arte en que se inscriben estos lances se practica aún (y cada vez con mejores técnicas) en Sichuan . Otro ejemplo de la parcial distintividad de la Ópera de Sichuan se encuentra en el maquillaje de los rostros (*jing*) , que según tradición se limita a cuatro colores : negro , rojo , blanco y gris , contra un espectro mucho más amplio en la Ópera de Pekín . Los tres primeros colores tienen un significado igual al de la otra Ópera (v. más abajo) , y en cuanto al gris , define a los seres sobrenaturales , mientras que en el *Jingxi* éstos se maquillan con el verde o el dorado como base .

Hay que decir además que este estilo de ópera no se da sólo en Sichuan , sino también en las regiones limítrofes de las provincias de Yunnan y Guizhou .

Yueju de Guangdong .

Este estilo no debe confundirse con otro , también llamado Yueju , pero que se da en Shaoxing , al Este de China . Por otra parte , aunque el sonido de los nombres es idéntico , el primero de los dos caracteres con que se escriben difiere . Del estilo de Shaoxing hablaremos también en nuestro veloz repaso de las principales tendencias regionales después de hablar de la Ópera de Pekín y antes de introducirnos en el teatro hablado . Nos centramos ahora pues en el de Guangdong , al Sur del país , basándonos principalmente en los artículos respectivos de *The Cambridge Guide to Theatre* y de *The Cambridge Guide to Asian Theatre* , entre otras obras igualmente citadas a lo largo de este trabajo y en la Bibliografía .

Esta ópera Yue es hoy un estilo principal del teatro del Sur , con base en Guangdong , Guangxi , Hong Kong , Macao , así como en comunidades chinas de ultramar[119] en el Sureste de Asia , Norteamérica , Australia , y cualquiera de los numerosos lugares a donde se hayan trasladado los activos emigrantes de esas regiones de China desde principios del siglo XIX . Su canto y diálogos son en dialecto cantonés . Combina cuatro
tipos de música tradicional regional con el folklore y música popular de Guangdong . Además de instrumentos tradicionales chinos , como los violines *erhu* y *gaohu* , y las guitarras *sanxian* y *yueqin* , su orquesta ha adoptado hoy instrumentos occidentales como el violín europeo , el saxofón , cello y bajo doble . En cuanto a la interpretación de los actores , escenografía , e iluminación , se ha tomado préstamos del teatro moderno , ópera occidental y cinematografía , formando gradualmente sus propias características

distintivas . En su origen los personajes se clasificaban según diez categorías , pero más tarde éstas se redujeron a seis : hombres civiles y militares , llamados *sheng* y *mo* , pero en contraste con la mayoría de los estilos chinos actuales de teatro musical , el *sheng* no es normalmente el personaje principal ; estudiante enamorado ; *dan* , personaje femenino principal ; id. secundario (hasta aquí son estos personajes como en otros estilos , como también es el caso del *jing* o cara pintada) ; y *chou* o bufón , que se caracteriza por no llevar sobre la nariz y zonas adyacentes la mancha blanca típica de sus homólogos en otros estilos regionales . Naturalmente los actores cantan o hablan en el dialecto local , y en contraste con la práctica de la Ópera de Pekín , una compañía puede representar una obra a lo largo de todo un día . Ma Shi-Tseng , Xue Chue-Xien , Ling Yuan-heng y Hong Xiannu (respectivamente , ya muertos o muy veteranos) han sido hasta hoy quizá los más famosos actores de este género .

El repertorio actual consta de entre cinco y seis mil piezas tradicionales . Entre ellas , los temas más populares no eran hasta principios del siglo XX muy diferentes de los de la Ópera de Pekín , con cuentos de antiguos héroes (la mayoría basados en novelas como"A la Orilla del Agua") , historias de amor y extractos de *Honglou Meng* , "El Sueño de las Mansiones Rojas", de **Cao Xueqin** (1715-1763 o 1764)[120] , inmortal obra de la literatura china y mundial . Después , se han seguido también temáticas diversas .

Para delimitar la historia y forma de este estilo , diremos que en su origen se centra principalmente en el sistema *pihuang* de teatro musical , aunque los dos estilos

[119] Aunque ya antes de la dinastía Tang los chinos habían llegado al Asia sudoriental y otras muchas regiones para ganarse la vida , parece ser que fue a partir de los viajes de Zheng He (1371-1435) , el famoso musulmán navegante de la dinastía Ming , cuando los chinos empiezan a viajar y a asentarse más frecuentemente por diversas regiones del Pacífico y el Índico . V. *Historia Antigua de China (2),* Beijing , 1988 . Pp. 40-41 .

[120] Cao Xueqin vivió durante los reinados de los emperadores Kangxi y Qianlong , épocas extremadamente prósperas de la dinastía Qing . Su abuelo y su padre se encargaban de la inspección de la producción de seda en Jiangning ; la seda de este lugar era la preferida de la familia imperial . Allí vivió el escritor con su familia . Al decaer los Cao , termina su vida acomodada y se traslada a Pekín , donde vive pobremente . El cambio brusco en su posición social y las condiciones de vida a que ha de enfrentarse aceleran el cambio de sus sentimientos . Con gran indignación escribe *Honglou Meng* , en que a través de una desgraciada historia de amor critica en profundidad el sistema feudal , su ideología y su formación ética . Lamentablemente , muere en la mayor indigencia antes de finalizar esta obra de ciento veinte capítulos . Los últimos cuarenta son pues escritos por Gao E (*c.* 1738-*c.* 1815) .

erhuang y *xipi* cambian aquí mucho por la influencia de la música local . Cantos folklóricos de Guangdong , *Kunqu* y otras formas se han visto también absorbidas por este *Yueju* . Entre los instrumentos se encuentra la flauta y un *suona* especial de doble caña , así como los de cuerda y percusión . Como ya hemos dicho , se van añadiendo instrumentos occidentales , desde la década de 1920 , y continúan estos cambios hasta hoy . Se da una cierto carácter melifluo en la textura de muchas de las voces de los cantantes , así como en la orquesta que les acompaña .

El primer actor famoso de la Ópera de Guangdong fue Zhang Wu (siglo XVIII) , el cual llegó al Sur desde su provincia natal de Hubei . Es posible que fuera él quien introdujo el *pihuang* en Guangdong , ya que dicho sistema era ya popular en su provincia cuando él vivía allí . Zhang Wu se asentó en Foshan donde se rodeó de discípulos , con los que fundó una troupe . Fue también fundador de un gremio de actores llamado Qionghua . Poco a poco , otras influencias de actores del estilo *pihuang* , de las provincias de Anhui y Hunan , reforzaron el impacto de ese estilo sobre el teatro de Guangdong .

En 1854 el célebre actor Li Wenmao (m. en 1861) reúne tres ejércitos y se rebela contra el gobierno , en apoyo del alzamiento Taiping (1851-64) . Llega incluso a fundar su propio breve reino con capital en Liuzhou , Guangxi (provincia limítrofe de Guangdong). A causa de sus actividades , la Ópera de Guangdong es completamente proscrita como subversiva hasta los últimos años de la década de 1860 . Así , desaparece el gremio de Qionghua , y el centro de esta ópera pasa a Guangzhou (en castellano , Cantón) .

A causa de la proximidad de la provincia de Guangdong con Singapur y con la colonia británica de Hong Kong , la ópera de Guangdong se ha visto muy influenciada por corrientes extranjeras , especialmente del cine , y en mucho mayor medida que las demás formas de teatro musical chino . A principios del siglo XX los actores urbanos empiezan a experimentar con movimientos y gestos más naturalistas , descartando también los bordados tradicionales en favor de vestuario más corriente como el que se usa en el teatro hablado y en las películas . Por primera vez , se usa attrezzo complicado sobre el escenario . Algunas de las nuevas piezas son de contenido directamente político ; tal es el caso del elogio de la revolucionaria anti-manchú Qiu Jin , decapitada en 1907 .

Con excepción de la década de la Revolución Cultural (1966-76) , la ópera de Guangdong ha tenido éxito durante todo el régimen de la República Popular . La Compañía Provincial de Ópera de Guangdong es fundada en 1958 . Luego hubo tendencia a volver a la tradición en ciertos aspectos escenográficos como el vestuario , movimientos y gestos . En los años 60 (antes de la Revolución Cultural) , brillan especialmente los actores y cantantes Yam Kim Fei y Fang Yin Feng . Por desgracia , parece que no hay actualmente en la Ópera de Guangdong personalidades tan grandes como ellos , ya que la juventud parece se muestra remisa ; a pesar de que importantes instituciones como la Academia de Artes del Espectáculo de Hong Kong (Hong Kong Academy of Performing Arts) tienen un gran programa de ópera cantonesa , dirigido a finales de la década de 1990 por Anni Lau y Christopher Pak .

<u>Comienzos del Teatro Hablado</u> .

A finales de la regencia de Cixi[121] (1835-1908 , en el cargo desde 1861 a 1889) se dan considerables presiones a favor de la reforma y la modernización . Concretamente , la capitulación de China tras la Guerra Chino-Japonesa de 1894-1895 y las secuelas de las revueltas de los Boxers conducen a una situación que obliga a Cixi a promulgar decretos favorables a diversos cambios .

En este contexto surge una forma teatral basada en modelos extranjeros y hasta entonces desconocida en China : el *huaju* o teatro hablado . Hasta este momento todo el teatro chino había sido cantado , y el único aspecto parecido al nuevo estilo habían sido algunos
fragmentos de diálogo estilizado en o entre determinadas arias . Pero después de la guerra con los japoneses , en las escuelas misioneras cristianas de Shanghai , Cantón y

[121] Concubina de segunda categoría del emperador Xianfeng (o Wenzong) , que reinara de 1850 a 1861. Esta Emperatriz Regente fue madre y madre adoptiva respectivamente de otros dos sucesivos emperadores : Tongzhi (o Muzong) , coronado emperador a los seis años de edad en 1861 , y que ostenta el cargo hasta 1875 , y Guangxu (o Dezong) , que reina de 1875 a 1908 . Éste último muere envenenado por orden de Cixi , quien la pronuncia desde su propio lecho de muerte un día antes de que su propia muerte sea anunciada . (De hecho , ella nunca "ha dejado solos a sus hijos" , cuyos actos se ven influenciados por las gestiones de Cixi aún desde la sombra.) . Esta familia domina el imperio chino durante casi medio siglo , secundada por un grupo de dignatarios conservadores y corruptos , que a su vez mantienen un puño de hierro sobre la casa imperial manchú . La obra de teatro *Ch'in-kung Yüan* , en inglés *The Malice of Empire* , de Yao Hsin-Nung (nac. 1905) , de la que se cree es la primera traducción al inglés de una obra de teatro chino moderna , presenta el dramático episodio del asesinato de la Primera Concubina Chen del emperador Guangxu a manos de un secuaz de Cixi , y ha estado prohibida en China desde la ascensión al poder de Mao Zedong en 1949 . Aunque se estrenó en China por primera vez en 1941 , ha sobrevivido desde entonces bajo el disfraz de otros títulos , e incluso se reestrenó como obra "anónima" en 1965 , y ya en la Revolución Cultural desapareció completamente . Creemos sin embargo que actualmente pueda estar de nuevo por lo menos en algún tipo de circulación , ya que se considera importante obra no sólo de China sino de la literatura universal . Nuestro ejemplar está editado en Londres por George Allen and Unwin Ltd . en 1970 .

Suzhou se escenifican algunas obras de Shakespeare y Molière , y a la vez unos cuantos artistas del teatro folklórico pioneros empiezan a crear por su parte piezas de estilo afín a aquello que por primera vez veían . Pero estos primeros pasos no tienen casi ninguna influencia a nivel social . Influencia que sí será notable a partir de la gran experiencia de la asociación de estudiantes chinos en Japón *Chunliu* ("Sauce de Primavera") , que introduce en China el teatro europeo ya de forma regular . Dicho de otro modo , el primer teatro chino de estilo europeo surge en Japón , pero basado en el noruego Ibsen (1828-1906) y en el británico Shaw (1856-1950) , quienes , con otros dramaturgos occidentales contemporáneos , ya influían en el teatro del archipiélago del Sol Naciente , ya que muchas de sus obras se habían traducido al japonés . Entonces eran muy populares las piezas de contenido explícitamente social o de comentario político .

Chunliu , la sociedad del "Sauce de Primavera" , fue la primera compañía china que representó una obra china de teatro hablado . Fundada en Japón a principios de 1907 en torno a Ouyang Yuqian (1889-1962) , escenificó en Febrero del mismo año un acto de *Chahua nu , La Dame aux Camélias* de Dumas hijo (1824-1895), formando parte de un más amplio programa de beneficencia a favor de los damnificados de diversos desastres en China (por ejemplo , de las víctimas de la hambruna del norte de Anhui y de

Jiansu) . En Junio del mismo año , la *Chunliu* ofrece dos representaciones en días sucesivos de la primera obra completa en teatro hablado en la historia del teatro chino : *Heinu yutian lu* , "Clamor al Cielo de un Esclavo Negro" , adaptación de la traducción china de *Uncle Tom's Cabin* de la americana Harriet Beecher Stowe (1811-1896) . Como es suficientemente sabido , el tema central de esta obra es la amargura de la esclavitud , y por extensión , de la opresión de las masas en general .

Estas dos escenificaciones pioneras ejemplifican dos aspectos importantes . El primero es que muchas de las primeras piezas eran traducciones de obras de teatro o novelas occidentales , por lo cual su contexto no era propiamente chino ; y el segundo es que se da un marcado énfasis en el comentario social , lo que significa actividad política específica . Esto , además de los propios estudiantes , no dejaban de notarlo especialmente las autoridades . Por esta y otras razones la *Chunliu* no perdura mucho tiempo , terminando en 1909 su fulgurante y breve paso por el firmamento teatral con la puesta en escena de *Rexue* ("Sangre ardiente") , basada en *La Tosca* de Sardou (1831-1908) y Puccini (1858-1924) .

En el continente , los años que siguen a 1907 ven sobre todo en Shanghai un surgimiento del teatro hablado , también llamado "teatro de civilización" , a cargo de diversas sociedades establecidas al efecto . De entre éstas la más notable es la Compañía *Jinhua* ("Progreso") , fundada en Shanghai en 1909 . Entre otras giras , la *Jinhua* visita Nankín en 1911 . A los pocos años ya son muchas las ciudades chinas donde prestan o han prestado sus servicios las compañías de "teatro de civilización" .

Hasta la revolución de 1911 el teatro hablado no conoce en China sino pequeñas manifestaciones como las citadas . Su ámbito es minúsculo , y aún más en comparación con el del teatro tradicional . Sin embargo , no puede ignorarse su significación , tanto por lo novedoso como por su específico uso propagandístico contra los manchús . Además , este teatro ejerce una cierta influencia sobre los intelectuales urbanos , y en

este sentido , puede haber jugado un papel , aunque muy pequeño , en el desarrollo de un clima político y social que resultó en la caída de la dinastía Qing y la subida al poder de Sun Yat-sen .

Politización del Teatro .

La función propagandística , concretamente en su aspecto político , es una tendencia generalizada en el teatro a todo lo largo de la época Qing , con especial relevancia como decíamos al final de la dinastía . De hecho , se da una apreciable conexión entre el declive del *Kunqu,* la preponderancia de los estilos de masas , y el comienzo del teatro hablado, este último ya en la primera década del siglo XX . Hay a la vez un deterioro progresivo de las poderosas clases de filosofía confuciana , y paralelamente el surgimiento de movimientos rebeldes anti-confucianos y anti-Qing .

Es interesante notar que el teatro , como siempre , estaba en China muy enraizado en las costumbres populares ; sobre las que además ejercía gran influencia no sólo en cuanto a actitudes sino en cuanto a lo cultural , esto último debido al alto grado de analfabetismo imperante , que imposibilitaba otra forma de contacto con "el saber" y con el "pensamiento social" y moral a amplísimas capas de la población .

A esto se unía el hecho de que el teatro siempre estuvo en China , asímismo , muy relacionado con la religión , lo que no dejaba de darle un valor de cohesión y de respeto añadido . A la vez , se hallaba -hoy como ayer- en estrecha conexión con el comercio , no sólo por ser acostumbrado lugar de actuación las plazas de mercado , sino porque los gremios y asociaciones de comerciantes diversas lo patrocinaban directamente , con escenarios en sus sedes , compañías privadas o afiliadas , etc , para representaciones por ejemplo durante los festivales y las fiestas del patrón de cada organización , homenajes diversos , etc . Doble conexión que , si bien se mira , reforzaba a ambas manifestaciones , la religiosa y la comercial , laica o civil .

La religión tenía entonces en China -como en toda época y lugar- aspectos muy relacionados con la moral social y política . Pero esta influencia religiosa no siempre era bien vista por las autoridades , máxime por cuanto que , en China , las sectas anti-gobierno han estado casi siempre -a excepción claro está de las marxistas-leninistas- marcadas por filosofías religiosas que, en distintas medidas y con diverso alcance , subyacen siempre de una forma u otra en la ideología .

Los Qing fueron muy sensibles en cuanto a la capacidad de las religiones para influenciar sociedades secretas , y , en consecuencia , a los rebeldes . De hecho , casi todos los emperadores manchús estuvieron obsesionados por la amenaza de la rebelión . No son en esto , por supuesto , los únicos gobernantes que hayan existido , pero el hecho de que además eran extranjeros cuyo mandato había sido impuesto sobre un país inicialmente reacio , no hacía sino aumentar su nerviosismo . Y el hecho de que las representaciones teatrales fueran inevitables compañeros de la religión y de los

festivales religiosos , extendió las sospechas al teatro , y especialmente al de masas . Así pues , los Qing imponen una censura estricta sobre todos los estilos , y a lo largo de toda su dinastía . Según Wang Xiaochuan[122] , académico del siglo XX , los Qing fueron aún más duros en esto que sus precedesores los Ming. Wang sigue diciendo que esto suscitó mucha acritud y oposición por parte del pueblo , que incluso llegó a amotinarse como en un caso de 1758 en que las gentes de una aldea pegaron fuerte a cierto funcionario que había prohibido las representaciones ante los campesinos . Lo cierto es que , en conjunto , y a medida que avanzaba la época , fueron a más las asonadas en cuanto a número y alcance.

La obra que los Qing encuentran más ofensiva es *Shuihu zhuan* , "A la orilla del agua" o "Todos los hombres son hermanos" . Promulgan numerosos edictos contra ésta y las piezas relacionadas a causa de sus implícitos y explícitos elogio y apoyo de los que se

rebelan [123]; especialmente , como en un caso de 1851 , se acusa a varias sociedades secretas de "bandidos religiosos" (*sic*) de Hunan y Sichuan de deber muchas de sus ideas a *Shuihu zhuan* , que por supuesto no han leído (se trata en su mayoría de analfabetos) pero sí han visto representada . Y poco más tarde , en 1854 , la famosa rebelión de las Tríadas de Guangdong y otras provincias del Sur , que habían acumulado mucho poder -como sus homólogas de otras regiones- , estaba ciertamente muy influenciada por el teatro no sólo en cuanto a ideología sino porque uno de sus líderes principales , Li Wenmao , era actor , y capitaneaba todo un ejército compuesto de gentes de su misma profesión .

La rebelión de las Tríadas era distinta pero sin embargo estaba en conexión con la mayor de todas las rebeliones contra los Qing , la Taiping ("Gran Paz") , que desde 1850 hasta 1866 convulsionó todas las provincias del Sur de China[124] . Su ideología , claramente influida por ideas implícitas en *Shuihu zhuan* , había sido trabajada con gran cuidado , y era sobre todo al principio muy anti-confuciana e igualitarista . Pero , irónicamente , el propio gobierno Taiping proscribe del todo el teatro en 1859 , aunque en muchos lugares los actores hacen caso omiso de este edicto oficial sin ningún miedo ni preocupación .

Asímismo , los actores propagaron desde el escenario las ideas revolucionarias que surgen en la última década de la dinastía , ya en el siglo XX . Tian Jiyun (1865-1925) , distinguido actor de la Ópera de Castañuela de Hebei , fue objeto de sospechas por parte del gobierno , y no por su supuesta "obscenidad" como había sido el caso de Wei Changsheng sino por algo mucho más serio : sus opiniones progresistas en lo político .

---

[122] *Yuan Ming Qing sandai jinhui xiaoshuo xiqu shiliao* , Wang Xiaochuan , Zuojia chubanshe , Pekín , 1958 . "Qianyan" , especialmente pp. 16-33 . Esta obra , como su título indica , es una compilación de edictos contra novelas y piezas teatrales de las épocas Yuan , Ming y Qing . Tiene un interesante prólogo , en que se basa la apreciación expuesta arriba .

[123] Sin embargo , los Qing en su propia corte asisten con gusto a versiones "suavizadas" de diversos capítulos de esta larga novela .

[124] *Breve Historia de China* (op.cit.) , pp. 418-437 .

Por apoyar activamente la "Reforma de los Cien Días" de 1898 , le manda arrestar la propia Emperatriz Viuda , Cixi[125] , aunque más tarde se le deja salir de prisión merced a los buenos oficios del actor de Ópera de Pekín Sun Juxian . Este Tian Jiyun había unido muy conscientemente la revolución al teatro en las obras en que actuaba , tanto en Pekín como en otros lugares , especialmente ya desde el 1900 , y a causa de esto pasó muchos años en la cárcel . Sin embargo , es también famoso por sus contribuciones artísticas al "crear el precedente de mezclar la Ópera de Castañuela a la de Pekín de tal manera , que la Ópera de Hebei resulta también enriquecida por el estilo pekinés"[126] .

Otro actor , esta vez del teatro hablado , Wang Zhongsheng , es arrestado , interrogado y ejecutado en 1911 por sedición , cargo que él acepta con orgullo . Según Ouyang Yuqian , dramaturgo de mediados del siglo XX que es además una de las más importantes autoridades sobre teatro chino moderno , "numerosos miembros de la Troupe del Progreso son sacrificados a causa del movimiento revolucionario de 1911".

Y también según Colin Mackerras[127] "un número considerable de actores y productores teatrales toman parte en la acción militar que toma para los revolucionarios el Arsenal de Jiangnan en Shanghai el 3 de Noviembre de 1911" ... "Los líderes y seguidores del movimiento revolucionario eran conscientes de la influencia que podía ejercer el teatro . Incluso fuera de China las representaciones teatrales animaron con éxito apoyo y donativos para la Revolución entre los chinos de la diáspora ."

Además de una influencia política directa , gran parte de la cual deriva de pasajes insertos en óperas que en principio no versaban sobre temas revolucionarios , se da otro aspecto importante en la politización del teatro . Se trata de una cuestión de actitudes , sistemas de valores de los personajes de ficción , e imágenes o iconos . En toda sociedad tienden los públicos a adoptar valores de personajes fictícios o no con los que se identifican , y a los que consideran héroes dignos de ser emulados . La gente puede no ser consciente de esto , y en muchos casos incluso lo negará , pero para los grandes observadores de la sociedad o de la naturaleza humana se trata de un fenómeno innegable[128] .

---

[125] Esta Emperatriz era sin embargo gran amante del teatro , como casi todos los emperadores chinos . Pero , se entiende , siempre y cuando no les fuera desfavorable .

[126] *Zhongguo difang xiqu jicheng , Hebei sheng juan* , Zhongguo xiju chubanshe , Pekín , 1959 , "Qianyan" , p. 2 .

[127] *Drama of the Qing Dynasty* , Colin Mackerras en *Chinese Theater . From its Origins to the Present Day* , University of Hawaii Press , Honolulu , 1988 .

[128] Así dice por ejemplo Goethe , aunque refiriéndose en particular a los niños y jóvenes , en *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* , Reclam , Stuttgart , 1991 : *Die Kinder , als strebende Naturen , wählen sich gewöhnlich im Hause das Beispiel dessen , der am meisten zu leben und zu geniessen scheint . ... wonach sie ihre Lebensart einzurichten haben ; und weil sie schon früh zu dieser Einsicht gelangen , so schreiten meistenfalls ihre Begierden und Wünsche in grosser Disproportion der Kräfte ihres Hauses fort . Sie finden sich überall gehindert , um so mehr , als jede neue Generation neue und frühere Anforderungen macht ..."*. P. 68 . El subrayado es nuestro . En cuanto a Aristóteles y autores occidentales posteriores , la mímesis es uno de los principales efectos del teatro , y creemos no merece la pena citar o glosar más aquí sobre este punto , que tan bien resume Goethe en su encantadora narración citada ; la cual hemos leído hace poco y por tenerla fresca nos ahorra buscar otra . Y ya que hablamos de la mímesis , diremos que el antiquísimo concepto teatral chino *mo* , con grandes diferencias al de "mímesis" o "imitación" en el teatro occidental (por ejemplo desde el punto de vista de la estética) ,

"Lo que ocurrió en la China de los Qing" -sigue diciendo Mackerras en su trabajo citado- "fue que los valores morales , sociales y políticos que las representaciones teatrales proyectaban tendían a cambiar gradualmente . Virtudes confucianas como la lealtad , la piedad filial[129] y la rectitud cayeron a medida que la dinastía transcurría y fueron

reemplazadas por otras hostiles a los ideales de los manchús y del Confucianismo . El gobierno manchú , por supuesto , se daba cuenta de ello ." Y aún "Las autoridades sabían que las influencias ejercen mayor efecto de manera inconsciente mientras quienes
las reciben no saben que tal cosa está sucediendo" .

La comunicación con las masas , ya fuera directa o indirectamente , asumió pues una función política de gran significación .

Aunque como hemos dicho se inician en esta época Qing , por su gran importancia vamos a dedicar capítulos aparte al *Jingxi* ("Ópera de Pekín") , y más adelante al *huaju* ("teatro hablado", a partir de p. 295) , adentrándonos a partir de aquí en las etapas históricas sucesivas y sus respectivos estilos de espectáculo .

---

tiene también un papel de la máxima importancia en el teatro chino , considerado antítesis del realismo del teatro occidental por su énfasis en la teatralidad de cara a revelar las emociones de los personajes más que la verosimilitud externa ; el vacío escenario tradicional chino es un macrocosmos que sólo el *mo* posibilita ya que , según rezan los ideogramas que suelen escribirse en los postes frontales del escenario , *wutai xiao shijie ; shijie da wutai* ("El escenario es un pequeño mundo ; el mundo es un gran escenario". -como diría Calderón , pero con más conexión filosófica Liu Xie , Tang Xianzu , He Liangjun o Li Yu-) . Sobre la noción de *mo* , en conexión con la antigua poesía china y también posteriormente con el concepto occidental de mímesis , v. *To Make People Happy , Drama Imitates Joy; The Chinese Theatrical Concept of Mo* , Jingsong Chen , Asian Theatre Journal , vol. 14 , nº 1 (Primavera 1997) , University of Hawaii Press , 1997 .

[129] Hay veinticuatro modelos famosos de *xiao'er* , "hijo piadoso", en la historia de China . Entre ellos Wang Xiang (185-269 d.C.) , que se acostó en el hielo para procurar pescado a su indigna madrastra . Su hermano pequeño Wang Lang es un modelo de piedad fraternal , ya que se interponía para recibir los golpes que la madrastra pretendía descargar sobre el hermano mayor . Y ya de mayor , cuando la madrastra quería pegar a su cuñada , él le interponía su propia esposa . (V. por ejemplo *Chroniques de l'étrange ,* Pu Songling , Philippe Picquier , Arles , 1999 ; pp. 268 , 279 y 505 ; este libro , sin embargo no tiene nada de confuciano en el sentido de que los confucianos precisamente rechazaban lo extraño , y es famosa precisamente una frase referente a Confucio en cuanto a esto ("Le Maître ne parlait pas de prodiges , de violences , de désordres ou de génies" (v. p. 12 , nota 1 , op.cit) . Sin embargo , o quizá precisamente por ello , los chinos también tenían una literatura de lo maravilloso , lo fantástico , lo extraordinario o simplemente lo extraño o excéntrico . Y decidieron publicar la obra de Pu en la época Ming , título original *Liaozhai zhiyi* ; aunque la obra no se difunde ampliamente hasta la segunda mitad del siglo XVIII , y en Occidente no empieza a traducirse hasta finales del XIX) . Aparte , para las demás virtudes , confucianas o no , también se dan modelos con nombres y apellidos ; como sigue sucediendo hasta el siglo XXI , con Lei Feng , por ejemplo , como modelo de joven comunista , etc . También hay , sobre todo en otras épocas , modelos como los de *xiao'er* pertenecientes a las más altas clases sociales , como el emperador Shun , otro ejemplo sublime de piedad filial (v. Pimpaneau , *Chanteurs , conteurs , bateleurs* , Université Paris 7 , Centre de Publications d'Asie Orientale , Paris , 1978 , p. 27) . Muchos de estos personajes aparecen tanto en el teatro como en estilos de narración callejeros , y por ello especialmente citamos aquí también el libro de Pu Songling .

<u>Ópera de Pekín</u> .

No es éste el único nombre del gran estilo que vamos a ver ahora , conociéndosele también como *guoju* , o según la transcripción Wade-Giles *kuo-chü* , "ópera nacional"; como se conoce sobre todo en Taiwan[130] -de donde sabemos por ejemplo de por lo menos tres libros en que aparece esta ópera llamada así en sus títulos , y están publicados respectivamente en 1962 , 1970 y 1970- . Estilo a que también se ha llamado *pingju* en lugar de *jingju* o *jingxi* cuando Pekín se llamaba en chino Beiping en lugar de Beijing , etc . Nosotros le llamamos *jingxi* , o su traducción al castellano que da nombre a este capítulo , porque es así como se le conoce en China continental y porque ese es uno de sus nombres más antiguos y quizá el definitivo . Pasemos ahora a narrar su historia y rasgos generales .

"Flor tardía , pero fresca , de la cultura china" , como dice de ella el importante erudito Xia Ye , la Ópera de Pekín o *Jingxi* tiene características únicas . Este capítulo tendrá que ser muy largo para que pueda abarcar sólo una parte de sus aspectos principales .

[130] En Taiwan la Ópera de Pekín adopta algunas diferencias con respecto a la del continente , pero es idéntica en lo fundamental . Sin embargo , para interesados en ahondar en el tema , en el artículo *At the Crossroads : Peking Opera in Taiwan Today* , de Ching-Hsi Perng , en Asian Theatre Journal , vol . 6 , nº 1 , University of Hawaii Press , Spring 1989 , hay una enumeración de diversos puntos que Perng encuentra discutibles , y por ello mismo da prolija explicación de algunos aspectos y situaciones . Además , en otro artículo posterior de la misma revista -concretamente en el vol. 7 , nº 2 , Fall 1990- , titulado *The Appreciation of Peking Opera : A Reply to Ching-Hsi Perng* , por Nancy A. Guy , continuamos encontrando algunas disquisiciones sobre el tema . Por cierto que Ching-Hsi Perng , profesor de Inglés y Literatura Comparada en la Universidad de Taiwan y autor de interesantes artículos tanto sobre el teatro chino como sobre la traducción literaria , ha traducido al chino diversas obras occidentales , entre ellas varias de Shakespeare , Brecht , Beckett y Synge , y "La Casa de Bernarda Alba" de García Lorca .

Sin embargo , el tema lo merece , como irá viendo el lector . Para desarrollarlo , seguiremos a menudo el libro de Pan Xiafeng *The Stagecraft of Peking Opera* , 1ª edición 1995 , como también otras obras (Wu Zuguang , Huang Zuolin y Mei Shaowu , Pimpaneau , Mackerras , Wichmann , Mayer y Burger , Granet , Needham , Lu Xun , etc) y artículos de revistas académicas en prensa -sobre todo "Asian Theatre Journal"- o virtuales que iremos citando a continuación o cuyos títulos y otros nombres pueden leerse en nuestro Prólogo y Bibliografía . No disponemos por ahora de otra literatura referente al tema , y por lo tanto ya resultarán al lector celoso muy fáciles de localizar .

Sin embargo , antes de pasar a desarrollar el tema en sí , también es de interés resaltar que por lo menos hasta el año 1991 se ha considerado en muchos sectores académicos tanto orientales como occidentales principales que la obra de Hu Dongsheng , Huang Jusheng y otros miembros de los Institutos Municipales de Investigación sobre Artes de Pekín y Shanghai *Zhongguo jingju shi , shangjuan* ("Historia de la Ópera de Pekín" , vol . 1) , Prensa Teatral China , Pekín , 1990 , con 677 pp. , es el tratado más autorizado y completo sobre la Ópera de Pekín que se haya publicado en todo el mundo , por lo menos hasta la fecha de su aparición . Pero lamentablemente , no podemos basarnos en esa obra por no tenerla por ahora en nuestra biblioteca ni haberla leído nunca

personalmente , ya que sólo sabemos de ella por comentarios de otros autores como Colin Mackerras , que en pp. 89 a 91 de "Asian Theatre Journal" , vol. 8 , nº 1 , Spring 1991 , hace cumplida -aunque breve- reseña de la misma . Por cierto que , según la recensión de Mackerras que acabamos de mencionar , entre los temas novedosos que este tratado aporta a los estudios de la Ópera de Pekín se haya un extenso apéndice que versa sobre la actividad teatral en la mansión de los descendientes de Confucio (familia Kong) en Qufu , la pequeña ciudad natal del filósofo , en la provincia de Shangdong . Un segundo largo anexo es el que trata sobre el desarrollo de los estilos teatrales populares en el seno de la corte imperial . De nuevo según Mackerras , ambos apartados se insertan en una nueva (hablamos de 1991) corriente de la historiografía china que concede mayor importancia a las intervenciones positivas de la aristocracia y clases dominantes de lo que era el caso desde 1949 hasta la muerte de Mao Zedong en 1976 .

Comencemos ahora pues , con nuestros actuales medios , a desgranar los aspectos primordiales de la historia y el estilo de la Ópera de Pekín , en espera de que tanto nosotros mismos como el público español en general o por lo menos más amplios sectores de su nivel académico o/y bibliotecario , estemos si se da el caso más preparados o por mejor decir más adecuadamente encuadrados para pasar a mayores matizaciones y digresiones de lo que en realidad nos permitiría el carácter mismo de un trabajo de Introducción global ; lo que será -tal como habíamos acordado y mantenido- la presente propuesta[131] .

[131] Aunque quizá pueda parecer en el caso por lo menos de algunos que tal razón haya podido perderse de vista a causa de la gran complejidad y vastedad de la labor que nos ocupa .

Existía ya el teatro operístico desde los Song (960-1279) , por lo que , dentro de esta esta larga tradición , la historia de la Ópera de Pekín parece breve . Pero en ella culmina el teatro de China , porque reúne los "más importantes logros del arte teatral tradicional chino" , como dice Xia Ye[132] . En general están todavía poco estudiados los motivos de su rápido desarrollo y éxito , pero parece claro que no sólo los sectores cortesanos de la dinastía manchú Qing colaboran en ello (la emperatriz Cixi , por ejemplo, tendrá en su palacio representaciones diarias de esta ópera , y será gran amiga de muchos artistas) sino que se producen decisivas aportaciones populares desde amplios sectores .

Podemos decir que la historia comienza en 1790 , cuando desde la no muy lejana provincia de Anhui una primera troupe llamada Compañía Anqing de Ópera va a Pekín . Al emperador Qianlong de la dinastía Qing , ferviente entusiasta de la ópera , le habían gustado mucho las obras sureñas que había presenciado durante sus viajes de inspección por el Sur . En su ochenta cumpleaños , llegan a la capital como es costumbre en estos faustos diversas compañías , entre ellas como hemos dicho la Anqing , a la que siguen otros grupos , como los llamados Sixi , Chuntai y Hechun . Tras las celebraciones del cumpleaños , las cuatro troupes , conocidas en adelante como *Sida Huiban* (literalmente "Cuatro Grandes Compañías de Anhui") se quedan en la capital . Poco a poco , se hace popular en la ciudad el estilo de Anhui que traen consigo , el cual , a través de sus principales estilos musicales *erhuang* y *xipi* , conformará la base de la Ópera de Pekín .

Cada troupe tenía sus propias especialidades . De este modo , los argumentos de Anqing, la música de Sixi , los actores de Chuntai y la habilidad acrobática de los jóvenes de Hechun se convierten enseguida en máxima atracción entre los habitantes de Pekín . Todas las representaciones de ópera de Anhui , ya fueran sobre temas civiles o militares , son recibidas con igual entusiasmo . No es de extrañar pues que la ópera de Anhui disfrutara de un reconocimiento social más alto que ninguna de las demás óperas locales presentes en Pekín , localizadas como ésta principalmente en los famosos *wazi* o barrios de diversión , que habían surgido ya en otras capitales como Hangzhou o Kaifeng a partir de los Song a causa de una transformación radical del papel de la urbe en el Imperio Celeste (v. más arriba) . Entre estas compañías del *wazi* pekinés se encontraban
también varias interesantes de Jiangsu , y a partir de 1830 también de Hubei . Pero en la mente del público , las de Anhui siguieron siendo las más significativas ; en lugar de "dormirse en los laureles" o conformarse con lo ya logrado , los actores de Anhui , lejos de mostrarse reticentes al cambio , continuaron desarrollando su arte y absorbiendo además los méritos de sus rivales[133] .

Entre estos rivales , se encontraban precisamente algunas compañías de Ópera de Castañuela , las cuales gustaban no sólo entre las masas sino entre la élite educada . A principios de la década de 1780 Pekín disfrutaba de la presencia de un grupo de actores *dan* de este estilo de espectáculo procedentes de Sichuan . El gran actor *qinqiang* **Wei Changsheng** (*c.* 1744-1802) y sus seguidores habían ido a Pekín ya en 1779 , para

[132] V. *Chinesische Oper* , Fred Mayer und Helga Burger , U. Bär Verlag , Zürich , 1982 . P. 31 y sig .

[133] Característica que sigue siendo del brillante actor chino . Recordemos aquí por ejemplo el largometraje *Qi xiaofu ,* título en inglés "Painted Faces" , Hong Kong , 1988 (v. atrás en "Documentales y Largometrajes") , en que artistas actuales como Sammo Hung , Jackie Chan , Zhong Jinren , Zhang Wenlong y Huang Jianwei narran su vida profesional . La película ha logrado importantes premios en festivales cinematográficos de Taipei (1988) , Hong Kong (1988) y Chicago (1989) .

tomar parte en las celebraciones del setenta cumpleaños de Qianlong . Se quedan hasta 1785 en la capital , cuando la corte prohibe sus actuaciones por considerarlas obscenas . Aunque su estancia en Pekín fue por lo tanto corta , ejercieron gran influencia en el teatro de la metrópolis , y muchos elementos de su arte son más tarde absorbidos por la Ópera de Pekín . Entre las innovaciones de Wei Changsheng (de quien se dice que ya aportaba una experiencia de más de diecisiete años de actuaciones por los pueblos del norte de Sichuan) , que el *Jingxi* se apropia , se halla el famoso y fundamental pie postizo que se lleva bajo el pie del propio actor , un a modo de prótesis que , sujeto a la pierna con bandas de algodón , permite imitar a la perfección el breve paso y delicado modo de andar de una mujer con los pies vendados .

Así , Pekín se convierte de nuevo en la capital de China no sólo en lo político sino también en lo teatral , al introducirse novedades y méritos que van influyendo en todo el mundo del espectáculo y vida cultural china . Por parte de Wei Changsheng y su grupo sichuanés de Ópera de Castañuela , otro de sus aportes es (según Pan , Pimpaneau y Mackerras , v. nuestra Bibliografía) que su trabajo llevó a la reparación de antiguos espacios teatrales de la capital y a la construcción de otros nuevos . Hasta entonces , los lugares reservados para la actuación en la época Ming (como también lo fueron después con los Qing) habían sido muy variados . Existían , además de espacios privados de la aristocracia y capas altas de la sociedad , populares "Teatros-Restaurante" donde además de las troupes de ópera actuaban los narradores de historias , e igualmente las casas de

té. En ellas se reunían miembros de todos los estratos de la sociedad , y se podía , a la vez que se presenciaban las piezas , tomar un pequeño refrigerio , pero tenían fama de ser muy ruidosas . Según cierto autor de mediados del XIX , se daba "un ruido constante, producido por los gongs , tambores y público"[134] . Pero en realidad , el *goulan* de tiempos anteriores tendía ya a estar pasado de moda . Algunos templos y gremios tenían también escenarios permanentes , y además en caso de necesidad se construía uno temporal . La plaza del mercado era igualmente lugar acostumbrado para montar un escenario , e incluso se actuaba sin él . Las actuaciones en banquetes privados de los ricos no necesitaban tablado alguno , sólo un espacio vacío junto a las mesas donde se comía , con una alfombra roja sobre el suelo (en esto las actuaciones son similares a las de tiempos anteriores , recordemos que el teatro clásico escenifica sin decorados , que los actores sustituyen por sus gestos y las indicaciones del texto mismo de la pieza relativas al lugar : se actúa sobre un simple tapiz) . Las familias de muy alto nivel también solían construirse , como hemos adelantado ya , un escenario especial en sus mansiones y jardines . En Pekín algunos de éstos se cedieron para servir de casas de té públicas , donde se actuaba también con regularidad . A fines del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX , estas casas de té tradicionales pekinesas eran el lugar público más visitado . Las mejores se concentraban en un mismo sector de la ciudad , un *wazi* o barrio de diversión situado justo fuera de la muralla principal , que separaba la zona de residencias populares de aquella en que habitaban los altos funcionarios y la corte imperial . (En tiempos Song y Yuan la zona exterior de la muralla había sido barrio exclusivo para burdeles , donde también se daban espectáculos como los que con los Ming y con los Qing pasan a las casas de té ,

[134] V. Mayer und Burger , p. 32 .

restaurantes y teatros de la ciudad , como decimos arriba ; lo que no quiere decir , según hemos visto , que no siguiera habiendo *wazi* en áreas extramuros) .

Sea como sea , triunfó la Ópera de Pekín , aportando no sólo un nuevo estilo sino diversa temática , y con todo o por todo ello , espacios nuevos . Desde la tercera década del siglo , los temas habían cambiado , con escenas militares basadas en novelas , sobre todo del "Romance de los Tres Reinos" , reemplazando el heroísmo al amor y propiciándose la ascensión de los actores *sheng* (v. más abajo , el más importante de éstos -aunque muchos otros se le equiparan en estatura- es **Cheng Changgeng** [135], 1812-1880 , como también veremos) , en personajes de hombres maduros y graves , como generales , ministros , y distintos héroes . En el primer año en su cargo del emperador Xuanzong (o Daoguang , r. en 1821-1850) , las compañías de ópera de Anhui habían reemplazado ya a las de *Kunqu* y a todas las demás en el favor ciudadano . Concretamente el *Kunqu* , que hasta entonces era la forma de ópera principal en Pekín , pasa gradualmente a ser un raro espectáculo también en el resto del país . Y a partir de

aquí y ya definitivamente no sólo el estilo de Kun sino también otros como el de la Ópera de Sichuan , la de Qinqiang (de la provincia de Shaanxi) y otras diversas formas folklóricas locales intervienen en la formación y fijación de las muy estilizadas música y técnicas interpretativas del nuevo *Jingxi* , o *Jingju* . Cuyo periodo de mayor auge llegará y perdurará durante toda la segunda mitad del siglo XIX .

Características Únicas de la Ópera de Pekín .

Pekín no es el único lugar con una tradición de *jingxi* valiosa . Hay que decir en primer lugar que diversas ciudades como Shanghai , Cantón , Tianjin y Wuhan tienen tradiciones de *jingju* que muchos consideran más creativas , fuertes e interesantes que la de Pekín . Pero aquí nos circunscribimos a las coordenadas básicas comunes a todas ellas .

El teatro hablado resalta "el hablar" , el teatro danzado "el bailar" , y la ópera el canto . En contraste con todos ellos , la Ópera de Pekín pone énfasis en las tres cosas .

Hay un dicho : "Aunque el escenario es pequeño , unos pocos pasos sobre él te llevan al cielo" . Y otro , famoso también en el mundillo : *You zhuangyuan shifu , meiyou zhuangyuan tudi* , "Hay maestros que son campeones , pero no hay campeones entre los

[135] Hombre honesto , de carácter por así decirlo confuciano , recto , comedido y muy trabajador . Su personalidad ayuda a hacer olvidar en parte la noción popular de que los hombres del teatro son moralmente corruptos ; ya que en su época , como en otras , el ambiente homosexual que rodea las tablas (se sabía a nivel público , por ejemplo , que Wei Changsheng era amante de Heshen (1750-1799) , el ministro más influyente de su época , como de varios otros hombres eminentes ; y por otro lado de las ocupaciones extrateatrales de los *chu lin* , o actores adolescentes , acompañantes asiduos de muchos hombres públicos o de buena posición y de famosos literatos y poetas) , es de sobra conocido ; y abundan las historias en la literatura consagrada (v. por ejemplo en Lu Hsun , op . cit. en Nota 78 y Bibliografía).

discípulos" (v. Darrobers , *Proverbes chinois* , Seuil , Paris , 1996 , p. 150) . Por éste se quiere significar que , a pesar del rigor formalista , hay margen para la libertad creadora .

Antes de que aparezcan los actores sobre él , el escenario , *wutai ,* está vacío de cualquier objeto , y el público no sabe en qué época o lugar se va a desarrollar el argumento . Sólo por el canto , recitación y mímica de los actores se sabe y entiende lo que tiene lugar en escena . Por ejemplo , según Pan Xiafeng (op.cit.), en *Da Yu Sha Jia* , "La venganza del pescador" (ver sinopsis más bajo) , por la frase de la doncella Xiao Guiying "Con un pequeño remo en mi mano , hago deslizarse el bote sobre el río" , y la frase del pescador Xiao En "Nosotros , padre e hija , estamos ahora ocupados pescando en mitad de la corriente" , sabe el público lo que hacen los personajes y quienes son . Poco después , el público también se entera de que la escena tiene lugar al anochecer , por cuanto que los personajes cantan : "El sol se oculta al oeste" y "Aparece la luna brillante sobre los juncos" .

Las óperas de Pekín pueden clasificarse en piezas "civiles" , que se caracterizan por el canto , y "marciales" , las cuales ostentan numerosos stunts y acrobacia . Algunas óperas son una mezcla de ambas categorías . El repertorio consta de piezas históricas , comedias, tragedias y farsas . Se han adaptado gran cantidad de acontecimientos históricos , lo cual como decíamos constituyó en el pasado un importante aporte de enseñanza sobre la historia , experiencias de la lucha armada y política , y sobre diversos principios éticos de cara a grandes sectores de la población para los que se carecía de otro mejor o más rápido medio educativo .

El canto , que se acompaña por medio de dos orquestas que tocan instrumentos de cuerda y de percusión , sigue patrones fijos pero abarca gran variedad de partituras distintas , melodías y ritmos . Cada tipo de personaje y cada papel tienen un estilo de canto determinado . El *jinghu* , pequeño violín de dos cuerdas , es instrumento fundamental y clave de la orquesta . Los diálogos y monólogos operísticos se recitan en dialecto de Pekín , pero determinadas palabras se pronuncian de forma especial , desarrollada únicamente para la ópera .

Los actores y actrices , además de cantar , se mueven de forma bien establecida por las reglas de este arte . Así por ejemplo , el atusarse la barba , ajustarse un sombrero , mover
una manga o levantar el pie , expresan según y cómo determinadas emociones , por lo que poseen diverso significado .

El temblor del cuerpo o de las manos puede indicar ira o enojo extremos , mientras que el agitar una manga expresa disgusto . Si un personaje se echa las manos a la cabeza impulsando a la vez las mangas hacia atrás , está asombrado o sorprendido . Para mostrar embarazo se oculta el rostro con la manga .

Algunos movimientos no se entienden tan fácilmente , aunque a poco que nos paremos a pensar entenderemos que hay una ilación lógica y natural en lo que hace . Por ejemplo , si un personaje masculino se agarra las mangas con un rápido movimiento y luego

inmediatamente se lleva las manos tras de la espalda de manera decidida , muestra que se está preparando para plantar cara a algún peligro que le acecha .

A veces un sólo movimiento puede llegar fácilmente a durar tanto como veinte minutos . Pongamos por caso si un personaje está enfrascado en la concepción de un plan . Entonces sus dedos y manos pueden deslizarse nerviosamente por sus costados , y al llegar a la completa formulación del mismo , descargará un puño contra la palma de la otra mano con un resonante golpe . Si el personaje está preocupado , frotará una mano contra la otra durante varios minutos .

La lucha acrobática de la Ópera de Pekín es una muy hábil combinación de artes marciales y de danza , ya se trate de una lucha entre sólo dos personajes o bien de una mêlée . Cuerpos ágiles , poderosos y bien entrenados y una movida y muy colorista coreografía .

En general , se dan cuatro tipos de personajes : el masculino , el femenino , el "cara pintada" y el bufón , que a su vez se subdividen según edad y profesión .

Así , los *sheng* o personajes masculinos se dividen en tres categorías : anciano , joven , y experto en artes marciales . Los *dan* o personajes femeninos comprenden la joven , la de mediana edad , la inocente , la disoluta , la muchacha con habilidades marciales , y la anciana . Los *jing* o cara pintada -en vivos colores- representan siempre a hombres francos y abiertos de mente . Los papeles de *chou* o bufón son a menudo los de un personaje positivo , amable y de buen humor , pero a veces también puede tratarse de individuos negativos , astutos , maliciosos o simplemente estúpidos . Los *chou* son fácilmente reconocibles a primera vista por la mancha blanca que ostentan sobre la nariz .

Como en el caso del canto , también en cuanto a la actuación de las distintas categorías de personajes se requiere un estilo fijo de actuación .

El maquillaje , como el canto y la actuación , es igualmente estilizado . Se inspira en las máscaras de los bailarines de las óperas de las dinastías Tang , Song y Yuan . El maquillaje resalta y exagera los rasgos principales y definitorios de los distintos personajes . En el papel del *jing* , el color de las caras puede ser indicativo del propio carácter o personalidad . El rojo , como el lila , significa honradez , rectitud y lealtad ; el blanco , astucia y perfidia ; el azul , naturaleza vigorosa , valiente y emprendedora ; el verde , terquedad , impetuosidad y falta total de autocontrol .

Ciento Dos Argumentos de Óperas de Pekín :

Antes de ahondar más en el tema , y para enmarcar mejor los datos que expondremos a continuación , vamos a proceder ahora a seleccionar unas cuantas (algo más de cien) piezas famosas con sus argumentos , de entre los varios centenares de que ya

disponemos en nuestra propia colección , tras más de quince años de búsqueda e investigación . Para ello , empezamos por dar el nombre de la pieza en chino (*putong hua* en la moderna transcripción *pinyin*) , por orden alfabético romano ; luego hacemos su traducción aproximada al castellano , y por último damos el nombre en inglés ya que es el que aparece en la mayoría de las obras de que disponemos -porque evidentemente el hecho de que nosotros hayamos visto el nombre primero en ese idioma europeo significa que también para cualquiera de nuestros compatriotas en general será más fácil encontrar la pieza bajo ese epígrafe que en cualquier otra lengua occidental- . Cuando sólo hemos encontrado información sobre la pieza en cuestión en francés o en otro idioma , pero así la consignamos por considerarlo interesante , no damos claro está el nombre en inglés sino el o los que de momento hemos hallado . De todas estas piezas sería por cierto muy interesante , en un futuro , tratar de estudios morfológicos , comparativos , etc , al estilo de los que ya se han hecho en Occidente sobre cuentos folklóricos o de la literatura culta, pero de momento limitémonos a dar las sinopsis en espera de más apropiado tiempo y lugar para ocuparnos de esos ulteriores trabajos . Así y todo , adelantemos que ya se encuentra también en Occidente bibliografía sobre esos aspectos e interesantes artículos en revistas como la clásica T'oung P'ao y otras muchas , sobre lo que sin embargo ahora tampoco es el momento de detallar . Para simplificar por el momento , los argumentos que proponemos a continuación son reflejo de muchas de las tendencias más corrientes en el teatro tradicional . Más tarde daremos también las sinopsis de las ocho famosas óperas modelo de la época de la Revolución Cultural (1966-1976) , así como las de otras obras modernas . Saque de momento cada uno sus conclusiones y complázcase en la lectura , como nosotros hemos hecho , pero téngase sobre todo en cuenta que el teatro tradicional es en la China contemporánea un teatro orientado a la actuación ; el guión sirve principalmente como vehículo de la expresión artística y del espectáculo .

Baidicheng (La ciudad de Baidi , Baidi Town) : Liu Bei (116-223 d.C.) , emperador de Shu durante el periodo de los Tres Reinos (226-280 d.C.) , se retira tras la definitiva derrota de su ejército frente a las huestes del reino de Wu a una pequeña ciudad llamada Baidi , donde al poco tiempo enferma gravemente . Está demasiado avergonzado para volver a su capital , Chengdu . Al comprender que nunca se recuperará de su fatal dolencia , manda llamar a su primer ministro Zhuge Liang[136] , que está en Chengdu , para que en Baidi vigile sobre su hijo , un atolondrado e impulsivo muchacho .

[136] Zhuge Liang (181-234 d.C.) , por sobrenombre Wolong , fue el más famoso de los estrategas chinos . Ayudó a Liu Bei a fundar una dinastía propia , el Reino de Shu al Oeste de China , en lo que hoy es la provincia de Sichuan , cuya capital sigue siendo Chengdu . En tanto que fiel consejero de Liu Bei es también una de las figuras más nobles de su tiempo , figura que sigue viva tanto en la tradición popular como en la literaria . Su historia está narrada en detalle en la novela clásica "Romance de los Tres Reinos" . Ahí se cuenta de que Liu Bei necesitaba un consejero y alguien le señaló a Zhuge Liang . Una escena que aparece a menudo representada en los templos muestra a Zhuge a la ventana de su casa , rodeada de un jardín amurallado . Liu llega con dos amigos y quiere visitarle . Por dos veces hace Zhuge como si no estuviera en casa , y a la tercera por fin le deja entrar . Quería comprobar si Liu Bei estaba de veras interesado en verle . Más tarde veremos como estos episodios y otros más aparecen también en otras piezas . Se conservan muchos escritos de Zhuge Liang .

Bai She Zhuan (Historia de Serpiente Blanca , White Snake , Weissschlange)[137] : En esta muy popular narración fantástica , Bai Suzhen (Serpiente Blanca) , que ha practicado durante cientos de años el budismo y puede metamorfosearse en una hermosa mujer , quiere conocer el amor de un ser humano . Se enamora de Xu Xian en el Puente Roto de Xihu , o "Lago del Oeste" (al oeste de Hangzhou) , y quiere casarse con él . Pero Fa Hai, monje del Templo de la Montaña Dorada -junto al Yangzi Jiang- , quiere impedirlo ; usa sus poderes mágicos para vencerla y encerrarla bajo la pagoda Lei Feng ("del Pico del Trueno")[138] , a orillas del bello y famoso lago antes mencionado . Años después , Xiao Qing (Serpiente Verde) , hermana pequeña de Bai Suzhen , consigue rescatarla .

Bai She Zhuan (Historia de Serpiente Blanca , White Snake , Weissschlange , L'Histoire de Serpent Blanc , otra versión de la anterior) : Una Serpiente Blanca se volvió inmortal y vivía en el cielo . Habiéndose metamorfoseado en una joven de gran belleza , vuelve a la tierra . Aquí , encuentra a una Serpiente Verde (según otras versiones , Serpiente Azul) , de categoría inferior , que también se había convertido en hermosa muchacha . Serpiente Blanca la toma como criada , y se van a vivir a Hangzhou . Conocen a un joven de nombre Xu Xian , del que Serpiente Blanca se enamora . Se casan . Más tarde , pasa la escena a Chenjiang , a orillas del Yangzi , donde Serpiente Blanca instala una farmacia para su esposo . Su poder mágico da a todos los remedios virtudes excepcionales , y sus negocios son cada vez más prósperos . Un bonzo , superior de un monasterio budista , advierte a Xu Xian de que su esposa es

---

[137] Serpiente Blanca , *Bai She* , es también la heroína de un muy conocido romance popular y de muchas películas .

[138] Las pagodas , como todas las torres y obeliscos del mundo , tienen también en China una connotación fálica . Además , en China , la riqueza en símbolos sexuales en novelas populares y en el mismo idioma popular es extraordinaria , ya que estos temas se tocan de manera solapada y con metáforas o medias palabras -recordemos cómo lo propugna Li Yu- . Considerando a las dos serpientes celestes los labios de la vulva que da entrada al vacío cósmico -los aros y los huecos también representan en la simbología china los genitales femeninos- , es fácil comprender todo lo demás , y a Fa Hai y Xu Xian como representantes de la humanidad . Recuérdese además que el bonzo protege al hijo de cielo y tierra , aunque desea que ambos niveles se mantengan separados . Tras su lucha de titanes , encierra a Bai She justamente bajo su pagoda (la cual , por cierto, es real y aún se elevaba hace poco tiempo junto al Lago del Oeste de Hangzhou) ; el lugar elegido (la base de su pagoda) puede representar un anhelo de que algo efectivamente germine . Andando el tiempo, además , el hijo se convierte en un conocido sabio, y venera a su madre . Otro símbolo es que Bai She y Xu Xian se han conocido junto a un puente , cuya simbología también en Occidente está clarísima y es igual a la de Oriente . De todo modos , y en un sentido más general , es cierto que encontramos todo lo chino saturado de símbolos , empezando por su escritura , que no necesita letras . Quizá sea debido a que los chinos , según el historiador Wolfram Eberhard -cuyos libros , con los de Fitzgerald y Fairbank , se han usado ampliamente en los cursos de universidades occidentales , especialmente en las del ámbito anglosajón- , son "hombres-ojo" (*Augenmenschen* , como les llama en *Lexikon chinesischer Symbole. Die Bildsprache der Chinesen* , Diederichs Gelbe Reihe , München , 1996 . P. 6 . Aunque nosotros creemos más bien que son "hombres de todos los sentidos", ya que nos parece que son la sensibilidad misma ; y de hecho , según teorías , su raza encarna esa conquista o estadio evolutivo del ser humano). La prueba es que hasta hace muy poco los chinos no tenían ninguna palabra para significar "símbolo" (hoy *xiàngzheng*) , concepto al que sólo necesitaban llamar *xiàng* , igual a "imagen" , "forma", "representación" o "retrato" . A todo esto hay que añadir que el simbolismo de la Antigua China -es decir , la China de hace unos 1800-2000 años- , poseía connotaciones en su mayoría distintas a las de después . (También podríamos añadir que el término *Augenmensch* se usa en alemán -según se desprende del famoso diccionario Duden , p.562 del tomo 12 de la obra citada en nuestra Bibliografía , bajo el epígrafe de la frase del Fausto de Goethe *Zum Sehen geboren , zum Schauen bestellt* , del Acto V , Parte II- para aludir a toda la raza humana . Pero nos ha gustado o creemos entender lo que plantea Eberhard y no queríamos dejar de reseñarlo) .

un espíritu , una serpiente , y le da un elixir para que se lo haga beber a fin de que ésta recobre su primera y auténtica forma . Pero cuando Xu Xian ve en efecto a su mujer bajo forma de serpiente , cae muerto de la impresión . Entonces Serpiente Blanca sube al cielo, de donde , a pesar de toda clase de obstáculos , trae una planta maravillosa que devuelve la vida a su bienamado . Sin embargo , lejos de agradecérselo , éste ha cobrado miedo a su mujer . Va a refugiarse al monasterio budista de la Montaña Dorada , junto al Yangzi Jiang , donde el superior le toma bajo su protección . Serpiente Blanca va a entrevistarse con el bonzo y defiende su causa , pero en vano . Exasperada , reúne entonces un ejército de criaturas acuáticas para atacar el monasterio y llevarse a su marido por la fuerza . La batalla está indecisa . El bonzo no consigue capturar a Serpiente Blanca . Ella tampoco logra llevarse a su marido . De pronto , el bonzo consigue darse cuenta de la causa que da al traste con todas sus argucias y poderes mágicos : Serpiente Blanca lleva ya en su seno el fruto de su unión con Xu Xian . El religioso aconseja pues a éste que vuelva a casa y viva con ella hasta que haya nacido el bebé . Cuando Serpiente Blanca y Serpiente Verde se reencuentran con el marido fugitivo , Serpiente Verde quiere echarse sobre él con su espada pero Serpiente Blanca se lo impide . Tras el nacimiento del niño , Xu Xian encuentra el medio , con ayuda del superior del monasterio , de hacer que Serpiente Blanca vuelva a su forma original , y la encarcelan bajo la pagoda del Pico del Trueno , a orillas del Xihu , el “Lago del Oeste” de Hangzhou . Pero Serpiente Verde conseguirá destruir la pagoda y liberar a Serpiente Blanca , tras lo cual ambas se vuelven al cielo .

Baishui Tan (La Playa del Agua Blanca , The White Water Beach) : Xu Qiying , héroe al estilo de Robin Hood , se duerme sobre una roca . Le capturan los soldados y le llevan a la capital . Su hermana Xu Peizhu toma el mando de su tropa y le rescata , tras derrotar a los soldados del gobierno . Mo Yuqi , otro maestro en artes marciales que está de camino a casa para celebrar el cumpleaños de su madre , acude en ayuda de los soldados.

Baxian Guo Hai (Los Ocho Inmortales Cruzan el Mar , Eight Immortals Cross the Sea) : Los Ocho Inmortales legendarios , de vuelta de un banquete celestial , cruzan el mar usando sus diferentes capacidades ; pero los animales marinos se enojan . Capturan a dos de los Inmortales , que han caído al agua . Los otros Inmortales tratan en vano de rescatarlos hasta que el Dragón , rey de los seres marinos , interviene .

Ba Yan (Banquete Cancelado , A Banquet Called Off , La Fin du Festin) : Kou Zhun , primer ministro a principios de la dinastía Song (960-1279) , aprende una lección en esta historia de ambiente feudal . Kou pertenece a una familia muy pobre . Su padre murió cuando él era muy niño y su madre cose noche tras noche a la luz de una miserable candela para ganarse un pequeño estipendio con que costear la educación del hijo . Andando el tiempo , Kou organiza una lujosa fiesta para celebrar su propio cumpleaños al haberse convertido en magistrado de la ciudad de Yangzhou . Durante la fiesta , uno de sus servidores rompe un valioso objeto que Kou apreciaba mucho . Enojado , jura que el criado será severamente castigado . Una vieja sirvienta que antes ayudaba a su madre se entera del caso y prorrumpe en lamentaciones en medio del pasillo . Cuando Kou pregunta quien está llorando , ella dice que la historia de la

amarga vida de la familia del ahora magistrado todavía le pesa en el corazón . Kou entiende enseguida lo que quiere transmitirle la anciana , y suspende la fiesta .

Baoliangdeng (La Linterna del Loto Mágico , Magic Lotus Lantern) : Basada en un antiguo cuento del folklore fantástico , esta ópera narra la boda de la ninfa del Monte Hua con un mortal . Enfurecido por tamaño despropósito , el intolerante hermano de la ninfa la encierra bajo un monte . El hijo de ella crece hasta convertirse en guerrero y en un dios a la edad de quince años . Entonces , tras vencer a su tío , libera a su madre . Como puede verse , el argumento de esta ópera recuerda mucho a la de *Bai She* , Serpiente Blanca . Sin duda está relacionada también con sentimientos religiosos , y además el loto (*lian hua* o *he*) , una de las flores que en China tienen más significación , que adquirió precisamente a través del budismo . Su nombre de *lian* quiere decir también por ende "unir" , y suena igual que "amar" y que "modestia" .

Baoshi Ji (La Emperatriz Virtuosa , Virtuous Empress) : Zhangsun , esposa del emperador Li Shimin de la dinastía Tang (618-907 d.C.) , tiene fama de emperatriz virtuosa . Veamos dos ejemplos de su inteligencia e integridad . Al enterarse de que su hermano ha sido nombrado primer ministro , intenta convencerle de que no acepte el cargo , pues , acertadamente , no le juzga capacitado , y además teme por su vida . Más tarde , se aconseja al emperador amnistiar a todos los convictos que esperan ser ejecutados , como sacrificio o expiación en el intento de salvar la vida de su yaciente esposa . Aunque fatalmente enferma , la emperatriz convence a su esposo de que no actúe tan estúpidamente .

Bian Da Duyou (Latigazos para el Dignatario Corrupto , Whipping the Corrupt Official): Adaptación de un episodio de la novela clásica "Romance de los Tres Reinos" , esta ópera cuenta la historia de Liu Bei , fundador del Reino de Shu , a quien se nombra gobernador por su contribución al sofocar una rebelión . Cierto alto dignatario que está en gira de inspección , pide a Liu un soborno . Esto irrita a su hermano jurado Zhang Fei, que apresa al dignatario , le ata a un árbol , y allí mismo le da de latigazos .

Chibi Zhi Zhan (La Batalla de Chibi , Battle of Chibi) : Tradicional ópera de Pekín adaptada del "Romance de los Tres Reinos" . Trátase de la historia de un poderoso ejército del reino de Wei que es vencido en Chibi por las fuerzas aliadas de los reinos de Wu y Shu . Al mando de éstas van Zhou Yu y Zhuge Liang , maestros en estrategia militar . Esta obra suele representarse con asociación de grandes compañías , como la del Teatro Nacional de la Ópera de Pekín (China Peking Opera Theatre) y la Compañía de Ópera de Pekín de Beijing (Peking Opera Company of Beijing) .

Chun Xiang nao xue (Chun Xiang pone la clase patas arriba , Chun Xiang upsets the study , Tchouen Hsiang met la classe sens dessus dessous) : En este episodio de la famosísima "El Pabellón de las Peonías" , de Tang Xianzu , Chun Xiang (este nombre significa literalmente "Aroma de Primavera") es la joven criada al servicio de la dama Du Liniang . Ambas son de edades parecidas , y todos los días estudian bajo la dirección de un viejo preceptor . Chun Xiang es muy guasona y traviesa . No deja de gastarle bromas al profesor , y le hace la vida tan difícil , que éste , desesperado , renuncia a su tarea y se prepara para dejar el puesto . Incumbe entonces a la joven señora el emplear todos sus recursos para que el preceptor reencuentre su buen humor y

autoridad para meter en cintura a Chun Xiang , a fin de que los estudios de ambas puedan continuar .

Da Bao Guo (En Bien del Estado , For the Safety of the State) : A la muerte del emperador Muzong , de los Ming , el príncipe coronado es demasiado joven para atender los asuntos de Estado . El padre de la regente Li Yanfei planea usurpar el trono . Xu Yanzhao , alto dignatario , y el Ministro de Defensa Yang Bo van a la corte para convencer a la regente de la conspiración de su padre . Los dos leales dignatarios discurren en palacio con la emperatriz .

Da Guanyuan (Pelea en el Melonar , Fight at Melon Garden) : En esta comedia del periodo de la Cinco Dinastías (907-960 d.C.) el dueño de un melonar llega a las manos con un joven vendedor de aceite . Según un proverbio chino , no puedes hacerte amigo de alguien a menos que primero te hayas peleado con él . En este caso el aceitero roba en un campo de sandías[139] y no sólo se hace amigo del dueño sino que se casa con su hija .

Da Long Pao (Golpeando la Túnica del Dragón, Beating the Dragon Robe): Bao Zheng , alto magistrado de la dinastía Song (960-1279) , escenifica una obra teatral para el emperador Zhao Zhen durante el Festival de las Linternas . La obra trata de un hijo desleal a sus padres que es muerto por un rayo . Esto enoja a Zhao porque sugiere que él mismo es un hijo desleal . Luego , el emperador se entera de que su madre ha sido expulsada de la corte por culpa de otra de las concubinas de su padre , y de que a consecuencia de ello lleva una vida miserable en una pequeña población . El emperador

ordena inmediatamente que la devuelvan a palacio . Sin embargo , la madre censura a Zhao y pide a Bao Zheng que dé una lección a su hijo por haber sido desleal a sus padres. Bao pide al emperador que se despoje de su túnica , tras de lo cual la golpea como el emperador se merece .

Da Yu Sha Jia (La Venganza del Pescador , Fisherman's Revenge) : La historia del pescador Xiao En y su hija Xiao Guiyin transcurre durante la dinastía Song (960-1279) . El tirano local Ding Zixie envía repetidamente a sus secuaces a extorsionar al viejo pescador con el pago de impuestos . Desesperado , Xiao En lucha con los esbirros y luego va a quejarse al principal magistrado de la comarca . Sobornado por Ding Zixie , el magistrado ordena que se apalee a Xiao En , tras de lo cual le obliga a excusarse ante Ding . Xiao En no puede soportar esta injusticia . Se lleva a su hija en un bote por el río , irrumpe en casa de Ding y mata a éste y a sus esbirros .

Deyi Yuan (Boda en la Guarida del Bandido , A Wedding in the Bandit's Lair) : Lu Kunjie , sobrino del gobernador de Sichuan , cae en desgracia , se arruina , y se ve

[139] En la China rural hay muy diversas clases de melones , sandías y calabazas . El melón de agua o sandía , *gua ,* tiene un gran papel en la cultura popular china , con fiestas y tradiciones asociadas . "Pepitas de melón" es una expresión poética que designa los dientes de una muchacha . Determinadas tradiciones relativas a la primera menstruación , la edad casadera y la desfloración se relacionan también con la sandía madura y el ideograma de *gua* (dos ochos , o sea quince años según el cálculo occidental , ya que el chino añade aproximadamente un año a la edad) . Un proverbio que se atribuye a Confucio exhorta a no agacharse al atravesar campos de melones , o la gente sospechará que se ha entrado a robar . Etc .

obligado a convertirse en actor nómada . Se hace amigo de Di Longkang , y se casa con la segunda hija de éste . Al enterarse Lu de que su suegro es jefe de una banda de ladrones , decide huir junto a su fiel esposa .

Duan Qiao (El Puente Roto , Broken Bridge) : Basada en la conocida historia fantástica "Romance de Serpiente Blanca" , esta ópera cuenta cómo Bai Suzhen (Serpiente Blanca), agotada tras su lucha contra el monje Fa Hai , se reencuentra con su esposo Xu Xian en el Puente Roto , donde se habían conocido y enamorado . Pero su criada Xiao Qing (Serpiente Verde) quiere matar a Xu Xian por haberle dicho al monje que Serpiente Blanca es un espíritu . A la vez que lucha contra Xiao Qing , Bai Suzhen reprende a su marido por haber flaqueado en su amor por ella . Xu Xian entonces se siente culpable y suplica a su esposa que le perdone . Lo cual hace ella , y los tres se reconcilian .

Fa Dongwu (Batalleando contra el Reino de Wu , Battling Wu Kingdom) : Otro argumento basado en el "Romance de los Tres Reinos" . Liu Bei (116-223 d.C.) busca venganza por la muerte de sus hermanos jurados en guerra contra el Reino de Wu . Tras ganar las primeras batallas , Liu celebra un banquete donde llora la muerte de sus hermanos y la del famoso general Ma Chao . El viejo general Huang Zhong , a la sazón de más de ochenta años , se conmueve tanto ante el dolor de Liu que abandona el banquete e irrumpe en el campamento de los Wu , donde mata a varios generales antes de caer gravemente herido por una flecha . En su lecho de muerte , Huang avisa a Liu de que es un gran error atacar al Reino de Wu .

Fa Zidu (Venganza sobre Zidu , Vengeance on Zidu) : El duque Zhengzhuang de la época de los Reinos Combatientes (475-221 a.C.) mata a la emperatriz regente del estado de Huinan . El príncipe de Huinan envía tropas para cobrarse venganza . Zhengzhuang se prepara para la lucha . Sus dos generales , Gongsun Zidu y Ying Kaoshu , a la greña por el mando de las tropas , se vuelven enemigos decididos . Zidu mata a Ying Kaoshu en un ataque sorpresa . Después de la batalla , el duque Zhengzhuang da un banquete en honor de los generales que le han rendido más sobresaliente servicio . En el transcurso del ágape aparece el fantasma de Ying Kaoshu y

denuncia el crimen de Zidu , tras lo que éste , aterrorizado , muere .

Fachang Huan Zi (La venganza del Bebé , Baby's Revenge) : Toda la familia del general Xue Meng de la dinastía Tang (618-907 d. C.) va a ser ejecutada a causa de que el temperamental hermano del general ha matado a patadas a un príncipe . Un oficial de alto rango llamado Xu Ce , leal amigo de la familia , cambia a su propio bebé por el de la familia Xue porque cree que un vástago de ésta debe vengar la masacre . (Como puede apreciarse , el argumento de esta obra recuerda al de *Zaoshi guer* , la famosa pieza escrita en tiempos de los Yuan que llegó a Europa en el siglo XVIII ; así como a otras parecidas de que no hemos hablado ; topos que no pueden extrañar tampoco en Occidente , donde también abundan las variaciones sobre el mismo no ya tema , sino incluso nombre con las diversas piezas escritas ya sea en un mismo país o en diversos países sobre El Cid , Trotaconventos o Celestina , Romeo y Julieta , Don Juan , Fausto , etc , etc , a lo largo de las épocas) .

Famen Si (El Templo Famen , Famen Temple) : Esta sangrienta ópera narra a la antigua usanza un gran error legal sobre un caso criminal . La casamentera Liu hace de intermediaria entre un estudioso y una joven dama que se aman . Por desgracia , el inútil hijo de la primera mata a dos de los parientes de la muchacha en el intento de eliminar al estudioso, y luego lanza las cabezas cortadas al patio de un dignatario local . Éste tira las cabezas a un pozo , temiendo ser incriminado . A continuación , se ve obligado a eliminar a uno de sus sirvientes del que supone ha visto su acción . El estudioso es falsamente acusado , pero cierto eunuco a quien se ha encargado del caso lleva a cabo una investigación cuidadosa y se deshace el entuerto .

Guan Du Zhi Zhan (La Batalla de Guan Du , Battle of Guan Du) : Adaptada de la célebre novela clásica "Romance de los Tres Reinos" , esta ópera versa sobre una importante batalla entre los señores de la guerra Cao Cao[140] y Yuan Shao en Guan Du . Yuan Shao dispone de más tropas que Cao Cao , pero no es hábil en el control de sus propios generales y además siempre rehúsa aceptar el consejo de su alto mando . Cao Cao en cambio sí controla a sus generales y acepta consejos , incluso el que le dan los consejeros de Yuan que se han rendido . Tras su victoria sobre Yuan Shao , Cao Cao se convierte en el más poderoso guerrero de todo el país .

Guishen Zhuang (Pueblo de Dios y Diablo , Village of God and Ghost) : Liu Xiu , primer emperador de la dinastía Han del Este (25-220 d. C.) , se rebela contra Wang Mang que ha usurpado el trono de la dinastía Han del Oeste (206 a.C.-24 d.C.) . Le dicen que un guerrero llamado Yao Qi , que vive en un pueblo llamado Dios y Diablo , puede ayudarle a recobrar el trono de los Han . Pero Yao se niega a ayudarle porque ha de cuidar de su anciana madre . Al oir la negativa de su hijo , la madre se suicida para librarle de su obligación .

Guo Wu Guan Zhan Liu Jiang (Matando a Seis Generales para Entrar por Cinco Puertos de Montaña[141] , Breaking through Five Passes by Killing Six Generals) : Tras

---

[140] Cao Cao (en *pinyin* , o T'sao T'sao en Wade-Giles) , una de las figuras históricas más famosas de China , fue un muy célebre guerrero y astuto estadista sin escrúpulos que nació en Jiangsu en el año 155 y murió en 220 en Loyang . Es uno de los mayores estrategas de finales de los Han , y tomó bajo su mando todo el tercio Norte de China . Además, era poeta , cosa que en China ha ocurrido a veces entre otros de sus homólogos (recuérdese por ejemplo a Mao Zedong) . Sea como sea , su valoración moral ha cambiado según épocas de la historia china . Tuvo varios hijos , dos de los cuales , Cao Pei (187-226)-usurpador de un trono y fundador de la breve dinastía Wei-, y Cao Qi (192-232) -muy astuto y taimado pero a la postre malhadado príncipe Su del Reino de Chen- , son también famosos en la historia de China . Además , éstos también son célebres poetas . Afortunadamente , se conserva gran parte de la obra poética de estos tres miembros de una familia importante por otra parte dedicada generalmente a la poesía . Con todo y ser buenos poetas los tres , los versos de Cao Qi , o Príncipe Su de Chen , sobrepasan a los de los otros dos ya en su joven edad , y sigue siendo considerado uno de los más grandes poetas líricos de China .

[141] Los pasos fronterizos de las montañas solían ser puestos fortificados . Aparecen muy a menudo en la literatura china como lugar de duras luchas . En Taiwan todavía hay un juego infantil que se llama "atravesar los cinco pasos" , y que está en conexión con rituales budistas de iniciación a la edad adulta . También el taoísmo utiliza la simbología del paso , llamado *guan* en chino , y Brecht en su *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* (1939) narra el encuentro de Lao Tse con el guarda del paso Hanku , quien es el primero en recibir el libro de manos del maestro . En 1935 , Mao alcanzó una famosa victoria al hacer pasar al Ejército Rojo el paso Loushang .

pasar ocho años al servicio de Cao Cao , el general Guan Yu descubre ciertos asuntos que importan a sus dos hermanos jurados . Quiere despedirse , pero Cao Cao no desea que se vaya y se niega incluso a darle audiencia . Guan no puede seguir esperando y se va[142] . De camino hacia sus hermanos , ha de atravesar cinco pasos de altas sierras . Éstas están guardadas por las fuerzas de Cao Cao . Ha de batallar en cada uno de los pasos , y mata a seis generales en total .

Hanjinkou (Emboscada en Hanjinkou , Ambush at Hanjinkou) : En esta ópera llena de acción , Liu Bei , perseguido por las huestes del señor de la guerra Cao Cao , envía a su hermano jurado Guan Yu a levantar un ejército . Al mando de esas tropas , Guan Yu tiende una emboscada al ejército de Cao Cao en Hanjinkou . Éstas se ven forzadas a replegarse , lo que finalmente resulta en su total derrota de la batalla junto al Yangzi .

Hongmen Yan (Banquete en Hongmen , Banquet at Hongmen) : Mezcla de intento de asesinato e intriga política , esta ópera trata sobre el poderoso señor de la guerra Xiang Yu que lucha contra Liu Bang , futuro emperador de la dinastía Han del Oeste (206 a.C. - 24 d. C.) . Xiang invita a Liu a un banquete en un lugar llamado Hongmen , con la intención de eliminarle . Al enterarse anticipadamente de su plan , los oficiales de Liu ayudan a éste a dar al traste con la conspiración de su enemigo .

Hua Hudie (El bandido Hua Hudie , Bandit Hua Hudie) : Historia de crueldad y venganza , esta ópera versa sobre el célebre maestro en artes marciales Jiang Yongzhi , conocido también por sus numerosas violaciones de mujeres que le valen el sobrenombre de Hua Hudie (“Mariposa de Colores”) . Tras apuñalar a una joven que se defendía con

especial valentía , el padre de la muchacha presenta queja ante el justo juez Bao Zheng , magistrado en la capital de la dinastía Song (960-1279) . Éste envía a varios expertos en artes marciales que capturan al violador , el cual es finalmente decapitado .

Hua Long Dian Jing (Anécdotas del Emperador Li Shimin , Anecdotes of Emperor Li Shimin) : Todo el imperio presta atención cuando el emperador Tang Li Shimin promulga una orden según la cual todos los funcionarios y militares deben hacer sugerencias respecto a la administración y gerencia del gobierno . En esta ópera se narran anécdotas relativas a este evento histórico , entre ellas un paseo de inspección del mismo emperador vestido de paisano , la concerniente a un general analfabeto que hace que un letrado le escriba las sugerencias , y otra respecto a un magistrado provinciano prepotente , abusón y fanfarrón que ha de vérselas con el propio emperador .

Huangshan Lei (Tragedia en una Aldea de Montaña , Tragedy at a Deserted Mountain Village) : Tragedia ambientada en la dinastía Ming tardía . Un padre y su hijo son devorados por tigres que les atacan cuando cogían hierbas medicinales en la serranía . La

[142] Respecto a las audiencias principescas , dice el pensador Mencio (372-289 a.C.) : *Se comprende esa falta de inteligencia del rey . Una planta , por mayor facilidad que tenga para crecer , no crecerá si se la expone al sol por un día y luego al frío por diez días . Ya son pocas las audiencias que el rey me concede , y en mi ausencia , lo que viene a rodearlo es como el frío glacial . Aunque tenga él retoños del bien ¿qué puede?* (El subrayado es nuestro) . Extracto de *La inteligencia a los ojos de los pensadores chinos* , Feng Tianyu y otros , Editorial para la Educación en Lenguas Extranjeras , Shanghai , 1986 . P. 71 .

esposa del hombre muere de aflicción , y la nuera corre al monte y se suicida ante la llegada de los insaciables colectores de impuestos .

Huatian Cuo (Por error , By Mistake) : Adaptada de un episodio de "A la Orilla del Agua" , es una farsa que tiene como personaje principal a una joven que va a un espectáculo de "teatro floral" y allí se enamora de un estudiante . Ambos acuerdan que el joven será al día siguiente recogido por un criado de la familia de la muchacha . Sin embargo , el criado se equivoca y lleva a casa a otro , que resulta ser un forajido de la justicia que no obstante insiste en casarse con la chica . Pero un luchador honrado acude en su ayuda y la rescata .

Hudei Bei (La Copa de la Mariposa , Butterfly Cup) : Tian Yuchuan , hijo de un magistrado local , mata accidentalmente al hijo de un virrey al tratar de impedirle que acabe a golpes con un viejo pescador . La hija de este último ayuda a Tian a escapar . Se enamoran , y ella le da en prenda de compromiso una copa con una mariposa grabada . Se separan , y Tian es reclutado por un ejército . Con el tiempo se convierte en un capaz general que rescata a aquel virrey de un asedio . La hija del pescador es adoptada por un mandarín que arregla la reunión de ambos jóvenes .

Huoshao Lian-ying o *Lian-ying Zhai* (Quema del Campamento de 700 Li , Burning of the 700 Li Encampment) : Liu Bei , emperador de Shu , sufre tremenda derrota al atacar el Reino de Wu para vengar la muerte de su hermano de sangre , Guan Yu . El enemigo usa teas y flechas ardiendo contra sus tropas , acampadas sobre una superficie de nada menos que setecientos li . En el momento más crítico , acude Zhuge Liang a rescatar a Liu Bei .

Huoshao Pei Yuanqing (Muerte en el fuego para Pei Yuanqing , Burning Pei Yuanqing to Death) : Pei Yuanqing , uno de los más valientes generales de un ejército alzado contra la dinastía Sui (581-618 d.C.) , vence al general Xin Wenli , quien a continuación tiende una trampa de fuego en un valle entre montañas . Allí muere Pei quemado . Al

enterarse el general Qin Qiong , del bando de Pei , abandona su lecho de enfermo y corre a vengarle ; se cobra la vida de Xin .

Huoyanshan o *Baiyun Dong* o *Bajiao Shan* (El Rey Mono[143] toma prestado el Abanico de Hoja de Palma Tres Veces , Monkey King Borrows the Palmleaf Fan Three Times) : Cuento fantástico adaptado de la novela clásica "Peregrinación al Oeste" (o "Viaje al Oeste") . El Rey Mono[144] Sun Wu Kong trampea al diablo y su mujer con un

[143] Sobre la iconografía y folklore en general del mono (también de este Rey Mono chino) en Extremo-Oriente y la India , ver *Far Eastern Monkey Lore* , U. A. Casal , Monumenta Nipponica Vol. XII , Universidad Sophia , Tokio , 1956 . Pp. 13-49 .

[144] Este Rey Mono o Rey de los Monos , Sun Wu-kung , ya antes mencionado , que acompaña al monje budista Tripitaka a la India y le salva en muchas situaciones peligrosas , también es causa de problemas por su temperamento y jocosidad . Es una de las principales figuras del "Viaje al Oeste" y uno de los personajes más populares de toda la literatura de China , en cuya iconografía en cierto modo se inscribe como en la de Occidente nuestro Fausto (por ejemplo en la novela clásica "La Metamorfosis de los Dioses" da a los hombres el "melocotón de larga vida" , y en "viaje al Oeste" se lo come él tras robarlo del banquete celestial ; en el Sur de China se dedican muchos templos a los monos , a los que se venera como a grandes santos , pero en dichos populares representa al que siembra discordia en los matrimonios)

abanico de hojas de palma capaz de prender fuego al gran monte que obstaculiza su paso y el de su amigo Tang Seng en dirección al Oeste .

Ji Gu Ma Cao (Golpeando el Tambor e Injuriando a Cao Cao , Beating the Drum and Abusing Cao Cao) : Cao Cao , emperador del Reino de Wei del periodo de los Tres Reinos (220-265 d. C.) , desaira a un famoso personaje de gran cultura , Mi Heng , ante lo cual éste le contesta con sarcasmo . Luego , durante un banquete , Cao insulta a Mi al ordenarle tocar el tambor para sus invitados . Mientras lo tañe , Mi enumera los crímenes de Cao Cao hasta que éste , en el colmo de la ira , quiere matar a Mi . Sin embargo , enseguida le atemoriza el pensar lo que pueda decir la gente . De modo que envía a Mi con un señor de la guerra que arregla la muerte del letrado .

Jiajia Lou (El Restaurante Jiajia , Jiajia Restaurant) : Ambientada a finales de la dinastía Sui (581-618 d.C.) esta ópera cuenta la historia de los héroes alzados para luchar contra el emperador de los Sui . Treinta y seis maestros en artes marciales , encabezados por Qin Qiong , se reúnen en la venta Jiajia y juran ser como hermanos . Luego organizan un levantamiento armado en el Fuerte del Monte Wagang .

Jie Dongfeng (Tomando prestado el Viento del Este , Borrowing the East Wind) : Episodio de la Batalla de Chibi del periodo de los Tres Reinos . Zhou Yu , comandante en jefe del Reino de Wu , enferma de preocupación respecto a que fracase su plan de atacar al enemigo con fuego . La victoria depende del viento del Este . Zhuge Liang sabe
las causas de la enfermedad de Zhou y afirma que puede hacer que el viento sople del lado que a él le es favorable . Zhou envidia el poder de Zhuge , que impide que su reino

se convierta en el más poderoso de todo el territorio . Zhou envía soldados a matar a Zhuge tan pronto se levanta el viento . Pero Zhuge sospechaba su plan y está preparado .

Jie Zhao Yun (Adoptando al General Zhao Yun , Borrow General Zhao Yun) : Periodo de los Tres Reinos . Cao Cao ataca la ciudad de Xuzhou cuyo gobernador pide ayuda a Liu Bei . Liu pide a Gongsuo Zhan que le preste al general Zhao Yun para que le ayude en la batalla . El hermano jurado de Liu , Zhang Fei , desprecia a Zhao Yun , pero cuando sus propias fuerzas se ven en aprietos ante las de Cao Cao , Zhao le socorre .

Jinshan Ji o *Shui Man Jinshan* (La Inundación del Templo del Monte Dorado , The Flood on Gold Mountain Temple) : Otro de los episodios de la famosa narración "Historia de Serpiente Blanca" . Se narra un combate entre ésta y el monje Fa Hai . El esposo de Serpiente Blanca , Xu Xian , busca refugio en el templo y se entera de que su mujer es en realidad el espíritu de una serpiente reencarnado . Ella , siempre leal y amante , va al templo a buscarle . El monje Fa Hai dice a Serpiente Blanca que se vaya ,

---

. En las obras teatrales , el actor que personifica a Sun Wu-kung ha de ser a la vez muy consumado acróbata y bailarín ; lleva la cara pintada sobre fondo blanco y una larga vara o bastón que maneja con gran arte y soltura . Su danza provoca hilaridad general . Es de notar sin embargo que últimamente también el Rey Mono "se moderniza" , y la última versión de sus andanzas programada para el 29th Hong Kong Art Festival de la primavera de 2001 le pone en escena en medio de una mezcla de connotaciones de las culturas tradicionales no sólo china sino también japonesa y coreana . (Sobre este último espectáculo , v . *People's Daily* de 17 Febrero 2001) .

ante lo cual se enfada ella y lucha encarnizadamente con él . Luego , conjura las aguas del lago para que aneguen el templo , por lo que el monje apela a seres celestes para que cese la inundación . Este episodio se caracteriza por muy vistosa coreografía y acrobacia, que simbolizan la lucha de los seres fantásticos en medio del fragor de las aguas .

Jinshata o *Ba Hu Chuang Youzhou* (La Emboscada del Banquete , The Banquet Ambush) : El emperador Taizong (939-997 d.C.) de la dinastía Song es invitado a un banquete por el rey de Liao . Éste planea una emboscada para matar al emperador . El hijo mayor del general Yang Jiye , vestido con las ropas del emperador y protegido por sus siete hermanos , parte para el banquete . El falso emperador y dos de sus hermanos mueren en la emboscada , y otros dos hermanos son capturados . Sólo los tres restantes consiguen volver con vida .

Ju Dagang (Compostura del Gran Estanque , Mending the Big Basin) : El dios Avalokitesvara sabe que existe un demonio llamado Wang Jiazhuang en una remota población , de modo que envía al Dios de la Tierra para que le subyugue . El demonio adopta la forma de una anciana , y luego para defenderse se mete en un estanque ante el ataque del Dios del Trueno . Pero el Dios de la Tierra , fingiendo que va a arreglar el estanque para ayudar al demonio , lo destroza .

Kan Yuchuan o *Kuang Qi Jia Mei* (Expiación por el Crimen de un Hermano , Atonement for a Brother's Crime) : El robo de una aguja para el cabello conduce a una falsa acusación y a un suicidio en esta complicada pero convincente ópera . Un padre quiere que se rompa el compromiso entre su hija y un letrado pobre . Pero la hija insiste en la boda , por lo que pide a su sirvienta que lleve una aguja de su peinado al joven con el mensaje de que quiere una boda inmediata . Sucede que el alfiler es entregado a un amigo del novio , que entra en la habitacón de la muchacha simulando ser su amado . La chica , que en realidad nunca ha visto a su prometido , queda desilusionada . Mientras , un ladrón que entra en la casa roba la aguja y mata a la madre y a la sirvienta de la muchacha , dejando luego el producto de su robo frente a la puerta del joven letrado , el cual es entonces arrestado por asesinato . La chica se suicida al enterarse de todo .

Cuando la situación está en su peor momento , la hermana del amigo ofrece casarse con el letrado para así expiar el crimen de su propio hermano .

Kangxi Chu Zheng (El Emperador Kangxi asciende al Trono , Kangxi Ascends the Throne) : A principios de la dinastía Qing (1644-1911) , cuando toma el poder el joven emperador Kangxi (preclaro personaje y uno de los más famosos soberanos de la historia de China , y el primero en desarrollar consistentes lazos diplomáticos con Europa) , el primer ministro intenta someterle a su control . Kangxi , que simula dedicarse a placeres ociosos , entrena y alecciona secretamente a sus militares y consolida su poder . Al final de la ópera subyuga completamente al primer ministro y le arrebata todo poder . Luego lleva a cabo toda una serie de reformas sociales y promueve contactos diplomáticos y comerciales de gran alcance que sirven al progreso de su imperio .

Kong Cheng Ji (La Estratagema de la Ciudad Vacía , Ghost Town , Le Stratagème de la Ville Vide) : Es otro episodio sacado de la célebre novela histórica "Romance de los Tres Reinos" . Se refiere a un caso sucedido durante la guerra entre los reinos de Chu y de Wei , y se inserta en el grupo de obras que conectan los muñecos o marionetas con la estrategia militar . Sima Yi , general de Wei , envía su ejército para que se apodere de los lugares clave que controlan la importante zona de Hangzhong . Zhuge Liang , estratega de Chu , ordena avanzar sus tropas para ocupar la ciudad de Jieting . Pero el comandante
Ma Su actúa contra sus órdenes : los refuerzos no llegan , y Zhuge Liang se ve en un grave aprieto . Sima Ji toma pues Jieting , y avanza rápidamente sobre Sizheng , donde está el cuartel general de Zhuge Liang . Éste es advertido de la inminente llegada del enemigo por dos viejos centinelas que montan guardia en los alrededores de la ciudad , pero Zhuge les tranquiliza . Tras ordenar abrir las puertas de la ciudadela de par en par , sube a lo alto de la muralla , simulando distraerse bebiendo mientras unos músicos tocan para él el laúd . Cuando Sima Yi llega al lugar , no puede dar crédito a sus ojos y se imagina que Zhuge Liang , experto en todas lides , le tiende sin duda una trampa . Así , cree prudente retirarse a cuarenta *li* , para esperar nuevos acontecimientos . Mientras , Zhuge encuentra el modo de llamar de nuevo a las tropas de Zhao Yun , otro general de renombre , y de fortificar la plaza , poniendo además muñecos en almenas y muralla para hacer ver que dispone de muchos más efectivos de los que en realidad tiene . Es entonces cuando Sima Yi , creyendo que va a ser vencido , se retira . A continuación , Zhuge Liang hace ejecutar a Ma Su por haber desobedecido sus órdenes en un momento tan crítico , y manifiesta arrepentirse de haber dado cargo alguno a hombre tan indigno de confianza .

Ku Qinting (Llanto Amargo de Siete Días y Noches , Bitter Cry over Seven Days and Nights) : Época de los Reinos Combatientes (475-221 a.C.) . Shen Baoxu ayuda a restaurar en el trono a los gobernantes del estado de Chu , que habían sido derrocados a consecuencia de un golpe de estado . Shen apela al emperador de Qin para que le preste tropas . Al poner pegas el emperador , Shen se lamenta y llora durante siete días y noches . Esto conmueve tanto al emperador , que accede a su petición .

Lechang Gongzhu (El Espejo Roto , Mirror Split in Two)[145] : La princesa Lechang del Reino de Chen (Dinastías del Sur , 420-589 d.C.) se casa con un estudioso llamado Xu Deyan , que piensa que el Reino de Chen será pronto aplastado . Xu rompe en dos un espejo y tanto él como la princesa se guardan una mitad para el caso en que tengan que separarse a causa de los graves trastornos que se avecinan . Deciden que cada uno de ellos simulará vender el trozo de espejo en la calle para ser reconocido por el otro . Por

[145] En el siglo I a.C. ya había en China espejos de bronce , a los cuales se asignaban numerosos simbolismos . Por ejemplo , en muchas novelas y narraciones chinas rompe el hombre un espejo si tiene que separarse durante largo tiempo de su mujer . Cada uno conserva una de las mitades . Así , si la separación fuera tan larga que , de volverse a encontrar , no pudieran reconocerse , el poder unir los trozos sería señal inequívoca de que volvían a estar juntos . Por eso , la expresión "espejos rotos de nuevo redondos" significa que una pareja se ha reunido otra vez . Por otro lado , a los adivinos se les llama "espejos del viento" , *feng qien* .

último , sucede como han previsto y los dos se reúnen . Esta obra , a su modo , se inscribe con otras que también tienen un espejo como eje de la acción en antiguas creencias y filosofías taoístas y budistas .

Liu Hao Men (La Puerta Número Seis , Gate Number Six) : La acción transcurre en 1949 , cuando los sucesos de los trabajadores portuarios de Tianjin , que organizan una huelga porque los patronos les oprimen y explotan . Esta ópera nueva fue por primera vez representada en 1964 , por la compañía de Ópera de Pekín de Tianjin -"Tianjin Peking Opera Troupe"- , pero después ha sido muy pocas veces escenificada desde los años 70 .

Lu Bu Xi Diao Chan o *Xiao Yan* (Lu Bu y Diao Chao , Lu Bu and Diao Chao) : A finales de la dinastía Han del Este (25-220 d.C.) un imperioso y despótico mandarín , Dong Zhuo , es temido y odiado por otros dignatarios . Durante un banquete , Dong acusa a Zhang Wen , otro mandarín , de espiar a favor de su gran rival político . Luego ordena a Lu Bu , un general a quien él favorece , que mate a Zhang para así amedrentar a sus enemigos . Wang Yun , otro alto dignatario , quiere a su vez librarse de Dong Zhuo . Toma como hija adoptiva a la cantante Diao Chan , y promete casarla con Lu Bu pero en realidad la envía a casa de Dong Zhuo . Así consigue sembrar la discordia entre Dong y Lu, ya que este último se había enamorado de la muchacha . Un día en que Dong Zhuo está en la corte , Lu entra furtivamente en su mansión para verse con Diao Chan . Dong vuelve de improviso y les encuentra juntos , de modo que los dos hombres se convierten en enemigos declarados . Wang Yun aprovecha la oportunidad para obligar a Lu Bu a la acción y así tiende una trampa en que captura y mata a Dong Zhuo .

Luo Shen (La Diosa del Río Luo , Goddess of Luo River) : Cao Zhi , hermano del emperador Cao Pi del Reino de Wei (Período de los Tres Reinos , 220-280 d.C.) , recibe como regalo una almohadilla de las usadas para tallar madera de la concubina imperial Zhen , que se enamoró de él y por ello la mandó matar la emperatriz . Mientras descansa en una posada de camino hacia el castillo , Cao Zhi sueña que la concubina le dice que le espera a la orilla del río Luo . Cao va allí y se encuentra con el espíritu de la dama , que se ha convertido en diosa del río . Esta ópera está basada en la antigua leyenda de esa diosa , que antes fue un personaje real , como ocurre en el caso de muchas de las divinidades del nutrido panteón chino .

Man Jiang Hong (Muerte del General Patriota Yue Fei , Death of Patriotic General Yue Fei) : Ópera histórica sobre un famoso episodio de la dinastía Song (960-1279) . El patriota y muy respetado héroe nacional Yue Fei (1103-1142) , que , tatuado por su madre desde muchacho en la espalda con símbolos patrióticos y los cuatro caracteres *jin zhong bao guo* ("completa lealtad al país") , demuestra haber nacido para conducir valientemente su ejército contra los Jin invasores , a los que subyuga en repetidas ocasiones , es vencido finalmente por traidores militares en contubernio con envidiosos palaciegos que consiguen del emperador que le mande ejecutar , a la edad de treinta y nueve años .

Meng Jiang Nu (Una Mujer llamada Meng Jiang , A Woman Named Meng Jiang) : Basada en una narración muy conocida , esta ópera cuenta la historia de Meng Jiang , de quien se dice que hizo venirse abajo toda una sección de la Gran Muralla (en su zona cercana al mar que se encuentra al Este , lindando con la actual Corea) por llorar día y

noche la muerte de su esposo , que murió en un accidente durante los trabajos de construcción[146] . Con el tiempo , se eleva en la misma región un templo -que por cierto perdura hasta hoy- a la memoria de aquella amante esposa .

Ming Mo Yihen (Los Últimos Días de la Dinastía Ming , When the Ming Dynasty is at Stake) : A finales de los Ming , el ejército rebelde se acerca a Pekín . Una noche en que azota la tormenta de nieve , el emperador , guardado por sus eunucos , sale a ver a su suegro . El emperador observa que sus soldados , ateridos y hambrientos , están muy bajos de moral . Pero mientras , los aristócratas cantan y bailan en grandes fiestas . El soberano ve claramente que su dinastía está condenada a una rápida desaparición .

Mulan Congjun (Mulan se alista , Mulan Enlists) : En la época de la dinastía Wei del Norte (386-534 d.C.) , los hunos[147] , en su arrollador avance que se extendería en poco tiempo hasta Occidente , invaden China . El país está escaso de efectivos militares y muchos de los que se enrolan son o demasiado jóvenes o demasiado viejos . Hua Hu , un general retirado , es llamado a filas . Pero ya es un anciano achacoso , y por ello su hija , la joven Hua Mulan , decide disfrazarse de hombre y presentarse en su lugar . Sirve en el ejército durante doce años , distinguiéndose en la acción y alcanzando el grado más alto . Ninguno de sus compañeros de armas sabe que es mujer hasta que abandona el ejército y

vuelve a su antiguo hogar . Al hacerle una visita , la encuentran ya vestida con ropas femeninas frente a su telar[148] .

---

[146] "Esta leyenda perduró a través de las épocas como una protesta contra la tiranía . Las canciones folklóricas de la dinastía Tang (618-907) la incluyen y hay un poema de Li Bai (Li Po) sobre la misma . En el periodo de las Cinco Dinastías , el poeta Guan Fu escribió sobre Meng Jiang Nu enviándole ropas a su marido . En la dinastía Song (1279-1368) sirvió como tema para una representación escénica . Y en la dinastía Qing (1644-1911) fue el tema de varias óperas locales , algunas de las cuales se siguen representando" . *Leyendas y Relatos Históricos de China , I* . , Wei Tang , Ed. Libros de la Gran Muralla , Beijing , 1984 . Pág . 76 .

[147] En España hay también algo de tradición literaria relativa a este pueblo de las estepas . En la época medieval surge *El Cantar de Valtario* , emparentado con otros cantares germánicos como el de los Nibelungos y también con las *Eddas* escandinavas . Hay dos recientes ediciones distintas relativas al *Cantar de Valtario* en Gredos , con el cantar completo traducido por Luis Alberto de Cuenca (éste en Siruela , Madrid , 1987 , Premio Nacional de Traducción ; y en Gredos , Madrid , 1998) . Posteriormente , la tragedia *Atila furioso* , por ejemplo , del andaluz Juan de la Cueva (1543-1612) , y otras . Además , hay naturalmente publicadas en España numerosas obras históricas que hablan sobre los hunos y su tan famoso jefe , como la reciente *Atila ,* de Patrick Howarth , Ariel , Barcelona , 2001 .

[148] El telar es evidentemente otro símbolo de la feminidad , por lo cual su pictograma aparece en ideogramas en conexión con lo femenino , como el que significa "campo" aparece en varios de los relacionados con el sexo contrario , y en *nan* , hombre . En la antigüedad las habitaciones reservadas a las mujeres de la casa se llamaban *xianggui* , "habitación perfumada", donde se les enseñaba desde la pubertad (a partir de los diez años) a coser , bordar , y tejer ; actividades que también en Occidente se han considerado femeninas por excelencia . Por extensión , "guardar la habitación perfumada" significa "conservar la virginidad" . Digamos de paso que lo anterior explica asímismo el que uno de los nombres que designan el gineceo sea *xiufang* , "habitación de los bordados" . Y uno de los mitos chinos más conocidos y populares es el de "La Tejedora y el Vaquero" , *Chih Nü Niu Lang ,* en conexión con la celebración anual dedicada a las muchachas la noche del séptimo día del séptimo mes . En otro orden , es corriente en China la imagen del telar como evocadora del tiempo que pasa , a causa del movimiento alternativo de tales máquinas . Así , el universo también se compara a un "gran oficio de telar" , como se dice en el cap . 1 del antiguo clásico taoísta *Liezi* ; que habla, entre otros temas , del tiempo y el espacio.

Nanjiang Xue Bei (Estela de Sangre , Stele of Blood) : Ambientada en el siglo XIX a finales de la dinastía Qing (1644-1911) , esta ópera refleja la lucha de determinadas etnias minoritarias -y con todo patrióticas- contra el ejército francés invasor a lo largo del Sur de China . Paralelamente , surge un idilio entre uno de los héroes combatientes y la hija de un magistrado local traidor a su patria .

Nao Longgong (Disturbios en el Palacio del Dragón , Havoc in the Dragon's Palace) : Hou Wang , el Rey Mono Sung Wu Kong , reúne a sus pequeños monos en el Monte de las Flores y los Frutos , su morada . Un día salta al río para ver al Rey Dragón , y le pide prestada una de sus armas . Más tarde se hace con una aguja de marinero mágica y organiza un buen jaleo en el Palacio del Dragón .

Pansi Dong (Tang Seng y las Siete Brujas de la Cueva Pansi , Tang Seng and the Seven Witches of the Pansi Cave) : En esta adaptación de un episodio de "Viaje al Oeste" , los demonios-araña de las grutas Pansi , que se convierten en mujeres , capturan al monje Tang Seng (otro nombre de Tripitaka) , que va camino al Oeste para después llevar a China escrituras budistas . Los diablos quieren obligar al monje a desposarse con ellos , pero el Rey Mono quema sus telas de araña y rescata a Tang Seng . Un demonio con cien pies ayuda a los diablos-araña a hacerse de nuevo con Tang . Al comprender el Rey Mono que no puede vencer a los diablos , pide a una diosa que les domine .

Qiankun Fu Shou Jing (El Espejo de la Fortuna y la Suerte , Mirror of Fortune and Luck) : La segunda esposa de un magistrado de provincias huye con su bebé recién nacido porque el marido , incitado por una de sus concubinas , quiere matarla . En su camino , encuentra a un bandido que quiere raptarla , y ella entonces deja un espejo junto al bebé y escapa . El niño es adoptado por un militar y llega a ser mandarín tras someterse con éxito los exámenes imperiales . Gracias a que ella reconoce un día el espejo , madre e hijo se reúnen por fin .

Qingshuang Jian (La Venganza de una Esposa , The Vengeance of a Wife) : El tirano Fang Shiyi desea a Shen Xuezhen . Para conseguirla , tiende una trampa a su marido . Tras la ejecución de éste , el tirano hace proposiciones a Shen . Shen , que se ha dado

cuenta de toda la intriga , hace ver que le acepta . Pero le mata en la misma noche de bodas , y luego se suicida .

Qiujiang (El Río de Otoño , Autumn River) : Llena de sano aunque mundano humor , esta famosa ópera cuya acción transcurre en tiempos de la dinastía Song del Norte (960-1127) es una historia alegre y divertida sobre un amor prohibido . Mientras se prepara para los exámenes imperiales , Pan Bizheng , sobrino de una anciana religiosa superiora del Convento del Frío Blanco , busca alojamiento temporal allí , donde se enamora de una joven y bella monja . La vieja tía descubre el romance y consigue echar a Bizheng de su convento . Al irse el muchacho , la enamorada corre tras él , encontrándose de camino a un jocoso batelero . Al comprender la razón de las prisas de la muchacha , el viejo barquero se toma su tiempo y se divierte embromándola . Pero tras un buen rato de ironías y sarcasmos , le ayuda a encontrarse con su enamorado .

Sanchakou (La Posada del Cruce de Caminos , The Crossroads , À la Croisée des Chemins) : Famosa obra de gran movimiento , basada en un viejo cuento del folklore . El
viejo general Jiao Zan , de la dinastía Song , ha sido objeto de una sentencia injusta por la muerte de un traidor cortesano , y se le condena al exilio en la isla de Shamen . Su comandante en jefe , convencido de su inocencia , ordena a uno de sus jóvenes oficiales , Ren Tanghui , que le siga y proteja en secreto . Llegados a una posada situada en el cruce de tres caminos , el general y los esbirros enviados con él para su vigilancia son recibidos por el posadero . Éste es un hombre honesto y jovial , de nombre Liu Lihua , quien reconoce en el general a un amigo de las causas populares . Habiendo escuchado a los guardias que planean su asesinato , Liu y su mujer deciden intervenir para salvarle. Algo más tarde llega Ren Tanghui . Sus preguntas reiteradas y la forma evasiva en que el posadero le contesta hacen sospechosos tanto a Ren como a Liu y su mujer . Cada uno piensa que el otro es del partido de los asesinos . Ren decide quedarse en la posada . En cuanto se duerme , el posadero se introduce furtivamente en su cuarto sin luz (aunque la escena sigue estando iluminada) . Sus tanteos despiertan al durmiente y se entabla violenta pelea . Los hermosos golpes y estocadas , que no dan por un pelo al adversario , y la sabia manera de esquivar , mantienen al público en suspenso . Por último interviene el propio general en lo que se convierte en espectáculo vertiginoso y sensacional . Y el imbroglio continúa , cada vez más intenso , hasta que la esposa del posadero irrumpe con una luz y el viejo general , Ren y Liu se reconocen mutuamente . Entonces , una explicación general aclara toda la situación .

San Gu Maolu (Tres Visitas a Zhuge Liang , Visiting Zhuge Liang Three Times) : Se trata de otra anécdota famosa en la historia de China . Por la recomendación de dos famosos sabios , el futuro emperador Liu Bei (161-223 d.C.) va a visitar a un eremita llamado Zhuge Liang (el futuro famoso ministro y estratega) . Liu y sus hermanos jurados Guan Yu y Zhang Fei van por dos veces en busca del eremita , pero en vano , ya que se ha ido a ver a unos amigos . Zhuge Liang , conmovido por la sinceridad de Liu Bei , decide en la tercera visita de éste ayudarle a alcanzar su ambición de unir al país .

Sha Qiao Jian Bei (Cena de Despedida en el Puente de Arena , Giving a Farewell Dinner at the Sand Bridge) : El emperador Li Shimin de la dinastía Tang (618-907) recibe el consejo de la diosa Guanyin de enviar a un eminente monje , Chen Xuanzang --

a quien luego se da el nombre de Tripitaka- , en peregrinación al Oeste en busca de escrituras budistas (en la novela se lee que es para que las almas de los muchos que el emperador ha asesinado le dejen en paz ; no sabemos si se dice lo mismo en esta ópera) . El emperador considera al monje su propio discípulo, y ordena se organice para él una amena cena de despedida junto al Puente de Arena , lugar lleno de connotaciones simbólicas (el puente en tanto que conexión entre dos mundos , etc) .

Shiwu Guan (Las Quince Sartas de Sapecas , Fifteen Strings of Coins) : Las sapecas eran monedas agujereadas en el centro , pero no como nuestras monedas de veinticinco pese -
tas , de agujero redondo , sino con uno similar pero cuadrado . El caso es que estas monedas se solían guardar ensartadas . De ahí el nombre de esta muy famosa pieza , que aparece como otras en diversas versiones por distintos autores hasta hoy . Ésta de que

hablamos transcurre en la dinastía Ming pero se basa (como las demás) en una historia popular en la era Song . Su Shujuan , que huye de su padrastro , se encuentra en el camino a un joven comerciante . Mientras , alguien asesina al padrastro y roba de su casa quince sartas de sapecas . Luego se descubre que el joven mercader lleva consigo precisamente otras tantas sartas iguales , y se acusa a los dos viajeros de asesinato . Un magistrado descuidado y egoísta les sentencia a muerte . Pero otro jurista de más consciencia encuentra algo extraño en el caso , lo reexamina y corrige el desafuero legal. Otra versión algo distinta de esta obra es la del autor de *Kunqu* Zhu Suchen (s.XVII) .

Su Xiaomei (Su Xiaomei , Su Xiaomei) : Su Xiaomei , mujer de gran talento que vive en tiempos Song (960-1279) , selecciona un esposo en base a la habilidad literaria . Resulta elegido el famoso académico Qin Shaoyu , pero ella no le permite la entrada en su alcoba la noche de bodas porque él fracasa en contestar a sus poemas y pareados antitéticos con suficientes inspiración , finura y soltura líricas , y elegancia .

Suo Wu Long (Enfrentándose a la Muerte con Dignidad , Meeting Death with Ease) : A principios de la dinastía Tang (618-907 d.C.) Shan Xiongxin irrumpe en un campamento Tang sin armas , y es capturado . Li Shimin , primer emperador Tang , intenta persuadirle para que se una a sus fuerzas , pero Shan se niega y va a ser ejecutado . Sus amigos y partidarios hacen en Wagang una ceremonia en su homenaje antes de su ejecución (como ha sido costumbre a veces en la historia de China , por ejemplo cuando la muerte del famoso patriota del siglo XII Yue Fei) .

Taibai Zui Xie (Li Bai Compone Credenciales Mientras Bebe , Li Bai Composes Credentials in Drink) : Li Bai , celebérrimo poeta de tiempos de los Tang , no consigue ningún cargo a pesar de que alcanzara gran éxito en los exámenes imperiales . La causa es que no tiene dinero para sobornar a Yang Guozhong y Gao Lishi , que estaban a cargo de los exámenes y calificaciones . Cierto estado del Sur presenta credenciales en la corte en su propia lengua local , que ningún dignatario entiende . Li Bai lee los documentos sin fallo alguno , lo que asombra a los embajadores . Al pedirse a Li que escriba una contestación , éste pone como condición que Yang Guozhong y Gao Lishi sean sus servidores , yendo a buscar y escanciando para él delicadas libaciones , hasta que acabe de escribir . Esta ópera se conoce también por los nombres de *Jin Man Shi* y *Taibai Zui Jiu* .

Tiannu San Hua (La Diosa del Cielo Esparce Flores , The Goddess of Heaven Scatters Flowers) : Vimalakirli , contemporáneo de Sakyamuni (Buda) y fundador de la popular secta budista Mahayana (“El Gran Vehículo”) , está enfermo . Sakyamuni envía a sus cercanos ayudantes Manjusri y Sacriputra a visitarle . Vimalakirli aprovecha la oportunidad para predicar sus doctrinas , y luego envía a la Diosa del Cielo a esparcir flores en el firmamento para celebrar el éxito de su prédica .

Tielongshan (La Batalla del Monte Tielong , Battle at Tielong Mountain) : Jiang Wei , comandante en jefe del ejército Shu , rodea las tropas enemigas del Reino de Wei (220-265 d.C.) en el Monte Tielong . Sin embargo , ha de enfrentarse a retaguardia a la rebelión de las fuerzas de la nacionalidad Qiang y sufre una gran derrota . Se retira ,

armado sólo de un arco[149] , perseguido por el general enemigo Guo Huai . Impertérrito y con valor intrépido , dispara y con una sóla flecha mata a Guo .

Tongwang Zhen (La Trampa de Bronce[150] , Bronze Trap) : Un tío de un emperador de la dinastía Song (960-1279) conspira contra éste y construye con bronce una trampa para proteger su cuartel general . El maestro en artes marciales Bai Yutang es guardaespaldas del oficial que investiga la conspiración . Bai llega al lugar y descubre que el sello de su señor ha sido robado por gente del tío del emperador . Cae en la trampa y es muerto , pero le vengan sus hermanos de sangre y amigos .

Wen Cheng Gongzhu (La Princesa Wen Cheng , Princess Wen Cheng) : Obra histórica basada en la boda entre Wen Cheng , princesa de la dinastía Tang (618-907) y el rey tibetano Srong-brtsan-sgam-po . Wen es bella e inteligente , por lo que el emperador Taizong ha querido casarla con el rey extranjero a fin de reforzar los lazos entre los dos países . Pero el viceprimer ministro de Tibet quiere impedir la boda por miedo a que su hermana menor , concubina real , caiga en desfavor . Intenta envenenar a la princesa china , pero en vano .

Wenji Gui Han (El Regreso a Han de una Mujer Estudiosa , A Woman Scholar's Return to Han) : Cai Wenji , hija del famoso erudito Cai Yong (132-192 d.C.) , es capturada por el ejército de los hunos y convertida en concubina del rey de éstos . Cao Cao , (115-220

d.C.) , señor de la guerra y más tarde emperador del Reino de Wei , se entera del caso de la mujer sabia y consigue hacerla volver . Despidiéndose de sus dos hijos , la dama deja al rey de los hunos y vuelve al imperio Han , donde se dedicará a escribir y proseguir los trabajos de erudición de su padre por encargo de Cao Cao .

Wenzhao Guan (El Paso de Wenzhao , Wenzhao Pass) : Wu Yuan , general del estado de Chu durante la época de los Reinos Combatientes (475-221 a.C.) , escapa al vecino Reino de Wu porque el rey ha ordenado detenerle . Se esconde en casa de un amigo durante siete días , esperando poder pasar por un paso fronterizo en que hay un cartel

[149] Ya en el siglo II a.C. era el típico arco guerrero , *gong* , compuesto , como no surgirían en Europa hasta el siglo II d.C. -Sin embargo , minorías nacionales del Sur de China han seguido usando durante mucho tiempo el arco de una sóla pieza- . El arco tiene rica simbología , siendo por ejemplo el antiguo arte del perfecto disparo de flechas representación de la virtud más alta o perfecta , *dê* , porque implica un equilibrio y control harmónico de todas las fuerzas internas y externas implicadas . Esta perfección llega a su más alto exponente en el célebre arte del tiro con arco con los ojos vendados , arte imbuído de antiguas teorías religiosas y del cual son hoy máximos representantes los expertos japoneses . La imagen del hombre que dispara al aire con su arco mientras un grupo de niños le rodea representa al dios Chang Xien , deidad del Oeste de China , y expresa el deseo de tener muchos hijos . Por otra parte , se dan en el teatro chino muchas piezas en que aparecen los arcos , y el motivo homérico del héroe que es el único capaz de disparar un determinado arco también está presente (por ejemplo en la ópera *Tie Kung Ji* "Historia del Arco de Hierro") , a veces en relación con la liberación o conquista de mujeres . Por otra parte , en piezas religiosas se recuerda que sólo el joven Buda pudo tensar el arco de sus antepasados .

[150] Los sellos chinos eran de madera , marfil o jade , y a menudo diseñados y adornados con gran arte . Incluso para los civiles resultaba peligroso perder un sello , ya que la firma por sí sóla no bastaba , y por supuesto no se aceptaban cheques sin sellar en los bancos .

con su efigie que dice que se le busca . Está tan preocupado que encanece en una sóla noche . Con ayuda de su amigo , finalmente consigue escapar .

Wu Shu Nao Dongjing (Cinco Ratones Luchan en la Capital , Five Mice Fighting in the Capital) : Cinco maestros en artes marciales de la dinastía Song (960-1279) se hacen hermanos jurados , y se les conoce como "los Cinco Ratones" . El hecho de que a otro maestro , Zhan Zhao , se le llame "Gato Real"[151], según apodo que le ha dado el propio emperador , irrita al quinto ratón Bai Yutang . Va a la capital , liquida a un eunuco y escribe un poema en el templo donde el emperador venera a sus ancestros . El soberano ordena a Gato Real que le traiga al autor del escrito . Entonces los otros cuatro se presentan , y se organiza tremenda zapatiesta .

Wu Song (Wu Song , un héroe de "A la Orilla del Agua" ; Wu Song , a Hero of the Outlaws of the Marsh) : El legendario Wu Song , famoso por haber matado a un grande y peligroso tigre , castiga a su cuñada Pan Jinlian , esposa de su hermano mayor , que ha cometido adulterio con un donjuanesco petimetre . Dondequiera que va , Wu Song combate a los que abusan de los débiles . Por último se dirige al Monte Liang , donde se convierte en uno de los proscritos de las marismas .

Wu Song Da Dian (Wu Song en Shizipo , Wu Song at Shizipo) : Wu Song , célebre héroe de tiempos de los Song (960-1279) , que matara a un tigre sin otra arma que sus propias manos , es exiliado en Mengzhou porque ha matado a su cuñada que ha cometido adulterio y asesinado a su esposo . Un día pasa por Shizipo y entra en la posada del maestro en artes marciales Zhang Qing . La mujer de Zhang , que no conoce a Wu Song , quiere matarle . Están en plena pelea cuando llega Zhang Qing y le reconoce . Hace cesar la lucha y se convierten en buenos amigos .

Wu Zetian (La Emperatriz Wu Zetian , Empress Wu Zetian) : Esta mujer , muy famosa en la historia de China , fue concubina de dos emperadores de la dinastía Tang (618-907 d.C.) , llamados Tai Zong o Li Shimin y Gao Zong o Li Zhi (entre ambos , se retira como monja budista a un templo) , y se convirtió en emperatriz a la muerte de este último tras destituir al heredero legítimo del trono . Varios altos dignatarios de la corte quisieron deponerla , pero ella acalla toda rebelión y manda matar a los que le eran contrarios . Reina entre 690 y 705 . Se rodea de literatos y poetas , pero luego aleja cruelmente a

algunos . La tradición le asigna gran inclinación a los placeres carnales ; a sus setenta años , continúa sus relaciones con su favorito Zhang Changrong , el hermano de éste y otros amantes[152] .

[151] El gato se consideraba en la antigua China animal dotado de fuerzas demoníacas . Las ratas , aunque en general resultaban "más simpáticas" , también podían convertirse en demonios , sobre todo masculinos. (en contraposición a los zorros , que se tornaban en diablos o trasgos del sexo femenino) . V. W. Eberhard , op. cit , pp. 96-97 , 152-153 y 234-235 .

[152] La tumba Qianling en que están enterrados Li Zhi -emperador Gao Zong , como hemos dicho , de la dinastía Tang- y Wu Zetian , primera emperatriz de China , es única en su género en todo el país . Situada sobre el monte Liangshan , a 1.049 metros sobre el nivel del mar , podemos suponer que fue un enorme y brillante emporio de reliquias culturales , porque alberga gran cantidad de libros , pinturas , y también manuscritos de ambos emperadores -Wu Zetian era también literata- , que ordenaron se enterraran con ellos sus obras favoritas . En cuanto a la tumba de Li Shimin , emperador Tai Zong fundador de la dinastía Tang y padre del anterior , perforada a 1.188 metros de altura y llamada Zhaoling

Xi Shi (La Bella Xi Shi , Beauty Xi Shi) : Xi Shi es una de las más renombradas bellezas de la historia antigua de China (junto a Yang Guifei , y en menor medida Mao Qiang , y otras) . Aunque siempre de salud delicada , fue considerada la mayor beldad del periodo de los Reinos Combatientes (475-221 a.C.) , ya que se dice que incluso el gesto de fruncir el ceño y oprimirse el pecho en sus estados de debilidad , la hermoseaba. (Una vecina envidiosa , por intentar copiar ese gesto y así parecerse a ella sólo consigue aumentar su propia fealdad ; anécdota que ha pasado incluso al refranero chino , en dicho similar al español de "la mona vestida de seda") . Cuando el estado de Yue es vencido por el de Wu , la llevan desde su aldea , donde un destacamento militar la ha encontrado lavando a orillas de un torrente , ante el rey victorioso . Éste se apasiona tanto por la bella , que descuida su gobierno y manda matar a sus mejores generales ; propiciando así el que los Yue vuelvan por sus fueros y le arrebaten el reino . Sobre esta misma Xi Shi hay otras diversas obras famosas , como la ópera "Historia de la Lavandera de Velos" , hito del estilo *chuanqi* escrita por Liang Chenyu y musicada por Wei Liangfu en la época Ming , de que ya hablamos más arriba como obra primera del *Kunqu* .

Xiao Fang Niu (Idilio de Pastores , Herders' Romance) : Una joven campesina conoce a un pastor que la importuna con infinidad de preguntas . La muchacha responde a todas con inteligencia y buen humor , y el pastor se enamora de ella .

Xin'anyi o *Nu Qiangdao* (El Albergue de Xia'anyi , Xin'anyi Inn) : En esta ópera de la dinastía Ming (1368-1644) un Ministro de Defensa se ve acosado por cierto rival político que al fin consigue meterle en prisión . Su hija , disfrazada de hombre , escapa de la capital con un supuesto criado . El dueño de un albergue donde pasan la noche vierte una
droga en su vino y caen en un pesado sopor . Pero el alberguista tiene una encantadora hija que admira la belleza del criado , e insiste en casarse con él . En la misma noche de

bodas , ya muy tarde y sin luz , la muchacha descubre que en realidad su amor es una doncella como ella .

Xing Lu Xun Zi o *Xing Lu Ku Ling* (Llanto sobre los Muertos y Reprimenda a los Vivos , Weep over the Dead and Reprimand the Living) : La viuda Kang envía a su segundo hijo a ver a su hermano , del que se dice que ha sido nombrado magistrado . Por codicia de su oro , la cuñada asesina al viajero . Sin noticias de ninguno de sus dos

---

(como la anterior , en Shaanxi) es también famosa a causa de las estatuas de los mundialmente conocidos "Seis Corceles" y por extenderse, con las tumbas de los funcionarios , parientes y amigos de Tai Zong , sobre un perímetro de sesenta kilómetros y veinte mil hectáreas de superficie , por lo que se considera el mayor cementerio del mundo hasta hoy . Ambas tumbas , reliquias históricas y culturales de los siglos VII y VIII , gozan desde mediados del siglo XX de la protección estatal por orden del Consejo de Estado . Qianling es además la única tumba china en albergar dos emperadores . (Aunque están en la misma provincia , ninguna de estas tumbas tiene relación alguna con el aún más famoso y muy anterior mausoleo del emperador Qin Shi Huang , frente al cual se haya el célebre enorme ejército enterrado de soldados de terracota , y que data del siglo III a.C. Este mausoleo , que sobrepasa en magnitud a las pirámides de Egipto , es el mayor del mundo) . V. *China* , Du Feibao , Guoji Shudian , Beijing , 1990 . Pp. 182 -186 .

hijos , la viuda Kang va en su busca ella misma . Al descubrir la muerte de su segundo hijo , la viuda se deshace en lágrimas .

Xitian Feihong (Embajada a la Ruta de la Seda , Envoy on the Silk Road) : Cierto emperador de la dinastía Tang manda un destacamento con embajadores a la frontera occidental para concertar que la Ruta de la Seda permanezca abierta a los comerciantes , que trafican entre Persia y China . El grupo es atacado en un oasis del desierto , pero un joven general del Reino de Gaochang llega en su ayuda . Con el apoyo de varios gobernantes de la región , puede dar comienzo la misión diplomática .

Xitian Lu Shang Mei Houwang (El Rey Mono en el Viaje al Oeste , Monkey King on the Trip to the West) : Adaptación de un episodio de "Viaje al Oeste" (según título de otras traducciones , "Peregrinación al Oeste") . Avalokitesvara[153] , deidad del budismo , elige a cuatro discípulos para escoltar al monje Tang Seng en su viaje al Paraíso del Oeste en busca de escrituras budistas . Tang Seng salva al Rey Mono , que ha sido enterrado bajo un monte durante quinientos años por el propio Buda . Prosiguen su camino , y el Rey Mono vence al Dragón Blanco , que se ha comido al caballo de la comitiva , blanco también . Más tarde Avalokitesvara convierte al Dragón en caballo blanco para que lleve a Tang . Luego el Rey Mono vence a Zhu Wuneng , que ha sido metamorfoseado en cerdo por el Emperador Celeste por tomarse libertades con las diosas . Dan pues a éste el nombre de Zhu Bajie , o "Cerdo de las Ocho Abstinencias" (con gran sorna , ya que no cumple ninguna de las ocho que deben guardar los monjes ; en la pieza lleva cara de cerdo , y en las traducciones al inglés se le suele llamar Pigsy" , por lo que nosotros a veces le hemos dado el nombre de "Cerdito") , y Tang le convierte en otro de sus discípulos . El último en llegar es Sha Wujing , a quien el Emperador Celeste había

exiliado a un río -de ahí su definición como "espíritu del Río de la Corriente de Arena" y nombre que se puede traducir como "Arenoso" (en traducciones al inglés , "Sandy")- por haber roto una preciada copa en un banquete real . Primero le corta el paso a Tang , pero el Rey Mono le vence y se convierte en el tercer discípulo y amigo .

Yang Men Nu Jiang (Las Mujeres General de la Familia Yang , Women Generals of the Yang Family) : Esta ópera es un resumen de la historia de las mujeres general de la

[153] "El señor que baja su mirada" . Este bodhissatva del budismo reputado por su compasión -como Isis y María- , y dios tibetano que luego se reencarna en Dalai Lama --Dalai significa "el mar" y Lama , nombre honorífico dado a los monjes lamaístas , "el gran maestro"; el título fue concedido por primera vez a principios de la dinastía Qing por el emperador chino Shunzhi (r.1638-1661) . V. *Historia Antigua de China (2)* , Beijing , 1988 -- , es también una primera manifestación del bodhisattva Kuan-Yin , Diosa de la Misericordia , "la madonna china" (aparece con un niño en brazos) , cuyo nombre significa "la que escucha atentamente" (*kuan-yin ; n*ombre de la Diosa en *pinyin : Guanyin* , o también *Guan Shi Yin* o *Guannon*). También se la llama simplemente *Pusa* (en sánscrito , Bodhisattva) . Es la confortadora de la humanidad sufriente , la dadora de niños , la que salva del peligro a cuantos la invocan . Se la imagina residente en Putuoshan , pequeña isla frente a la costa de Zhejiang . En Dazu (Sichuan), sobre un precipicio del Monte Baoding , hay una estatua de esta diosa , cincelada de 1179 a 1249 ; la cual ostenta mil manos y ojos (cada mano tiene un ojo en la palma) y ocupa un área de 82 metros cuadrados . La estatua tiene una altura de tres metros , con el bosque de manos como fondo , lo cual la hace parecer vista de lejos un gran pavo real con la cola extendida . Vista de cerca , cada mano difiere de las demás en postura . La estatua es la única de Guanyin en piedra que se conserva en China , y otro tesoro de la estatuaria antigua . Otras veces se la representa con un frasco de ambrosía o la flor de loto entre sus manos , y en épocas más recientes con una cesta de pescado o sosteniendo a un niño .

familia Yang , famoso clan que resistió la invasión de las tribus Liao septentrionales en el primer periodo de la dinastía Song del Norte (960-1127 d.C.) . La viuda She Taijun y la esposa de su nieto , llamada Mu Guiyin , que también ha quedado viuda , llevan a otras mujeres de la familia a convertirse a su vez en generales y capitanas que derrotan a los invasores de Xia del Oeste . Casi todos los hombres de la familia , también altos militares, habían muerto en defensa de las fronteras . -El tema de las Yang , completo en el célebre romance histórico *Yangjia Jiang Yanyi* ("Romance de los Generales de la Familia Yang") aparece en numerosas óperas , cifradas en variados episodios de sus historias guerreras personales o familiares- .

Yanghe Zhai Yin (El Arresto del General Xue Meng , Arrest of General Xue Meng) : La familia al completo del general Xue Dingshan , de la dinastía Tang , excepto Xue Meng , comandante militar de la ciudad de Yanghe , es arrestada porque el irascible hijo del general ha matado a un príncipe durante el Festival de las Linternas . El emperador envía a sus soldados a arrestar a Xue Meng , ante la sospecha de que éste huirá de sus dominios . La esposa de Xue Meng anima a éste a rebelarse contra el emperador , pero Xue prefiere el arresto a la traición .

Yaowang Miao Chuanqi (El Templo del Dios de la Medicina , The Temple of The Medicine God) : Una chica china emigrante en el extranjero va a suicidarse en el Templo del Dios de la Medicina porque sufre una enfermedad incurable , cuando un joven aparta el frasco de veneno de su mano . El muchacho ha trabajado duro para encontrar una cura de esa enfermedad ya que su hermana murió de la misma . Ya ha curado a un viejo monje del mismo templo con su nueva medicina , que contiene una hierba de potente veneno . Una doctora cuyo marido murió al tomar esa misma hierba le previene para que no dé de la misma a la chica , pero por último el joven la da a beber a la enferma .

Yezhu Lin (El Bosque del Jabalí , The Forest of Wild Boars , La Forêt au Sanglier) : El asunto de esta ópera está adaptado de "A la Orilla del Agua" . La historia transcurre pues durante la dinastía Song , a fines de la estancia de los emperadores de esta dinastía en Kaifeng . Eran tiempos en que muchos hombres honrados se veían obligados a unirse a las bandas de forajidos de los montes Lianshan . Habiendo ido a rezar el militar Lin Chong con su esposa , conoce en el jardín del templo a un bonzo llamado Lu Zishen . Se hacen hermanos jurados . En el templo se encontraba igualmente un elegante joven , Gao Shide , hijo del mandarín Gao Qiu (según otra versión , Ministro de Defensa) . El muchacho se enamora al verla de la hermosa mujer de Lin Chong , y se pone a hacerle la
corte sin reparos . A los gritos de ella , acuden Lin Chong y el bonzo , quienes inmediatamente dan una buena corrección al petimetre . Pero Lin Chong , al reconocer en él al hijo de Gao Qiu , pide al bonzo que deje de sacudirle y da por terminado el asunto . Sin embargo , al enterarse Gao del asunto por boca de su hijo , ve un enemigo

en Lin Chong y ordena a sus hombres que vayan en su busca . Lin acababa de comprar una famosa espada[154] que justamente admiraba al ver llegar a los secuaces de Gao . Pero

[154] Famosas espadas de la antigüedad eran , entre otras , la llamada "Cong" , del príncipe Huanggong del Estado de Qi ; "Qüe" , del príncipe Taigong del mismo estado ; "Lu" , del emperador Wen Wang de Zhou ; "Hu" , del príncipe Zhuanggong de Chu ; y "Ganjiang" , "Moxie" , "Juque" y "Pilu" del príncipe

éstos se le llevan a la fuerza al salón de audiencias . Entra Gao Qiu y le acusa de entrar sin el debido respeto en la sala , por llevar un arma en la mano , lo que denota además su segura intención de asesinarle . Le envía al exilio , fuertemente custodiado , hasta la ciudad de Shangzhou (según otra versión , Guangzhou , en castellano normalmente Cantón) . Da la secreta orden al jefe de la escolta de que le mate en camino . Era preciso pasar por el Bosque del Jabalí , desierto lugar que el esbirro encuentra adecuado para liquidar a Lin Chong . Cuando iba a asestar el golpe , aparece el bonzo Lu justo a tiempo de impedirlo. Había seguido , escondido , a la pequeña comitiva desde la misma Kaifeng . Al llegar a Shangzhou , llaman a Lin para que guarde un lugar lleno de provisiones de forraje . Cuando se entera Gao Qiu , envía a sus agentes para que prendan fuego al almacén de forraje y quemen vivo dentro a Lin Chong . Pero al caer la noche sopla un gran viento muy frío , que se abate sobre el almacén . Así , Lin se ve obligado a refugiarse en un templo vecino . Justo en ese momento empieza el forraje a arder . Lin hubiera muerto de encontrarse allí , pero por suerte está saboreando un cuenco de vino en el templo . Luego oye a los esbirros vanagloriarse de su acción frente a la puerta . Se precipita sobre ellos , sembrando indescriptible confusión . Con su cuchillo apuñala al jefe del grupo , y en ese momento reaparece Lu Zhishen . Pero éste trae una muy penosa noticia : acosada por el hijo de Gao , la mujer de Lin Chong se ha suicidado. Con el corazón embargado de amargura y de odio , Lin Chong se va con Lu a los montes Liangshan donde se unen a las bandas de forajidos .

You Yuan Jing Meng (Sueño en un Jardín Desierto , Dream in a Deserted Garden) : Esta ópera está basada en un capítulo de "El Pabellón de las Peonías" del famoso dramaturgo Tang Xianzu de la dinastía Ming (ver más arriba) . La bella Du Liniang se pasea un día por el desierto jardín trasero de su casa , cuando las ruinas que allí hay inundan de melancolía su corazón . Vuelve a su alcoba y se duerme , y entonces sueña que se encuentra con un joven estudiante en el jardín .

Yuanmen Zhan Zi (Desmembrando la Formación de la Batalla de Tianmen , Breaking up the Tianmen Battle Formation) : En tiempos de la dinastía Song del Norte (960-1127) , las tropas de Liao invaden territorio Song , y Xiao Tianzuo , general de Liao , despliega una formación para la batalla de Tianmen a fin de evitar que las tropas Song recuperen

terreno . Yang Yanzhao , general en jefe de las tropas Song , pide ayuda a Yang Yande para romper la estrategia de sus contrarios . Yang Yande necesita madera especial para controlar el eje de la batalla , pero sólo hay de esa madera en el fuerte Muke . Cuando dos de sus hombres intentan hacerse con la madera , Mu Guiying , hija del general que manda en el fuerte , se lo impide . Yang Zongbao , hijo de Yang Yanzhao , acude en

---

Helü de Wu . También hubo otras armas con nombres famosos , ya fueran alabardas , ballestas o hachas, o arcos como el "Fanruo" y el "Jushu" , igualmente de la época antigua . Vemos pues que en ciertas épocas era práctica corriente el dar nombres a las armas , como en Occidente . Información sacada de unos extractos de obras del filósofo Mo Di , o Mozi (*c.* 468-376 a.C.), pp. 229-234 del libro *La Inteligencia a los Ojos de los Pensadores Chinos ,* Feng Tianyu y otros , Editorial para la Educación en Lenguas Extranjeras , Shanghai , 1986 . *Longquan* , cuyo nombre podemos traducir como "Fondragón" , es otra espada famosa (v. pp. 38 y 41 de *Zhaoshi gu'er* , "El Huérfano de la Familia Zhao" , citada en nuestra Bibliografía). Aún más célebre , la mágica "Taia", "Excalibur" china (v.p.60, notas 39 y 40 de *Théâtre chinois des Yuan* , P.A.F. , 1998) . Etc . Como en el caso de la venerable espada toledana , varios de los diversos métodos antiguos de fundición , ensamble de las hojas y temple permanecen hasta ahora insuperados , y de algunos , por desgracia , se ha perdido noticia de su método .

ayuda de los otros dos pero es capturado y encarcelado por Mu Guiying . Ésta sin embargo se enamora de él y le propone matrimonio , pero Yang Zongbao no se digna aceptar . Por último , no obstante , le convence ella . Luego el flamante marido se va de vuelta a su tierra , y al enterarse su padre de con quien se ha casado , ordena que le ejecuten . Pero muchos interceden por el joven , y entretanto se presenta Mu Guiyin . Entonces Yang Yanzhao perdona a su hijo al ver que ella trae consigo la madera que se necesitaba , y ante la promesa de la mujer de que le ayudará a romper la formación enemiga de batalla en Tianmen . Se da el mando de las tropas Song a Mu Guiyin , quien resulta decisiva en la victoria junto a Xiao Tianzuo .

Yuzhou Feng (La Belleza desafía a la Tiranía , Beauty defies Tyranny , La Beauté défie la Tyrannie) : Famosa ópera ambientada en la dinastía Qin (221-207 a.C.) . En tiempos del segundo emperador de esta dinastía , un primer ministro , Zhao Gao , codicia mayores poderes . Tiene una hija , Zhao Yanrong , de gran belleza . Otro ministro , Guang Hong , cuyo hijo está casado con ella , tiene la desgracia de disgustar a Zhao Gao por negarse a ayudarle en sus intrigas . El difunto emperador había dado a Guang Hong una famosa espada llamada *Yuchufong* . Zhao encarga a sus secuaces que la roben y la depositen en la alcoba del nuevo emperador reinante . A continuación , Zhao denuncia a los Guang como sujetos pérfidos que quieren atentar contra el emperador . En consecuencia son arrestados y ejecutados todos los miembros de la familia Guang , con excepción de Guang Fu , el marido de la hija de Zhao . Tras ayudar a éste a escapar , la esposa se distancia de su padre . Un día , el emperador va de visita a casa de Zhao , y , seducido por la belleza de la joven , ordena le sea enviada a palacio como concubina . La muchacha , desesperada , simula haberse vuelto loca , en lo cual le ayuda su sirvienta muda . Lo hacen tan bien que consiguen hacer creer incluso al propio Zhao y al emperador que realmente ha perdido la razón , y así evita la suerte[155] que le estaba reservada . El papel de Zhao Yanrong , uno de los más difíciles de interpretar en toda la historia del teatro chino , lo fue con gran éxito por el *qingyi* Mei Lanfang (v. más abajo), entre otros .

Zhan Changsha (La Batalla de Changsha , Battle at Changsha) : Episodio de la novela clásica "Romance de los Tres Reinos" , esta ópera trata de la batalla librada entre dos famosos generales , Guan Yu y Huang Zhong . Guan asedia Changsha y el señor de la guerra que allí manda envía a Huang a combatirle . En la batalla cae el corcel de Huang ,

pero Guan no le mata porque piensa que sería innoble aprovecharse de la situación del viejo general . En la siguiente refriega Huang dispara al casco de Guan para demostrar que también podría matarle , pero no lo hace en prueba de gratitud por la previa caballerosidad de Guan . Por último , el viejo Huang se rinde ante Guan .

[155] Es fama que la mayoría de las numerosas concubinas imperiales vivían tristes en el palacio , y muchas de ellas ni siquiera llegaban a conocer a su señor . Es grande el número de poemas tristes que sobre el tema han quedado , muchos escritos por ellas mismas mientras ven pasar con lucidez desgarradora su solitaria juventud . A medida que envejecían , y debido a que el harén imperial nunca dejaba de aumentar , se las transportaba a aislados castillos , conventos o monasterios hasta que morían , sin volver a ver jamás a su familia ; o en el mejor de los casos se las echaba a la calle cuando ya en ningún sentido podían servir o si las arcas reales no estaban en buen momento . Lo mismo ocurría , indefectiblemente y por fórmula , a la muerte de todo emperador .

Zhan Jinshan o *Leigu Zhan Jinshan* o *Kang Jinbing* (La Batalla del Río Jinshan , Battle of Jinshan) : El General Han Shizhong de la dinastía Song y su esposa Liang Hongyu defienden la ciudad de Runzhou ante los invasores del Reino de Jin . Han , a quien ayudan tropas de su mujer y dos hijos , aplasta a las fuerzas Jin a orillas del tumultuoso Jinshan .

Zhan Wancheng (La Batalla de la ciudad de Wan , Battle of Wancheng City) : A finales de la dinastía Han del Este (25-220 d.C.) , el señor de la guerra Cao Cao ataca Wancheng . El general contrario capitula , pero se levanta de nuevo en armas al saber que su joven y bella tía ha sido capturada y ofrecida como concubina a Cao Cao . Luego envía a un valeroso guerrero para que se apodere del arma de un temible comandante que guarda la entrada de la residencia de Cao Cao . A continuación , lanza un ataque en la noche y vence a Cao Cao , que huye .

Zhaojun Chu Sai (La boda de Wang Zhaojun , Wang Zhaojun's Marriage) : A principios de la dinastía Han (206 a.C. - 220 d.C.) , Huhanxie Chanyu , que reina en un país del Norte , va a Changan -capital de los Han- a pedir la mano de una princesa de la familia real . Wang Zhaojun , dama de honor en palacio , se ofrece a casarse con él . Se despide de su hogar , sube a los montes y cruza los ríos , pero al hacerlo expresa su profundo amor por su país y su deseo de paz duradera entre su patria y su nuevo hogar[156] .

Zhaoshi guer (o *gu'er* , El Huérfano de la Familia Zhao , L'Orphelin de Zhao , The Orphan of the Zhao Family) : Esta es la famosa ópera en torno a la cual ya hablamos profusamente en nuestro Prólogo y más adelante , por ser la primera pieza teatral china que se conoció en Europa , y una de las joyas de la literatura de China . Aunque ya

expusimos las líneas principales de su argumento , recordémoslas ahora sucintamente . Zhao Dun , ministro del Reino de Jin en el periodo de Primavera y Otoño (770-476 a.C.), sufre las intrigas del general Tu Anjia (Tu Angu o Tu-an Gu en otras versiones y en otras traducciones del chino ; nombres y apellidos son históricos , y este último -*Tu*- significa además "carnicero") , que luego extermina a todos los miembros de su familia y clan -unos trescientos , incluídos los criados- con excepción de un bebé casi recién

[156] Recordemos que en páginas anteriores expusimos con tintes más trágicos la historia de Wang Zhaojun . Ello se debe a que la imagen de este personaje histórico ha cambiado últimamente , a causa de nuevos descubrimientos históricos . Parece que después de la Revolución se hallaron en Mongolia Interior muchas tumbas de la dinastía Han , y entre ellas ladrillos y tejas con la inscripción :"¡El matrimonio del rey Shan Yü y Wang Zhaojun resplandecerá por miles de años!" . Según modernos historiadores , esto demuestra que los pueblos Han y Hsiongnu (o "xiongnu" , hunos) consideraron este matrimonio como algo positivo , digno de júbilo . Además , los hijos de aquellos dos personajes viajaron en varias ocasiones a Changan , capital de los Han a la sazón , donde contaban lo que hacía su madre entre los hunos , y no queda ya ninguna duda de que todo el proceso fue muy positivo para los dos países . Cao Yu, dramaturgo del siglo XX que más tarde veremos , escribió también una *Wang Zhaojun* , basada en el descubrimiento arqueológico arriba mencionado y a favor pues de la nueva teoría , mucho más aperturista y positiva que las anteriores . (V. *Leyendas y Relatos Históricos de China* (1) , Wei Tang , Ed. Libros de la Gran Muralla , Col. China Reconstruye , Beijing , 1984 . Pp. 96-99 .
Y aunque ya hemos hablado repetidamente de esta Wang Zhaojun , no estará de más recordar , para evitar confusiones , que existe un famoso escritor del siglo XX , nacido en 1947 , con el mismo nombre ; de la misma manera que existe un Gao Ming (n.1942 en Jiangsu) , célebre actor , y epónimo del aún más famoso escritor de la era Yuan , ya citado en este trabajo ; etc . El eterno problema de los nombres parecidos o iguales en China , del que los mismos chinos se lamentan .

nacido que un antiguo criado sustituye por su propio hijo. El sirviente cría al niño y cuando cumple veinte años le cuenta toda la historia . El niño se ha convertido en un gran guerrero que se venga en Tu , y se devuelve el buen nombre a los suyos[157] . El eslógan "Proteger al Huérfano de Zhao" , que se grita en la obra , indica que el pueblo , bajo el dominio extranjero de los mongoles de la dinastía Yuan , aún defendía y veneraba la memoria de los anteriores gobernantes chinos Song , lo que viene a plasmar el indomable espíritu de la nación china ante los invasores .

Zhong Kui Jia Mei (Zhong Kui desposa a su hermana , Zhong Kui Marries off His Sister) : Zhong Kui (dinastía Tang) es un académico de extraordinario talento a quien sin embargo detesta el emperador por su fealdad . Pierde su posición precisamente a causa de su desfigurado rostro . Apesadumbrado por su mala estrella , se suicida . En la esfera de lo etéreo , el Emperador Celeste concede a Zhong el título de "Inmortal Cazador de Demonios y Monstruos" . Esta ópera , basada en un cuento fantástico , comprende ágiles pasos de danza , complicadas acrobacias y lances vertiginosos .

Zhuangyuan Mei (Primer Estudioso Convertido en Casamentero , First Scholar as a Matchmaker) : El emperador de Song y la princesa Chai Meichun están en una partida de caza cuando les ataca un general del Reino de Liao y captura a la dama . Yang Yanzhao , general de Song , que va de paso , rescata a la princesa y salva al emperador . Sucede que el emperador se encuentra a otro general de su ejército y le confunde con el que acaba de salvarle la vida . De modo que decide casarle con la princesa . Pero ella se ha enamorado de Yang y le escribe un poema . Un recién ascendido estudioso explica el poema al emperador , que entonces comprende la verdad y casa a la dama con quien les salvó .

Zhuangyuan Pu o *Da Zhi Shangfen* (Paliza a un Sobrino , Beating of the Nephew) : Es la historia de un muchacho a quien a la muerte de su padre se encomienda el cuidado

de su anciano tío . El muchacho se hace amigo de pillastres que le convencen de que tome la parte que le corresponde de la fortuna familiar y se vaya a vivir solo y a su gusto.
El joven lo hace así , dilapidando en poco tiempo todos sus bienes . Más tarde , mientras vaga por las calles convertido en un mendigo , se topa con el anciano , quien al verle en ese estado todavía encuentra fuerzas para propinarle una soberana paliza . El joven va luego ante la tumba de sus padres , arrepentido de su díscolo proceder . Al saber el viejo

[157] "La historia mencionada arriba aparece en los *Registros Históricos* de Sima Qian (45 ó 135 -? a.C.) y en las *Nuevas Anécdotas* de Liu Xiang (77-6a.C.), además de que ha circulado en distintas versiones orales . El dramaturgo Ji Junxiang la adaptó para el teatro en tiempos de la dinastía Yuan (1279-1368) con el título *La Venganza del Huérfano Zhao* . Esta obra se difundió por Europa en la segunda mitad del siglo XVIII , y hoy en día se la considera parte del patrimonio literario chino" . Este párrafo que entrecomillamos se encuentra en la pág. 40 de la misma obra citada en nuestras anteriores Notas 125 y 134 . Nótese la distinta ortografía romana de los nombres y la diferencia entre las fechas que aquí aparecen con las que dimos en nuestro Prólogo . Ello se debe a que es muy difícil todavía que todos los libros coincidan aunque sea en cosas tan aparentemente nimias como las fechas de nacimiento y muerte de los autores , al referirse a temas de China . A veces se debe a las consabidas diferencias entre los calendarios , transcripciones alfabéticas , etc ; pero creemos que no es así en todos los casos . Esperamos que pronto se subsanen las incongruencias , pero hacen falta muchos más estudiosos y académicos y más relaciónes culturales de todo tipo .

tío que su sobrino está de veras arrepentido , le acoge de nuevo en su casa y andando el tiempo se convierte el muchacho en un letrado de éxito .

Zhulian Zhai (La Fortaleza de Zhulian , Zhulian Fortress) : El imperio Tang (618-907 d.C.) se estremece ante la revuelta campesina encabezada por Huang Chao . Un enviado del emperador va en busca del señor de la guerra Li Keyong para que preste su ayuda . Pero éste alberga resentimiento contra el emperador desde que le exilió , y se niega a ayudarle . El enviado se vuelve a la esposa de Li porque sabe que , aunque Li domina las artes marciales , ella le domina a él . Efectivamente , ella consigue que Li conduzca un ejército en ayuda del emperador . De camino , el ejército es bloqueado en la fortaleza de Zhulian por el bandido Zhou Dewei . Pero Li vence a Zhou y le adopta como hijo , uniéndose las fuerzas de ambos en apoyo del imperio .

Zhulin Ji o *Huoshao Yu Hong* (Quema del Bosque de Bambú , Burning the Bamboo Forest[158]) : El hijo y nuera del general Gao Huaide , de los Song , acuden a liberarle de la prisión en que le tiene encerrado un señor de la guerra enemigo . La nuera tiende una trampa al guerrero para que éste entre con sus tropas en un bosque de bambú , al que prenden fuego .

Zhuxian Zhen o *Ba Da Chui* (La Batalla de Zhuxian , Battle at Zhuxian Town) : En tiempos de la dinastía Song , Lu Wenlong , hijo de un general Song , es raptado y luego adoptado por un príncipe Jin . Al crecer Lu , se convierte en un bravo guerrero que ayuda al Jin contra las tropas Song ante la plaza de Zhuxian . Pero Wang Zuo , soldado de los Song , se entera de la historia de Lu y simula rendirse para ganar ventaja sobre él . Más tarde consigue convencer a Lu para que vuelva al lado de su pueblo .

Zou Maicheng (Rompiendo el Cerco , Breaking the Siege) : Guan Yu , uno de los más importantes generales del Reino de Shu durante el periodo de los Tres Reinos (220-280

d.C.) , es derrotado por las fuerzas aliadas de los otros dos reinos , Wei y Wu . Se repliega en la aldea de Maicheng , la cual asedian entonces los aliados . Guan se da cuenta de que sólo puede salir de allí si se abre paso a la desesperada , pero su valiente y denonado intento ha de costarle muy caro , ya que en él pierde la vida .

Zui Da Shanmen (Pelea de Borrachos Frente a un Templo , Drinking Tussle in Front of the Temple) : En esta famosa ópera basada en un episodio de las primeras páginas de

---

[158] El bambú , *zhu* , ha sido y es uno de los productos naturales más importantes de China . Fuerte y a la vez flexible , es un material especialmente bueno para la construcción de casas , máquinas , aparatos y utensilios muy diversos y como materia prima para el papel . También sirve en la alimentación , ya que los brotes tiernos son nutritivos y muy sabrosos . Además se elaboran con él vino y distintos alcoholes , se ha utilizado como dinero -en plaquitas que sustituían a las de metal- , y también profusamente en barcos , muebles , armas , muñecos y otros juguetes , sombrillas, abanicos , sombreros y sobre todo pinceles , etc. En poesía es el bambú un tema predilecto , aunque sólo sea su mención , y comporta interesantes simbologías . Es famoso el proverbio según el cual el mismo artista debe hacerse como de bambú antes de empezar a pintar . En efecto , la pintura extremooriental , orientada según reglas de la caligrafía , tiene al bambú como principal instrumento y por lo tanto está en cierto modo influenciada por su carácter . Según traducción al alemán de Ferdinand Lessing (op.cit.) , dice el poeta Su Tung-po (traducimos al castellano) : "Se puede no comer de ninguna carne , pero no se puede no tener alguna cosa hecha de bambú" . V. también *Science and Civilisation in China* , Partes I y II , varios volúmenes, Joseph Needham y Lu Gwei-djen , Cambridge University Press , Cambridge , 1974 .

"A la Orilla del Agua" , el joven Lu Da (por otro nombre Lu Zishen) , que ha matado a un canalla , escapa a un templo de la montaña , donde se hace monje . Pero la vida monacal no es para él , que gusta del alcohol y de comer carne , lo cual está prohibido a los monjes[159] . Un día sale al monte y se encuentra a un vendedor de vino . Éste se niega a venderle de su mercancía porque sabe que es un monje . Fuera de sí , Lu golpea al vendedor y se emborracha . A su vuelta al templo , ha de enfrentarse a las consecuencias de su acción . Para la pelea y danza de Lu borracho frente al templo se requiere a un consumado artista . La coreografía de esta escena -especialmente divertida , emocionante y espectacular- ha sido muchas veces repetida o emulada también en diversas producciones cinematográficas .

A partir de esta pequeña antología de sinopsis creemos que es ahora más fácil hacerse cargo de diversos aspectos relativos al estilo tradicional o clásico de escenificación y representación de la Ópera de Pekín , por lo que volvemos ya sobre esos aspectos que habíamos empezado a apuntar antes de elaborar el listado inmediatamente anterior . Pero , para mayor claridad , lo hacemos ahora por componentes escenográficos individuales , y en caso de que los ítems sean compartidos por otros estilos de ópera , así lo reseñaremos cuando haga al caso .

PINTURA FACIAL .

A falta por el momento de otro mejor , más completo o más claro , hemos de volver aquí al libro de Pan Xiafeng ya citado en el texto , en una nota precedente y en la Bibliografía; el cual seguiremos en las páginas siguientes muy a menudo pero con diversos incisos nuestros y varias ampliaciones , por ejemplo de obras de Eberhard , Van Gulik , Pimpaneau o Wu , Huang y Mei o de nuestro propio archivo escrito o gráfico , además de enciclopedias también aquí citadas . En los casos en que nos

[159] A los monjes taoístas , *he shang* , estaban terminantemente prohibidos la carne y el alcohol , y eran además célibes forzosos . También les era obligatorio un hábito muy simple , a menudo de color gris , y ningún adorno . Debido a su filosofía y a su conocimiento de artes como las marciales , han sido en China en general más respetados por determinadas capas populares que sus homólogos budistas , *seng* , de los que se diferencian en varios aspectos importantes y por el hecho de haber influido más en las ideologías de las sociedades secretas -recuérdese por ejemplo a los famosos monjes del monasterio de Shaolin , primer templo budista de la escuela zan , construido en 495 en Henan-. Por su parte , los *seng* debían ser absolutamente vegetarianos y no casarse ni tener relaciones sexuales ; a los *seng* tampoco se permitía el menor adorno sobre su hábito , en general de color anaranjado , y debían llevar la cabeza completamente al rape . Cuando su consagración , al final de su aprendizaje o noviciado , se sometían a una ceremonia en que se les aplicaban varillas ardientes de incienso y de otras hierbas sobre la piel , lo que les dejaba profundas cicatrices . En la voz popular se llama a veces a los monjes o bonzos budistas *tu lü* , "burros calvos" (además , asno y bonzo son homófonos : *lü)*, lo cual tiene una doble significación sexual , no sólo por la referencia al pene sino también porque el asno pasa en China por ser un animal lujurioso . Por lo mismo , también de Ju-i chün, uno de los amantes de la Emperatriz Wu Zetian , se dice se convirtió al morir en "el espíritu de un burro" , *tu sheng* . Y aunque también en Oriente se considera tonto a este animal , la iconografía tradicional , tanto en China como en Occidente , representa a muchos santos a lomos de estos cuadrúpedos . Sea como sea , actualmente han vuelto a restaurarse en China muchos monasterios y vuelve a haber monjes a su cuidado .

ceñimos ahora muy de cerca a obras de otros autores , que incluso a veces casi sólo traducimos con las citas expresas de procedencia , será llevados de nuestro acostumbrado celo en cuanto al rigor, ya que habrá aspectos que no podremos contrastar por nuestra actual carencia de otras fuentes relativas a los puntos concretos en cuestión . Si no vamos , una por una , abriendo comillas y haciendo otros incisos , será por no hacer más pesado ni interrumpir más veces el discurso . Se comprenderá que en estos apartados relativos a lo puramente externo del *Jingxi* debamos cambiar nuestra habitual y preferida pauta de trabajo , ya que se convendrá en que es del todo lógico que si se pretende presentar lo puramente visual de la Ópera de Pekín en una Introducción que de verdad lo sea , no existe otro remedio hasta no familiarizarse -muy a fondo- con los escenarios y camerinos chinos que seguir uno u otro libro o artículo preexistente[160] . Además , con lo que ya certificamos , no será muy difícil para cualquier interesado el encontrar la procedencia exacta de lo expresado en los párrafos que siguen . Circunstancia o incluso prurito que entendemos perfectamente ya que nosotros también habríamos preferido en más de una ocasión al

leer algunas obras que nos resultaban de especial interés , el poder asegurar la procedencia última , o primera , de este o aquel punto de lo allí expresado . Pero como sabemos , hay cosas que resultan imposibles o por lo menos no especialmente aconsejables al escribir o leer , por motivos eminentemente prácticos así sea en cuanto a la mera función literaria en su aspecto formal . Por si fuera poco , están en la normal naturaleza el aprender y el asimilar , y no siempre resulta útil o ni siquiera posible la creación constante y absoluta ni el exhaustivo rastreo y vigilancia respecto a todo ello .

---

[160] Ejercicio también de modestia o quizá no . Podríamos sin duda sencillamente eliminar gran parte de estos apartados , que nadie , en el fondo , nos conmina a dar tan prolijos . Pero entonces faltarían en este capítulo "Ópera de Pekín" datos muy sustanciosos , pues no hemos encontrado nada mejor sobre estos temas . Preferimos dejarlos así , y con nuestras notas al pie , para que nuestros pasos -de todos- siguientes , puedan ser ya otros , y más seguros o más largos . Si hace falta , consuélenos aquí , al menos de momento , no sólo la acostumbrada conseja china "servirse de lo viejo para construir lo nuevo" (perenne desde hace siglos y hasta Mao Zedong y más acá) , sino también el conocido adagio : *Ji ye wei qiu* , que significa "una gran obra puede también realizarse a partir de piezas viejas" (o "de desecho", según otra traducción creemos más acertada pero no acorde con lo que nos ocupa), como se recoge por ejemplo en la página 40 , nota 18 , de *Chroniques de l'étrange* , de Pu Songling , Philippe Picquier , Arles , 1999. Es una cita del antiguo *Shenzi* , "Libro del Maestro Shen" , que en nuestro libro citado hace al caso justamente por el lamento del célebre escritor Pu Songling (1640-1715) cuando dice , en su prólogo a este el más famoso de los libros de misterio chinos : *Je réunis des morceaux pris à l'aisselle pour constituer une fourrure , poussé par la prétention insensée de produire une suite aux 'Régistres du monde des ombres'* (p. 37) . Humildes palabras de un autor genial , el cual quizá todavía se acordaba del pesar que le produjo el ser expulsado , en 1687 , de los exámenes imperiales por un defecto de forma venial : haber omitido cierto folleto , el *yue fu* , según leemos en p. 31 del libro citado , nota 1 . Nosotros , en esta propuesta , también pretendemos realizar *une suite* , así sea introductoria y modesta , al acervo bibliográfico existente sobre el teatro chino (en el que , como en otros muchos , también se dan a menudo los inevitables casos de *ji ye wei qiu*) , al que nos referimos tan a menudo y con sus títulos , como es de rigor en el mundo académico ; al par que -como es el verdadero caso de Pu Songling en su propia rama literaria- , creemos aportarle gran cantidad de novedades , no sólo en cuanto a datos aún no aparecidos en los libros de cualquier país (sino en revistas especializadas , prensa general , Internet , cinematografía , televisión y radio internacionales , etc etc) sino también y especialmente en cuanto a la estructura y enfoques de esta propuesta , así como a la búsqueda , análisis y síntesis de todo lo estudiado; la cual cosa es precisamente aquello en que se había convenido oficialmente para este presente trabajo , el cual pensamos continuar en el futuro , saliendo de los límites de una Introducción , y aportando otras novedades esperamos que útiles y a la vez otros datos preexistentes pero aún desconocidos en nuestro país o inéditos en la bibliografía general en cuestión a nivel mundial .

Máxime en trabajos como éste , de Introducción , que han de basarse en generalidades para una básica composición de lugar , y aún no en aportes transcendentales o novísimos como los que encajarían o se justificarían más si fueran destinados a otros fines : Aquí , por el momento , sólo buscamos dar cuenta de lo estudiado por muchos , o entendido . La decisión de proponer el tema a la Universidad fue nuestra , como la idea fundamental y las de desarrollo , la síntesis y análisis , la ardua y difícil , complicada busca y feliz hallazgo de casi absolutamente todos cuantos documentos se citan aquí , y otros , y la muy meditada selección y enfoques diferentes , comentarios , y apostillas diversas . Por otra parte , en nuestro campo desde González de Mendoza , incluido , es éste un modo de trabajo útil , obligado o requerido , aceptado, propiciado o sugerido , y , en tal caso , aplaudido . Como el de , aunque éste exagerase , Rustichello de Pisa (o Rusticiano) . En consideración a las circunstancias en que tocó a todos ellos trabajar , así como en cuanto a la utilidad y al innegable fruto de su iluminador trabajo , sólo podemos decir , por nuestra parte : Benditos sean .

Seguimos pues con nuestra revisión y a menudo incorporación aquí , como decimos -y aunque , repetimos , no es nuestro método de trabajo preferido- , casi punto por punto de los muy interesantes trabajos (ninguno de ellos publicado aún en lenguas españolas) en cuestión , ya que de momento es lo que se impone y mejor se tercia de cara al tipo de trabajo bibliográfico que se nos ha encomendado . Lo que , como también acabamos de decir , se comprobará en los párrafos que hagan al caso al remitirse a las fuentes mencionadas . Ya tendremos tiempo , desde China , para mayores novedades y aportes personales ; como los que ahora , siempre que nos lo permite la ordenada digresión de tantas cosas , hacemos .

Significado de los colores : La belleza es elemento esencial y principal en el *Jingxi* . La ópera debe expresar belleza a la vez que muestra espiritualidad en los movimientos . Por tanto , el diseño facial es también un arte de creación estética[161] . Todo rasgo facial , ya sea sólo dibujado , pintado o empolvado , debe ser antes de su incorporación cuidadosamente meditado y adaptado a los demás componentes de la escenificación , y sus diseños en la frente , cejas , ojos , nariz y boca deberán , a la vez que adaptarse a los rasgos del actor , aprovechando , exagerando , simulando o disimulando lo que se

requiera[162] , deben encerrar paralelamente determinados simbolismos ; que se resaltarán de manera exagerada también según naturaleza y aspectos del carácter del personaje a

[161] Como el de otras partes del cuerpo . No hablaremos aquí de ellos porque no se refieren al *Jingxi* , pero existen otros maquillajes como el erótico en cualquier punto de la piel , o el de los brujos . O como aquel a que se alude por ejemplo en el cuento *Peau maquillée* , pp. 271 -278 de *Chroniques de l'étrange* de Pu Songling , clásico ya citado en notas anteriores .

[162] V . por ejemplo , como primer paso introductorio , *The Chinese Art of Studying the Head , Face and Hands* , Lee Siow Mong , Pelanduk Publications , Selangor Darul Ehsan , Malaysia , 1995 . Aquí se estudian también otros rasgos de todo el cuerpo , de la cabeza a los pies pasando por el ombligo y las rayas de las palmas de las manos , y también las cejas , lunares , etc . Por lo tanto el libro nos ha resultado especialmente interesante también por cuanto toca a las menciones que se hacen de todos esos rasgos en los textos de las óperas ; ya que como sabemos la mayor parte de los maquillajes de la Ópera de Pekín

fin de impactar al público . Estos diseños y su colorido van sin embargo desde lo más simple a lo más complejo , pero siempre debe distinguirse por medio de la selección del color la nobleza de la humildad , la belleza de la fealdad , la bondad del mal o la lealtad de la traición , y a la vez indicar elogio o crítica .

Para los contornos o líneas del diseño facial se emplean también diversos colores , según que dichas líneas sean principales , menores , o de los bordes o extremos . Estas líneas se usan a veces por motivos decorativos o de terminación , y otras veces sirven para realzar algún aspecto de la disposición del personaje .

En todos los diseños faciales hay siempre un color principal que marca la digamos especialidad del personaje , así como su estatus y carácter , sin importar el número total de colores que se usen sobre su rostro o lo complicado de sus arrugas . Los colores principales tienen los siguientes significados : El Púrpura o el Lila (estos dos colores se relacionan a menudo simbólicamente con el cielo o el emperador ; por eso se llama al palacio imperial "Región Púrpura) , muestran solemnidad , sosiego y un sentido de justicia . Denotan a funcionarios leales y serenos , como los que llevan la cara pintada de rojo . Por ejemplo , ese es el color base del rostro de Lian Po , de la popular pieza *Jiang Xiang He* ("El General se reconcilia con el Primer Ministro") , en que el orgulloso e impetuoso General Liang choca con el Ministro con quien se reconcilia por último . El Negro , color en general asociado al invierno en el folklore tradicional , significa seriedad en la disposición personal y temperamento terco o taciturno , así como fuerza y una cierta aspereza o rudeza . Suele ser el color principal en el maquillaje de personajes como Li Kui ("A la Orilla del Agua") , Zhang Fei (General de "Romance de los Tres Reinos") , o el semilegendario juez Bao Zheng , especie de Salomón chino , el imparcial y valiente magistrado de la dinastía Song . Nosotros hemos adquirido recientemente cuatro interesantes láminas sueltas con 80 diseños de maquillaje -cada diseño completo es aquí sólo de dos centímetros de largo- pertenecientes a no sabemos qué obra en chino (falta la página de encabezamiento) ; en ellas , un maquillaje en negro nos ha llamado poderosamente la atención , al consistir precisamente sólo en ese inquietante color y diminutas manchas blancas uniformes , así como delgada línea carmesí para los labios y parte de los orificios nasales . No sabemos a qué obra o personaje pertenece , pero sin duda , en su simplicidad , resulta de lo más grave y a la vez histriónico que imaginarse pueda . El Amarillo simboliza inteligencia y cálculo en los personajes civiles , y bravura, habilidad y experiencia en los guerreros -en nuestras hojas hay varios de éstos , con las cejas y ojos prolongados hacia las sienes o el cráneo a base de rojo , blanco , púrpura y/o negro , y el mentón en blanco con las líneas correspondientes a un gran

bigote colgante en negro , con a veces una mancha roja en forma de media luna en el entrecejo- . El Azul denota rectitud y temperamente taciturno , pero también crueldad- por cierto que Guixing , el dios de la literatura , primero un estudioso que , a causa de su amor propio herido , se suicidó , es a menudo representado también en la iconografía con el rostro en azul- .En nuestras hojas aparecen también formas de rojo añadido , amarillo, blanco , negro , rosa y púrpura , que subrayan los volúmenes anatómicos de la cara[163] .- . El Rojo como sugeríamos más arriba simboliza la rectitud , la honestidad y el

---

son de fantasía , y más bien sólo se adaptan a los rasgos fisiológicos para aprovecharlos como base del maquillaje . Ya hemos hablado de los estudios en este sentido de la era Ming , especialmente .

[163] Sobre este asunto de las combinaciones , v. también en páginas siguientes , al hablar de los *hualian*.

valor . A veces simboliza incluso santidad , y con la cara en este mismo color se representa al dios de la guerra , Guan Di o Guan Yu . Especialmente importante es la combinación de rojo y verde , considerados los dos colores de la vida y además en realidad complementarios , por lo que aún resulta más simbólico el plasmarlos uno junto al otro . -Vemos en nuestras láminas varios patrones de éstos , alternándose de fondo los colores verde , negro , blanco , púrpura , en diferentes tonos . Aparecen también dos diseños con este mismo fondo especialmente llamativos . Uno de ellos , entre otras formas lleva en pleno entrecejo una llama que sube hacia la frente , también en rojo pero de otra tonalidad menos oscura y con los contornos en amarillo , como corresponde al fuego . El otro sólo tiene en rojo el cráneo y la frente , con lo demás cubierto de negro a excepción del mentón , que es todo blanco pero enmarcado de un grueso patrón negro , y las cejas también blancas y negras que fugan desde las sienes , además de otras líneas en los mismos colores y una gran luna blanca en medio de la frente-. El Blanco Crema muestra astucia y suspicacia , y se da habitualmente en los villanos poderosos , no especialmente malvados , pero sí muy astutos y por ello temibles, como en el caso de Cao Cao en diversas óperas . Sin embargo , este color también aparece ocasionalmente como fondo sobre el rostro de algún joven paje o en el de cualquier hombre del pueblo llano , a menudo para resaltar su inteligencia o humor . En el teatro se llama a veces a todos estos personajes "cara de tofu" , ya que ese queso de soja tiene un color blanco amarillento . -En esas láminas a que nos referimos más arriba vemos también un diseño blanco , todo rodeado de rosa por la parte del cráneo y extremos de la cara , pero con la pintura de una gran langosta en el medio , en gris . Las pinzas anteriores del animal rodean la boca del actor siguiendo la línea de sus surcos nasolabiales , yendo a casi juntarse sobre la barbilla , el cuerpo de placas queratinosas cubre completamente la nariz, y las antenas van por la línea de las aletas y orificios nasales del hombre . Seis patas alargadas conforman las arrugas de la frente , y la cola cae a un lado sobre la sien . No sabemos tampoco de qué obra o personaje es el diseño , como tampoco los otros que aparecen en las cuatro hojas halladas por azar de que hablábamos antes- . El Verde simboliza empuje , terquedad , irascibilidad y una falta total de autocontrol , como en el caso de Ni Rong en *Da Yu Sha Jia* , "La Venganza del Pescador". Ya hemos dicho arriba que este color aparece a menudo en combinación con el rojo . -Vemos en nuestras hojas que estos diseños verdes pueden también alternar sobrepuestas manchas en amarillo , azul , negro , blanco y rosa , según diversas formas anatómicas , simbólicas o simplemente estéticas . Son de los más llamativos e interesantes-. Una cara de color Rosa , también llamada *laohonglian* , "cara de viejo", denota a una persona de mucha edad . -Vemos en nuestras láminas sueltas tres de estas caras con fondo rosa , y desde luego la impresión que producen es de total senilidad , con sus cejas blancas o grises pintadas encima , sus arrugas en blanco o en cárdeno , sus oscuros manchones alargados

que semejan las venas hinchadas bajo la casi transparente y blanda piel de los viejos-. El color Dorado simboliza poder y solemnidad , como es el caso de muchos altos personajes y sobre todo de los seres divinos , por ejemplo Tathagata (Buda) en "Dieciocho Arhats[164] combaten al Rey Mono" o Taurus en *Chih Nü Niu Lang* , "La

[164] El Arhat (sánscrito) , del pali *Arahant* , "uno que es merecedor" , es una especie de beato o santo del budismo , alguien que ha llegado a entender la verdadera naturaleza de la existencia y ha alcanzado el Nirvana o iluminación espiritual . Habiéndose liberado de toda atadura del deseo , se halla ya fuera de la penosa rueda de las reencarnaciones . Excepto en muy especiales circunstancias , un hombre o mujer pueden llegar al grado de Arhat sólo si viven recluídos en un monasterio . El estado de bodhissatva , sin

Tejedora y el Vaquero"("Cowherd and Weaving Maid", "Weberin und Kuhhirt"; nombres populares chinos de Altair y Vega , en la Vía Láctea o "Río del Cielo", como la llaman los chinos) . El Plateado , color del metal asociado al invierno , se usa a veces para los rostros de los inmortales , demonios y monstruos , quizá para significar que el invierno deberá trocarse en primavera . Aunque recientemente se suele cambiar este color en algunos casos por el Blanco Crema .

Patrones de Diseño Principales : Sobre este apartado da como decíamos Pan Xiafeng de nuevo en su libro *The Stagecraft of Peking Opera* antes citado la más completa , clara e interesante cuenta que hasta ahora hayamos encontrado . Nos ceñimos pues mayoritariamente a su exposición , así como a la de A.C. Scott en *Performance of Classical Theater* (que aparece en el libro editado por Mackerras *Chinese Theater . From its Origins to the Present Day* , v. Bibliografía) recomendando la lectura de estos volúmenes a quien quiera tenerlas completas y abundar aún más en el tema .

Los diseños faciales de los *jing* -papeles siempre masculinos y que representan a personalidades fuertes- son los más llamativos , y se dividen en *zhenglian* ("cara completa") , *sankuaiwa* ("cara en tres partes") , *huasankwai* ("cara en tres partes llena de color") , *shizimen* ("rostro en forma de cruz") , *liufenlian* ("seis décimas partes de cara") , *yuanbaolian* ("cara plateada en forma de barra") , *baifenlian* ("cara empolvada de blanco") , *suilian* ("cara fragmentada") , *wailian* ("cara distorsionada") , *roulian* ("cara frotada" , es decir con un sólo color de fondo básico) , *sengdaolian* ("caras de

monjes y sacerdotes") , *taijianlian* ("cara de gran eunuco") , *shenguailian* ("caras de dioses y de demonios") , *xiaoyaolian* ("cara de pequeño demonio") , y *xiaohualian* ("cara parcialmente pintada") . Daremos ahora algunos detalles sobre cada uno de estos patrones , que transcribimos casi directamente como decíamos de la obra de Pan Xiafeng citada en nuestra Bibibliografía -aparte de diversos datos que sabemos de otras fuentes-, y varias veces más a lo largo de todos estos apartados relativos al *Jingju* .

Zhenglian : Patrón de "cara completa" , en que hay un color básico para todo el rostro y dos cejas pintadas encima . Es más antiguo que los otros diseños , por lo que sus líneas

---

embargo , representa un grado mayor de perfección , ya que aún pudiendo librarse de la reencarnación elige vivir entre la gente , por el bien de los otros . En China (como en el Tíbet , Corea y Japón) los arhats (en chino *lohan*) se representaban a menudo en las paredes de los templos en grupos de dieciseis, debido a que ese era el número de los discípulos de Buda a quienes éste propuso seguir en el mundo y no entrar en el Nirvana hasta la llegada del nuevo Buda , para que la gente tuviera objetos de devoción elevados . Entre otros méritos , el arhat "permanece frío en el peligro como la madera de sándalo aromático ante el hacha que la hiende" ; otro de los motivos , suponemos , por los que puede resultar un personaje interesante en el teatro . Más tarde su número pasó a dieciocho (como en la pieza teatral de que hablamos arriba) e incluso a quinientos . En la estatuaria se representa a algunos alados . V. diversas entradas *ad hoc* en Encyclopaedia Britannica , 15ª edición , así como pp. 24 y 88 de *El Budismo* , de Eric Santoni , Acento Editorial , 4ª ed. , Madrid , 1999 ; entre otras diversas obras relacionadas con el budismo , especialmente la de Dietrich Seckel sobre el arte budista citada en nuestra Bibliografía . En cuanto a la iconografía de las alas y las plumas , puede también consultarse el largo artículo de U . A. Casal *The Lore of the Japanese Fan* (especialmente en sus pp . 58 - 61) que también citamos explícitamente en varias notas y en nuestra Bibliografía .

son aún más elaboradas . Antes de mediados de la época Qing sólo se pintaban las cejas . Más tarde se añadieron arrugas y el diseño general se complicó mucho , con mayor aporte de colores . Los personajes con este diseño son todos ellos respetables ; como el juez Bao Zheng , que aparece en diversas obras con la cara negra , como ya decimos arriba , cejas blancas y una media luna sobre la frente , pero según las facciones del actor que encarne a este personaje -como a los demás- se observarán muy grandes diferencias en la composición general del diseño , sobre todo en función de la anchura del rostro (especialmente en lo referente a frente , mentón y mandíbulas) . Según el artículo *"L'Opera di Pechino"* , aparecido en la revista italiana *Frammenti d'Oriente* , nº 2 , 1998 , (v. Bibliografía) , este rostro monocromático representa a un hombre sincero .

Sankuaiwalian : "Cara en tres partes" . Este patrón resalta la anchura de las cejas y divide el rostro en las tres partes de mejillas y frente . Los personajes con este diseño , ya sean bondadosos o malvados , ostentan normalmente varios dibujos decorativos en el entrecejo y sobre la frente , en señal de sus distintas características personales . Los personajes ancianos con este diseño ostentan además líneas y colores que hacen que sus ojos y párpados parezcan más caídos . En este caso , los diseños se llaman además de *polian* , "pieza rota" . A veces se añade a las órbitas dibujos de venas en forma de cola de pez y otras cortas y rojas entre las cejas . Cuando alguien asesina a otro se añaden rastros de sangre en la misma parte . Lo mismo se suele hacer para variar los contornos de la boca , y también se dan patrones de "cara en tres partes" más sencillos , esto es , sin dibujos entre las cejas ni sobre la frente . Según *Frammenti d'Oriente* con este diseño se representa a personajes honestos .

Huasankuai : "Cara en tres partes llena de color" , también llamada *hualian* , es decir "cara pintada" , simplemente . Se basa en la anterior , pero añade más líneas y arrugas , y otros componentes extra por ejemplo sobre las cejas y los orificios nasales . Este diseño juega más que ningún otro con los resaltes o al contrario en base al colorido del vestuario (estamos en la enumeración y explicaciones de Pan Xiafeng -op. cit.- ; pero *Frammenti d'Oriente* añade además que con este rostro se representa un carácter complicado , y también la duplicidad de carácter si va unido a rasgos de tipo *sankuaiwalian*).

Shizimen : "Rostro en forma de cruz" . Este patrón tiene , desde el puente de la nariz hasta la frente , una línea vertical que se conecta a las arrugas de sobre los ojos . El color principal usado en este maquillaje plasma un contorno en forma de cruz , de ahí su nombre . Sin embargo, este contorno varía a partir del estándar que requiere que el color

principal de la frente llegue a la punta de la nariz . De modo que a veces ese color no llega a alcanzar el extremo del apéndice o se le añaden diversos motivos entre las cejas , sobre las aletas nasales , etc . Según nuestro número de *Frammenti d'Oriente* este diseño denota un carácter extremado , ya sea cómico o trágico .

Liufenlian : "Seis décimas partes de la cara" . Como indica su nombre , el color principal de este diseño cubre sólo algo más de la mitad del rostro . Por lo demás , las variaciones pueden ser casi infinitas , y a la vez indicar heridas , cicatrices , edad adulta

, senil o juvenil , etc , como en los demás casos . Según *Frammenti d'Oriente* con este patrón suele representarse a viejos generosos .

Yuanbaolian : "Cara plateada en forma de barra" . También llamada *banjielian* ("media cara") en razón de que el maquillaje se limita generalmente a la zona de por debajo de las cejas , con la frente sin pintar . La parte sin pintar semeja un lingote de plata , y de ahí el nombre general de este tipo de diseños . Leemos en la revista *Frammenti d'Oriente* que este diseño prefigura a un hombre que disimula su debilidad bajo un aire agresivo .

Baifenlian : "Cara empolvada de blanco" . Diseño también llamado *fenlian* ("cara empolvada") y a veces *dabailian* ("gran cara blanca") . Se extiende polvo blanco por todo el rostro , y luego se pintan en colores oscuros las cejas , órbitas oculares , zona de los orificios nasales y arrugas . Los personajes con este diseño son en general fuertes , como Cao Cao , Sima Yi , Yan Song y Yan Shifan . Además , el polvo blanco puede ser aplicado en forma densa o ligera , según caracterización . Según distintos artistas de ópera veteranos , ha de darse aquí especial atención a patrones como por ejemplo los de los ojos , que variarán en sus contornos generales desde la forma triangular -para denotar astucia y experiencia- a la circular . En cuanto a otras zonas del rostro como la frente , pueden sólo empolvarse a medias , con lo que estos diseños se llamarán "de media cara empolvada" .

Suilian : "Cara fragmentada" . Con excepción de las cejas , órbitas oculares y orificios nasales , este patrón se caracteriza por los variados dibujos de las arrugas y otros complicados motivos . A veces se dan también detalles decorativos sobre la frente , por ejemplo diversos ideogramas , como el de *hu* , "tigre" , plasmado con un único trazo . Sigue diciendo Pan Xiafeng (op.cit.) que a veces este tipo de diseño caracteriza la juventud y la energía , en otras ocasiones una gran valentía , en otras salvaje agresividad , etc .

Wailian : "Cara distorsionada" , o "deformada" según traduce el término *Frammenti d'Oriente* , que adjudica este rostro a caracteres desenvueltos . Según Pan Xiafeng , este diseño es para personajes de rasgos irregulares como los causados por heridas , cicatrices, roturas de nariz u ojos desencajados . Casi diríamos que por tanto , la mayoría de estos dibujos corresponderán a individuos malvados , feos o muy arrogantes . Según los casos , el énfasis recaerá sobre lo que mejor plasme una u otra de esas condiciones . A la vez , y en aras de denotar gran vigor , se deben coordinar los diseños de cejas , ojos y orificios de la nariz por medio de diferentes trazos ad hoc .

Roulian : "Cara frotada" , se entiende con un único color básico . El frotado del rostro es una de las tres técnicas del maquillaje (dibujo , pintura y empolvado) que se aplica al rostro . El actor se pone la pintura en las palmas de las manos y se da color en toda la cara de manera uniforme . Luego , usa color más fuerte para dibujar las cejas , ojos y arrugas . En *Frammenti d'Oriente* se atribuye este rostro a personajes sencillos o inocentes .

Sengdaolian : "Caras de monjes y sacerdotes" . Aunque tienen sus características comunes , son también muy variadas . Así por ejemplo , Lu Zishen , personaje principal de *Yezhu Lin* , "El Bosque del Jabalí" , ostenta normalmente cejas redondas y larga barba . La barba , *hu zi* , es en el teatro tradicional chino generalmente señal inequívoca de fuerza sobrenatural o de gran valentía , especialmente si aparece coloreada de rojo o de púrpura[165] . Otro famoso personaje , Wang Feitian , de *Wugong Shan* ("La Sierra Wugong", en inglés "Wugong Ridge") , es sacerdote taoísta , pero su maquillaje comporta ojos típicos de los personajes de monje . Las cejas son en forma de estaca y unidas por en medio , y entre ellas hay una gran mancha verde . En lugar de postizo , se le pinta la barba y las patillas sobre ambas mejillas , y la frente se tiñe de amarillo . Este diseño le hace parecer muy fiero . *Frammenti d'Oriente* asigna a los personajes que ostentan el *sengdaolian* un carácter tranquilo pero activo .

Taijianlian : "Cara de gran eunuco" (palaciego) , por lo tanto según *Frammenti d'Oriente* se tratará de orgullosos . Son característica de este patrón los ojos en forma como los de los pájaros , cejas como huesos de dátil y un dibujo redondeado sobre la frente , así como un sólo color de base sobre toda la superficie de la cara . En este caso también habrá que recalcar otros aspectos personales como la mayor edad . Aunque claro está , cada actor reinterpreta los diseños a su modo .

Shengualian : "Caras de dioses y demonios" . Aquí entran todos los diseños faciales para las divinidades , seres celestes , diablos y monstruos . El rostro de Sun Wu-Kung (nombre de Hou Wang , el "Rey Mono", otras veces escrito Sun Wukong) , tiene dos diseños distintos en la versión norteña de las óperas que le están dedicadas , uno de ellos con contornos como de campana y el otro como de melocotón invertido ; pero se le dibujan otras formas diferentes en los estilos operísticos del Sur . Aunque en el maquillaje de todos estos seres predominan los dorados y plateados , modernamente se han introducido variaciones , y además siempre se han dado numerosas excepciones . En las obras basadas en "Viaje al Oeste" , los personajes fantásticos exhiben a menudo dos patrones faciales simultáneamente . Por ejemplo , cuando hasta hace poco se escenificaba "La Montaña en Llamas" , al transformarse Sun Wukong en Buey Diablo la mitad de su cara seguía siendo la del Rey Mono , pero la otra era la del Buey Diablo . En "El Leopardo de la Moneda de Oro" , Zhu Bajie ("Cerdito") se transforma en muchacha .

Entonces la mitad de su cara es la de un cerdo , y la otra la de una chica . En cambio , el Celestial de la Cabeza de Oro (o "Centípedo") de "La Gruta de las Cinco Flores" ostenta normalmente un sólo patrón . Cuando Xu Shengda , de la Troupe Fuliancheng , hacía de demonio en esta obra llevaba sin embargo una cara mitad de dios y mitad de diablo , a partes naturalmente iguales . Se pintaban además por todo el rostro arrugas en forma de cienpiés . El negro -color del invierno ; este inquietante color representa entre otras cosas los cambios inexorables y latentes- era el color principal , pero se hacían

[165] Por eso , los personajes más importantes suelen ostentar -se entiende , en el escenario- largas barbas, aunque ya hace siglos hizo notar un famoso escritor chino que sus compatriotas de renombre rara las han tenido en realidad , a pesar de que muchas veces los pintores les hayan retratado barbados . Es curioso también el hecho de que los antiguos cazadores de cabezas de la frontera entre Birmania y China mostraran gran preferencia por coleccionar testas con poderosa barba . Las cuales sin embargo les eran difíciles de conseguir debido a que en la zona , como en China en general , no es en absoluto corriente la gran pilosidad cutánea a no ser sobre el cuero cabelludo .

diversas líneas y contornos en púrpura , rojo , rosa , amarillo y verde . El diseño resultante daba realmente una impresión de ferocidad desmedida . Se trataba de un maquillaje muy especial , y como casi todos los demás , unidos al vestuario causan una impresión única y magnífica . Fueron creados así por grandes actores casi anónimos y por otros más famosos como el *hualian* Cheng Yuhuan , hombre de elevados y acertados conceptos artísticos , quien también introdujo diversos cambios y diseñó los patrones básicos del maquillaje de Shen Gongbao , personaje de "La Creación de los Dioses" , obra correspondiente al antiguo repertorio del *bangzi* u "Ópera de Castañuela" que posteriormente se adaptó al de *Jingxi* .

Xiaoyaolian : "Cara de Pequeño Demonio" . En términos generales no puede hablarse aquí de diseños fijos . Algunos actores se limitan a intentar plasmar con sencillez lo que representan , y otros en cambio se libran a desaforadas mezclas de colores . Así pues , es según propia discreción , pero en cualquier caso se trata de conseguir un efecto especialmente extraño y monstruoso . Por ejemplo , el Diablo Pez Dorado de "Expulsando del Taoísmo a los Demonios" exhibe un patrón facial de pequeño demonio claro y típico , con un dibujo en forma de pez rojo en medio de la cara y hondas mejillas azules (seguimos con la enumeración y explicaciones de Pan Xiafeng , op. cit.) . Leemos además en *Frammenti d'Oriente* que con este diseño se caracteriza a un hombre que se aprovecha del poder de otro en beneficio de sus propios fines personales .

Xiaohualian : "Cara parcialmente pintada" . Se trata sobre todo del caso de los papeles de *chou* o bufón , para el que se dibuja encima del caballete nasal y entre ambos ojos una mancha al polvo blanco , sin que llegue a los pómulos . Esto explica que el diseño se llame precisamente de "cara parcialmente pintada" . Puede indicar un carácter reservado, o por mejor decir solapado y en el fondo mezquino , como el de los aduladores . Se da por ejemplo en el personaje de Jiang Gan , de la saga de los Tres Reinos , que secundaba servilmente a Cao Cao . También otros personajes llevan la cara a medio pintar , como el Dios de la Tierra en "Disturbios en el Cielo" , episodio de "El Viaje al Oeste". Este dios porta también máscara sobre la frente , en un diseño único sobre el escenario operístico . O como Jia Gui en "El Templo de la Ley Kármica" , que lleva dibujos en forma de riñón y ojos y cejas sobre fondo blanco , diseño básico para los *chou* , al igual que los que consisten en formas cúbicas o de alubia . Shi Qian , personaje principal de "Shi Qian Roba el Gallo" lleva un diseño a base de triángulos , como el que frecuentemente usan los *wuchou* o bufones militares .

Frammenti d'Oriente añade otros términos que no menciona Pan Xiafeng , a saber : *shenfolian* , "cara de genio" , para un hombre de capacidad excepcional ; *jinglinglian* , o "cara de fantasma" con que se representa a un excéntrico ; y *yingxionglian* , el "semblante de un héroe" .

Todos los diseños de maquillaje que preceden pertenecen como hemos dicho a la categoría de papeles conocidos colectivamente como *jing* , todos ellos hombres y con pronunciados rasgos personales . Ejemplos serían Tu-Angu , de "El Huérfano de Zhao" , entre los malvados ; y Jiang Wei , de "El Monte Tielong" , entre los honrados . En conjunto , los *jing* pueden clasificarse más comúnmente como "cara de aceite" (cuando técnicamente , los colores se han mezclado con ese producto para conseguir brillo) o "cara empolvada" (si los colores se mezclan con agua para dar una superficie mate) .

Continuamos traduciendo o parafraseando a Pan Xiafeng en *The Stagecraftof Peking Opera* (v. Bibliografía) , casi literalmente pero con algunos incisos y notas por nuestra parte o citando a otros académicos , como hasta ahora en la mayor parte de este apartado . Para la puesta en práctica de todos estos diseños de maquillaje se dan tres pasos principales con sus técnicas concretas: el *goulian* , "dibujar la cara", el *roulian* , "pintar la cara" , y el *mocai* , "empolvado" . Tras separarse el cabello de la cara por medio de una ancha banda tirante, usa el actor para el *goulian* un pincel con el que dibuja los diseños sobre su piel , frente a un espejo . En primer lugar las cejas , después los grandes contornos de los ojos, de la nariz , de los labios , y por último las arrugas . En la fase del *roulian* se aplica los distintos colores . Para el *mocai* , se da uniformemente un polvo blanco sobre toda la superficie del rostro . Las cejas , ojos y arrugas son entonces repasadas encima . Esta última fase , el *mocai ,* sólo se da para la representación de algunos personajes , y sólo en determinadas óperas , y se llama también *baimozi* , "empolvado blanco" . Por ejemplo , Cao Cao , de quien ya hemos dicho que suele llevar la cara pintada de blanco -"como corresponde" debido a su personalidad fría , calculadora y de hombre solapado y avieso sin escrúpulos- , lleva este diseño en "Captura y Liberación de Cao Cao" (en inglés "Capture and Release of Cao Cao") .

Secuencias *Mocai* y *Goulian* : Como vemos , la Ópera de Pekín concede mucha importancia al arte tradicional del maquillaje de los rostros , pero no sólo para los papeles de *jing* y *chou* , sino también para los de *sheng* y *dan* . En los últimos ciento cincuenta años[166] numerosos artistas veteranos han reunido importante y valiosa

[166] Tengamos sin embargo en cuenta que el maquillaje teatral , *lianpu* , se remonta en China por lo menos a hace mil cuatrocientos años , en tiempos de las dinastías Song del Sur y del Norte . Según una leyenda , un rey de esta dinastía , llamado Chang Gong o Lanling , tenía un rostro muy hermoso con el que le era imposible asustar en la batalla a sus enemigos . Entonces decidió colocarse una máscara para así imponerles más temor . Se dice que entonces , al escenificar obras teatrales sobre la vida y hazañas de este rey , se impuso entre los actores que le personificaban la costumbre de llevar una máscara , y de ahí se pasó gradualmente -siempre según el dicho- a los maquillajes que ahora conocemos . Con los posteriores Sui y Tang se usaron también máscaras para las danzas *daimian* , y las marionetas de esa última época también ostentaban curiosas y muy vistosas pinturas faciales . Con los Yuan se acrecienta y asienta definitivamente este arte , y aún más con los Ming bajo los que incluso se llevan a cabo estudios psicológicos y anatómicos (de músculos y huesos , piel , arrugas , etc, correspondientes a numerosísimas tipologías) , así como sobre regímenes alimenticios y de física y química , para potenciar aún más la efectividad de todos estos procesos . Bajo la dinastía Qing vuelven a cambiar los estilos de diseño , y se afianzan definitivamente los *zhenglian* , *liufenlian* y *suilian* (ver más arriba) que pasan a ser básicos. Al margen , los otros diseños más decorativos se desarrollan individualmente y según su pasado histórico , con ciertos matices de superstición . En cuanto a la historia , por ejemplo , debido a que en una novela histórica se describe a Guan Yu como de tez parecida al color de los dátiles o azufaifas , el actor que le encarna se pinta el rostro de rojo . En cuanto a la leyenda , lo fantástico o lo supersticioso , la luna en cuarto creciente que se pinta entre las cejas del juez Bao indica que este personaje juzga el mundo humano de día y el mundo inferior de noche ; el dibujo en forma de cara de lobo que aparece sobre la frente de Ma Wu significa que este ser es la personificación de la estrella Sirio . Etc . (Datos en base a enciclopedias y obras de diversos autores citados en nuestra Bibliografía) .

experiencia en el maquillaje , asunto esencial para completar la creación y caracterización de los personajes tanto física como espiritual , y para la vistosidad y el propio estilo de este espectáculo . Además , como ya es de sobra sabido , el maquillaje también sirve para
corregir carencias o defectos del propio actor . Por ejemplo , si éste tiene la boca o los ojos pequeños , o las mejillas demasiado hundidas o por el contrario carnosas , o las cejas de forma irregular , puede sin duda corregir esas características por medio de la línea y el colorido artificiales . Si un actor o actriz tiene el rostro corto o demasiado ancho , puede también con el *pianzi* ("cabello decorativo" o postizo) modificar enormemente su aspecto . Y a la inversa , puede por ejemplo apartarse el cabello de la cara o eliminar el de encima de la frente para conseguir más superficie en su rostro . Con
el colorete , los polvos , el pincel y el pintalabios también puede añadirse o quitarse allí donde se juzgue conveniente , ya se trate de la nariz , de los párpados , del mentón , mejillas , pómulos o boca (según Pan Xiafeng , op. cit.) .

El *mocai* (polvos y colorete) es usado principalmente por los actores de *sheng* (incluídos los *mo*) y *dan* , mientras que el *goulian* (dibujo y pintura) es principalmente
para los papeles de *jing* y de *chou* , aunque en algunos casos se emplea también para los otros dos tipos de personajes . En estos dos últimos casos , se trata de una combinación de rasgos realistas y simbólicos con que se pretende realzar una personalidad especial . Sin embargo , y aunque parezca haber una gran variedad , hay que tener siempre en cuenta que la elección de formas y colores , en este como en los demás casos , está siempre gobernada por determinadas reglas que no pueden saltarse sin dar al traste con la línea estilística del espectáculo , tanto individual como en general .

Actualmente , con la introducción de los nuevos cosméticos las secuencias de la aplicación del maquillaje pueden variar ligeramente , pero en el presente trabajo vamos a atenernos a la tradición en cuanto a la explicación de estas fases , que como ya hemos dicho son distintas y además especifícas según los diversos papeles .

Así , todavía según Pan Xiafeng (op.cit.) , el maquillaje tradicional del *sheng* comprende siete etapas , a saber : limpiar la cara , aplicar polvos -normalmente de o a base de arroz-, aplicar el colorete , oscurecer las cejas (pintándolas de negro) y colorear los párpados , estirar la frente , ojos y cejas , colocar sobre el pelo la redecilla , estirar la gasa que lo sujeta sobre la cual se coloca el tocado , y por fin colocar la barba si el personaje lo requiere .

Para los papeles *dan* son precisos seis pasos , que son por este orden : limpiar la cara , empolvarla , aplicar el colorete , ennegrecer las cejas y dar color a los párpados y labios , colocar el *pianzi* , estirar la frente , y arreglar el cabello y adornos . Al estirar la frente lógicamente también se estiran las cejas y comisuras de los ojos , que aparecen más grandes y realzados por lo mismo además de por la pintura que se les ha aplicado , y por

ende al darles una mayor tendencia hacia arriba termina de conseguirse el extremado aspecto exótico u "oriental" al que estos artistas nos tienen acostumbrados[167] .

Los siete pasos del maquillaje del *jing* son : limpiar el rostro , aplicarle polvos , colorear los párpados y orificios nasales , pintar las cejas , dibujar líneas decorativas , colorear las partes que aún queden libres en la cara , estirar la frente y colocar la gasa , y por último asentar sobre el cabello la redecilla -sobre la que en el caso del *jing* se aplica el mismo maquillaje como continuación del de la cara , aunque normalmente lleva el cráneo afeitado- , y por último ponerse la barba si el personaje la requiere .

El maquillaje del *chou* , el antiguo *fumo* de épocas antiguas (v. más arriba) , comporta ahora seis fases ; que son limpiar el rostro , aplicar polvos y colorete , dibujar la famosa mancha blanca sobre y en torno de la nariz , pintar las cejas y colorear los párpados y labios , estirar la frente y ponerse la gasa , siempre bien tensa , y por último cubrirse el cuero cabelludo con la redecilla y ponerse la barba (según Pan Xiafeng , op. cit.).

Así pues , en términos generales , el maquillaje es el proceso de transformar a un actor o actriz para el papel que haya de representar . Resulta necesario al menos para moldear un rostro , y además puede (aunque a veces no sea ese el caso) ayudar a simbolizar una personalidad , estatus social , e incluso un designio del personaje en cuestión . A lo largo del tiempo , han surgido literalmente centenares de diseños de maquillaje , pero actualmente su número se ha reducido . Técnicamente , también se clasifican en "cara al aceite" , cuando los pigmentos de colores se han mezclado con grasa para darles más lustre , y "cara al polvo" , para la cual se mezclan los colores con agua a fin de que produzcan un efecto más mate .

Hay controversia respecto a cuando surgió el estilo teatral del maquillaje , pero parece ser que estaba ya bien establecido en tiempos de los Ming (v. *Ming Dinasty Drama* , John Hu , en el libro ya citado *Chinese Theater* . *From its Origins to the Present Day* ,

ed. Colin Mackerras). En el siglo XIX se introdujeron muchos nuevos diseños , en aras de nuevos estilos de actuación que habían llegado a ser muy admirados por los aficionados debido a su extraordinaria perfección vocal y a su vigorosa exhibición de habilidades físicas . Estos estilos confluyen y culminan en la Ópera de Pekín , como hemos visto y seguiremos viendo luego .

---

[167] Es curioso observar que en *Misión Imposible - 2* , dirigida en USA , Sevilla y Australia por el cantonés John Woo , aparece Tom Cruise en varias secuencias con un gorro de lana que le hace subir las cejas exactamente de la forma en que decimos . Además , debido a la iluminación de esas tomas , sus ojos , aunque azules , parecen auténticamente rasgados y con el párpado muy bajo , a la oriental . Eso le da un aspecto algo siniestro , pero desde luego gran fuerza a su mirada . Tras la escena en que este efecto es más notable , nos enteramos de que en realidad no se trataba del protagonista , sino de cierto mafioso también de ojos azules que se había puesto una máscara exacta a la cara del protagonista a fin de engañar a sus adversarios . Otro detalle curioso de la película -en mucho aspectos de estilo orientalizante- es que muchos de los personajes se ponen y quitan máscaras sin cesar , eso sí , "modernas" , queremos decir idénticas a los rostros de quienes quieren suplantar . Debido a la importancia de este film , no será de extrañar que su estilo haga pronto escuela , no sólo por supuesto dentro sino también fuera del mundo del espectáculo .

En el teatro chino tradicional , tanto en los papeles masculinos como en los femeninos se modifican las cejas , ya sea pintándolas con alguna pintura o cosmético , ya sea depilándolas para hacerlas parecer más delgadas y alargadas . También es requisito de los papeles masculinos y femeninos el levantárselas considerablemente por los extremos , para que parezcan más airosas y espirituales . De la misma manera , la sombra en los párpados hace resaltar los ojos y la mirada , y es capaz asímismo de otras muchas modificaciones como bien saben también en Occidente no sólo los profesionales del maquillaje .

De siempre , las mujeres chinas han sido muy cuidadosas en lo que respecta a su vestuario , y lo mismo puede decirse de su peinado y maquillaje . Los polvos[168] y el colorete se han usado en China desde hace milenios , para dárselos en rostro , cuello y hombros . Las mejillas se coloreaban bien marcadamente de rojo , y se dibujaban lunares junto a la boca y en la frente . Las cejas se depilaban o afeitaban y pintaban a pincel . Sobre los labios se daban pequeños toques de color rojo con productos que eran a veces líquidos , por lo que a veces las bocas adquirían una especie de efecto como de un muy sutil goteado , el cual aún se refleja incluso en el pesado maquillaje de la actriz teatral china , que también se da colorete rojo en los párpados . Sin embargo , los papeles de *dan* se maquillan menos que los de *sheng*[169] , como luego veremos .

Barbas y Bigotes :

Las barbas postizas , que se dividen en *san* o barbas de tres partes , *man* o barba plena, *zha* o patillas , y barba corta , son en general bastante exageradas , y en realidad demasiado numerosas para ser aquí consideradas en detalle . Van montadas sobre un alambre curvado que permite engancharlas a las orejas . Se colocan por encima del labio

superior para esconder la boca cuando el actor canta . Aunque en los primeros tiempos estas barbas no eran tan largas como lo han sido posteriormente , poco a poco se fueron alargando , pero siempre denotan la edad del personaje . La barba en tres partes es la de los personajes serenos y reflexivos , que se acarician la parte medianera con el índice . La barba plena pertenece a los personajes vigorosos y majestuosos , ricos y a la vez heroicos, los cuales se acarician , en un conocido gesto , toda su superficie con la palma

[168] Como hemos dicho , al principio consistía la base de los polvos en arroz pulverizado ; pero a principios del siglo XX llegó el maquillaje de base mineral . Parece ser que las mujeres desde muy antiguo siempre se maquillaron el rostro . Las prostitutas , como en Occidente , lo hacían en forma especialmente llamativa , aunque no tanto , claro , como los actores sobre el escenario . Por eso se las llamaba a veces *fen tou* , "cabeza de colorete" .

[169] No así en la realidad , como puede suponerse . Diversos autores recuerdan maquillajes femeninos también muy vistosos , y dice por ejemplo Pimpaneau (v. *Chine . Culture et traditions* , p. 66) que en la antigüedad las mujeres , amén de darse sombra negra en las cejas , se pintaban , según costumbre que fue luego abandonada , un suponemos sugerente triángulo negro en la base de las mejillas (sabemos por Eberhard -v. Bibliografía- que el vello pubiano considerado más estético es el que se dispone en forma de triángulo , y se dirige hacia arriba) . Más tarde , con los Tang , se dibujaban un punto negro en el entrecejo y un creciente de luna al extremo de las cejas . Algunas se pintaban también los labios y dientes de negro , quizá para celar una dentadura desigual , o como sugerencia por ejemplo de blandura o no agresividad . La búsqueda de la belleza personal vuelve a estar actualmente en el candelero , como pueden testimoniar hoy entre otros los cirujanos plásticos del Hospital Popular Nº 9 de Shanghai .

de la mano . La de los cultos y refinados está dividida en tres partes . La barba plena con una abertura para la boca es para personajes violentos ; puede ser roja en el caso de los bandidos . Las barbas de los bufones son siempre cortas para conservar el aspecto cómico , ya que algunas de ellas , cómo no , se llevan simplemente para coadyuvar a la hilaridad de los espectadores . La barba enmarañada y corta se reserva para tipos humanos como el bonzo bandido Lu Zishen (v. más arriba) . En general , las barbas son negras , grises o blancas , aunque también se dan las rojas como en el caso arriba mencionado , y azules en el caso de otros héroes de la espesura ; todos ellos gentes en general marginadas o de carácter irregular , así como nigromantes y seres sobrenaturales.

También (especialmente según Pan Xiafeng y Pimpaneau , v. en Bibliografía títulos de sus obras respectivas) se da un tipo de barba de cuatro partes , rala , desigual y corta , que se usa para los personajes más marginales o de muy humilde cuna . Por ejemplo , presidiarios , como en la obra "Viaje Bajo Arresto" , o viejos soldados rasos como en "La Estratagema de la Ciudad Vacía" (v. más arriba) . Igualmente , existe un tipo de barba puntiaguda , aseada y elegante , cuya forma corresponde más o menos a la que en Occidente se denomina de estilo Vandyke . Ésta puede ser a su vez *ertiao* , o invertida , o *diaoda* si la constituye sólo un largo y delgado mechón , y recuerda en su modo de colgar a la de un chivo . Si además se la adorna con un mechón corto a cada lado de la mandíbula , se llama *wuzui* , y sus personajes también están , cómo no , tipificados .

Como decíamos , las barbas , llamadas *rankou* o *koumian* , sirven , aparte de para configurar toda una estética y para potenciar el *Verfremdungseffekt* de que hablara B. Brecht (v. más abajo) , entre otras cosas para caracterizar al papel y para indicar sutiles cambios en sus emociones ; ya que , "según humor", el personaje se las manipula de acuerdo a movimientos estereotipados . Las barbas permiten verdaderos movimientos de danza , para indicar por ejemplo la desesperación . Por ejemplo , los ancianos se las atusan con los dedos , separándolas al hacerlo en mechones , o las mueven mediante bruscos movimientos de la cabeza , o las hacen temblar con incesantes movimientos del mentón . Los actores *hualian* pueden llevarse uno de los extremos de la barba hacia arriba y el otro hacia abajo , o llevar las patillas hacia atrás con una mano . El movimiento más espectacular con las barbas consiste en levantarse con una mano la parte central hasta el nivel de la boca , y con la otra , apartarse a un lado uno de los dos mechones . Según Josephine Huang Hung (v. su libro *Teatro de Ópera Chino*, Ed. Sudamericana , Buenos Aires , 1963 ; p. 28) , hay en total dieciocho clases de barbas . Con ellas se realizan unos treinta movimientos , cada uno con su sentido preciso .

En cuanto a los bigotes , los negros y rojos se asocian normalmente a los *jing* , así como a personajes menores del mismo tipo . El bigote negro hecho de seda cruda y rizada se llama a menudo *qiuran* , o bigote crespo , y lo lleva por ejemplo Lu Zishen , el famoso monje bandolero de tantas óperas basadas en "A la Orilla del Agua" . En cuanto

al bigote corto , de sólo un centímetro y medio de ancho aproximadamente , indica a alguien rudo o poco refinado . Los *chou* o bufones llevan bigotes muy a menudo .

Debido a que los bigotes postizos se llamaban *yizi'er* en el mundillo teatral , por su parecido con el trazo horizontal que significa "uno" en la escritura china , otro curioso

postizo bipartito compuesto por bigote y barba de chivo muy corta se llama *erziran* (*er* significa "dos" , y se escribe con dos sencillos trazos horizontales paralelos) . El monje Fa Hai de "Historia de Serpiente Blanca" es uno de los más conocidos ostentadores de este último adorno facial .

Además , resumiendo , puede decirse que los bigotes con guías que apuntan hacia arriba revelan una personalidad astuta o incluso malévola , mientras que los que se dirigen hacia abajo y sobre todo si son recortados , corresponden a los groseros o rústicos .

Aunque en los chinos está el vello corporal[170] en general poco desarrollado , y además usualmente no gusta , aquellos con abundante barba suelen estar orgullosos de la misma (cosa curiosa , son escasos los gobernantes o militares chinos que han sido barbudos) , pero de cualquier modo , como vemos , sobre todo los altos dignatarios y los militares aparecen casi siempre en la ópera china con barbas muy desarrolladas .

Digamos por último que las barbas cortas se guardan en baúles con la ropa , colgadas de garfios individuales que van por dentro del baúl ; sin embargo , las largas se cuelgan de una cuerda situada por la parte de fuera de los mismos , y ordenadas según la secuencia "barbas de tres mechones" , "barbas plenas" , "patillas" , etc .

Máscaras de Ópera : Se llama *lianzi* a las máscaras usadas por los antiguos bailarines y por los actores durante las dinastías Yuan , Ming y Qing . Se trata de una evolución del *daimian* , que como se dice en la crónica *Historia Antigua de los Tang* (618-907 d.C.) , ya existía en las dinastías del Sur y del Norte (420-581 d.C.) . Al parecer , el príncipe Lanling , que vivió en aquella época , era un valiente guerrero pero tan apuesto que no conseguía asustar al enemigo en el campo de batalla . Para dotarse de una fisonomía más imponente , su único medio fue ocultarse bajo una espantosa máscara , la cual copiaron los actores posteriormente al representar sus gestas en el escenario , y de ahí surgió , según esta narración (que como vemos no tiene en cuenta para nada las de los más antiguos chamanes) , la costumbre de usar máscaras en el teatro . Sin embargo , debido a que ni el *daimian* ni otras *lianzi* bastaban a las necesidades de la representación , se inventó un modo de maquillar directamente el rostro , que es lo que luego ha resultado más habitual y de mayores frutos en el teatro tradicional chino . En cuanto a la máscara , que según se ha hecho notar también desapareció progresivamente en el teatro de

[170] Aunque hay lógicamente poesias y diversas obras literarias en que se trata de él , así como metáforas y expresiones tradicionales populares ; por ejemplo , las referentes al vello púbico , que casi nunca es llamado por su nombre en la literatura clásica , sino siempre aludido con figuras .

Occidente a medida que la civilización adoptó un ethos centrado en el individuo[171] , es sin embargo todavía usual en los teatros tradicionales de diversos continentes , entre los que se halla la ópera de que hablamos así como en otras manifestaciones del teatro chino.

Ya hemos dicho que desde los Qing florece la Ópera de Pekín y con ella el maquillaje facial se desarrolla rápidamente . Los actores de *sheng* y de *chou* fueron los primeros en quitarse sus máscaras para pintarse el rostro . Sin embargo , todavía perduran algunos enmascarados en el escenario del *Jingxi ,* por ejemplo las que se usan para personificar a
algunos dioses como el de la Tierra , el del Trueno , y el de la Riqueza -que también portan otros emblemas característicos en su mano como corresponde a sus riquísimas simbologías , etc- , o a personajes mitológicos como los dieciocho arhats (v. nuestra nota
164) que luchan contra el Rey Mono . Otros seres o impersonaciones como la de la Estrella Polar también ostentan su máscara , que en este último caso simboliza además la longevidad , ya que característica importante de esa estrella es por cierto la Inmortalidad.

Diversos estudiosos han investigado también en el campo de las máscaras , y concretamente el ya fallecido actor Ma Lianliang , por ejemplo , fue un famoso innovador que a partir de la década de 1920 , durante los festivales y otras grandes celebraciones , fue imponiendo su arte , aunque al principio se le tachó de demasiado atrevido . Hoy pueden verse máscaras en museos como el de Guiyang (Guizhou) , etc . Además , las máscaras son elemento fundamental de óperas como las del estilo local Nuo, de Guizhou . En los primeros momentos había muchas reglas que estipulaban el empleo de las máscaras , y que estaban en conexión con las mismas supersticiones o creencias que ya explicamos al hablar de marionetas y muñecos . En efecto , se creía que la máscara podía ser recipiente de un espíritu , y por ello no se daban a los actores hasta el mismo momento de su aparición en escena , no se podían enseñar detrás del *wutai* (=escenario), y había que guardarlas inmediatamente tras de su uso .

Actualmente , todavía hay en China famosos artesanos de máscaras , por ejemplo sabemos por simple propaganda leida en Internet en el año 2001 de los de la familia Yang , que desde hace siete generaciones trabajan en la aldea de Xiayuan , cerca de Anshun (provincia de Guizhou) . Esta familia , a la cabeza de la cual está actualmente Yang Zhengkun , produce magníficas y exquisitas máscaras que se venden por todo el mundo y coleccionan museos de Estados Unidos , Gran Bretaña , Francia , Alemania , Japón y Taiwan . Su arte surgió en el siglo XIV (a principios de la dinastía Ming) para abastecer a las compañías de Ópera Di que actuaban (y actúan) tanto en Anshun como en otros pueblos de la región , como Huishui , Pingba y Zhenning . Por cierto que esta Ópera Di , en general de temas clásicos militares , se ha convertido últimamente en gran atracción turística ; aparte de sus famosas máscaras -que se llevan sobre una gasa negra que cubre la cabeza-, otro dato curioso es que los teatros al aire libre donde tienen lugar

[171] V. *Masked Performance : The Play of Self and Other in Ritual and Theatre* , John Emigh , University of Pennsylvania Press , Philadelphia , 1996 . En nuestro párrafo aludimos a un comentario de Ellen Burstyn , el cual aparece en p. 21 del libro aquí citado .

estas representaciones se parecen a los griegos por cuanto que se hallan entre laderas , donde se sientan los espectadores , con el escenario abajo . En 1995 se encargó también

a Yang Zhengkun la talla de algunos de los grandes tótems del Centro Cultural Semi-Global de Pekín ("Parque Mundial de Tótems Primitivos") .

Motivos faciales de los personajes de *sheng* y *dan* : Seguiremos ahora de nuevo a Pan Xiafeng (op.cit) , de quien usaremos incluso sus títulos para facilitar los cotejos eventuales -aunque se verá que hemos optado por alterar poco de lo dicho por Pan en este apartado , lo cual adelantamos por ahorrar trabajo a los interesados- y haremos algunos escasos incisos principalment de Pimpaneau (v. Bibliografía) y otros autores , aparte de nuestras propias aportaciones en texto y notas a pie de página .

Los *wusheng* (guerrero) , *laosheng* (anciano) y *hongsheng* (hombre adulto respetable) también aparecen con la cara especialmente maquillada en los casos de diversos programas de ópera . De ellos , el que menos veces aparece maquillado es el *laosheng* , ya que por causas fáciles de entender se considera que pocos papeles de viejo requieren una caracterización demasiado vistosa o sorprendente . Pero en general , los tres tipos tienen no sólo sus connotaciones genéricas fundamentales sino también otras más particulares y hasta individuales .

Los papeles de *dan* todavía se maquillan menos que los anteriores , pero a veces en el caso de mujeres singulares sí se da maquillaje especial para denotar sus características personales . Éste es sobre todo el caso de los papeles femeninos de *hualian* , cuyo maquillaje consiste en un color pálido de base y líneas oscuras sobre las cejas , párpados y labios . También , a veces , sólo se maquilla así la mitad de la cara . Sin embargo , también existen papeles de *dan* con maquillaje pronunciado , como es el caso del personaje de Zhong Wuyan en "El Héroe del Torneo de Ajedrez del Ducado de Zhao"[172] . Aquí , el maquillaje de *dan* es el de un hombre *hualian* , con perfiles en las cejas , párpados , orificios nasales y arrugas parabucales . Se pinta un loto de color rosa sobre la frente , ya cubierta de pintura azul , y hojas verdes de loto sobre las mejillas , una punta de flecha amarilla sobre la nariz , y castañas de agua rojas sobre los labios , rodeados de arrugas negras . Distintos maquillajes de tanta fantasía como éste son también propios de otros personajes , como iremos viendo .

Motivos faciales de los Cuatro Guardianes y de los generales Heng y Ha :

[172] Curiosamente , hasta 1981 no tiene lugar el "Torneo de Maestros de Ajedrez de Hangzhou" , primero que auspició China y al que asisten jugadores de primera línea de distintos países , entre ellos India , Yugoslavia y Filipinas . Este primer Torneo lo ganó el joven chino Li Zunian . V. *China* , Du Feibao , Ediciones en Lenguas Extranjeras , Beijing , 1990 . P. 290 .

Según Pan Xiafeng (op.cit) , en los templos budistas antiguos todavía pueden encontrarse esculturas de arcilla de los "Cuatro Guardianes Guerreros" y de los generales
Heng y Ha , especie de santos . Se trata de personajes de la novela clásica "La Creación de los Dioses" . En esta novela , Jiang Ziya decapita a varios generales y nombra a otros para cargos celestiales . Éstos son cuatro famosos militares de la familia Mo que pasan a

ostentar el título de "Cuatro Reyes Celestes" o "Cuatro Guardianes Guerreros" . A los generales Zheng Lun y Chen Qi da el mismo Jiang los títulos de generales Heng y Ha . Estos seis personajes no aparecen a menudo en los programas tradicionales de Ópera de Pekín , pero pueden verse en las series sobre "La Creación de los Dioses" que algunas compañías sureñas de *Jingxi* escenifican . Sus diseños faciales son muy especiales , y aunque espectaculares , no se considera , por la idiosincrasia de estos personajes , que les confieran un aspecto agresivo o malvado . Los de Mo Liqing y Mo Lihong ostentan una miscelánea de arrugas con los colores verde y rojo (ya hemos hablado del simbolismo de estos dos colores y del de su proximidad) cubriendo las partes no dibujadas de la cara . Sobre la frente de Mo Lishou se ve el ideograma "Longevidad", mientras que un dragón ocupa ese mismo lugar sobre el rostro de Mo Lihai , entre cuyos ojos también se dibujan símbolos acuáticos que se refieren a su especial personalidad y biografía . Zheng Lun ostenta cejas y nariz fruncidas , y en cuanto a Chen Qi , tiene una gran boca e iracundos ojos muy abiertos . Estos dos personajes , según la historia y leyenda intendentes del mismo Buda , son como es lógico del grupo "de los buenos" .

Motivos faciales de Demonios y Monstruos : Da cuenta de nuevo Pan Xiafeng (op.cit. , como hemos dicho , este listado de motivos faciales , con sus títulos subrayados , es casi entero suyo ; nosotros , con nuestras fuentes actuales , no lo podemos contrastar , de modo que sólo aclaramos o abundamos por nuestra parte con notas al pie) de que recientemente se han creado muchos diseños nuevos interesantes , y especialmente para los dioses , demonios y monstruos . Vamos a hacer con él un poco de historia y a detenernos en unos cuantos .

A finales del siglo XIX y primer tercio del XX , las compañías de ópera se encargaban de preparar programas cada año para los principales festivales . Algunos actores muy famosos actuaban en estas representaciones . Por ejemplo , el gran Mei Lanfang (v. más abajo) actuó en "La Serpiente Roja y el Alfiler de Oro" , Yu Zhenting en "El Templo del Loto Blanco" y Shang Xiaoyun en "La Historia del Laúd" . Para los seres míticos de estas obras y de otras muchas se crearon especiales diseños faciales . Aunque muchas de las piezas tenían un marcado sesgo supersticioso , en el fondo siempre se trataba de resaltar que aún tras los mayores problemas , catástrofes y altibajos el bien acaba derrotando al mal . En consecuencia , los muchos seres celestes e infernales que pueblan estas obras junto a los terrenales han de ostentar no sólo marcas de su personalidad y pasión concreta sino los símbolos añadidos que les definen o que definen su actuación . Imagínese pues la variedad en diseños faciales de todas estas impersonaciones .

Motivos faciales de diez Yamas : (Guardianes del Infierno)

Ya hemos dicho que los diseños para el maquillaje facial deben denotar las características de los personajes o seres representados . Por ello , los componentes fundamentales de los diseños faciales de los Yamas (guardianes infernales , se llaman así por Yama , Señor de la Muerte y Rey de los Demonios , en la mitología védica el primer hombre que murió en

toda la Tierra ; luego un primer Rey o Juez del Infierno budista que más tarde pasó a estos papeles menores en Tibet , China y Japón[173]; aunque en el panteón chino le encontramos como Yan luo Wang , y preside el quinto de los Diez Infiernos[174] tras ser degradado del mismo puesto en el primero a causa de su falta de severidad) se basan en los caracteres chinos para "longevidad" y/o "calavera humana" , que ostentan sobre la frente , entre las cejas , entre los ojos o en las mejillas , escritos con trazos de distintos estilos caligráficos . Vemos tras consulta de nuestro archivo gráfico y diversos documentos que los Yamas del teatro , aparatosos , voluminosos , imponentes y vistosos personajes , portan corona y ropajes de distintos colores con dragones bordados , así como mazas que pueden ir adornadas de una calavera , y nudos o lazos corredizos ; a veces montan un búfalo , tienen perros de cuatro ojos y sus mensajeros son el cuervo y el pichón .

Volviendo a Pan Xiafeng (op.cit.) , los Yamas Qinguang y Biancheng llevan el gris como color de fondo en su cara , y diferentes arrugas ornamentales . Qinguang lleva arrugas de varios colores sobre las cejas, párpados , orificios nasales y frente , con las cuales se compone el ideograma "longevidad" , mientras que Biancheng lleva nueve calaveras y mejillas doradas .

Los diseños faciales de los Yamas Chujiang , Songdi , Pingdeng y Taishan llevan el ideograma "longevidad"[175] compuesto a base de diversos tipos de trazos . El ideograma cubre las cejas , nariz y entrecejo .

Los Yamas Wuguan y Dushi llevan el ideograma longevidad y varias calaveras pintadas en medio de la frente y en las comisuras de los ojos , todo ello sobre fondo púrpura o lila[176]. (Se dice que algunos de estos detalles ya estaban presentes en el maquillaje de

[173] V. Encyclopaedia Britannica , 15ª edición .

[174] Para esta nota , nos basamos en distintas fuentes que aparecen citadas en nuestra bibliografía : Los infiernos budistas se dividen en varios niveles . Los chinos consideraban principalmente diez infiernos , y dieciseis subinfiernos (algunos textos hablan de dieciocho , y su número aumenta a medida que avanza la historia -llegando hasta ciento treinta- , puesto que nuevos pecados se añaden sin cesar a los primeros) equipados para la ejecución de las penas . Infiernos fríos -sólo los indios hablan además de infiernos abrasadores- , se trata de lugares provisionales de suplicio , de modo que , aunque horrendos , se trata más bien de purgatorios , puesto que la estancia en ellos es limitada .

[175] A este concepto se unen sin embargo en la tradición china los de salud y felicidad . Lamentablemente, aún tras consulta de distintos autores , diccionarios y enciclopedias , no hemos podido hallar hasta ahora su relación con los Yamas . Como no sea el aparentemente sin importancia y no sabemos si fortuito parecido iconográfico de Shouxing , el dios de la longevidad , en cuanto a que es de elevada estatura , ostenta gran cabeza y ancha frente , y aparece con escaso cabello , como los Yamas.

[176] Aquí viene al caso recordar la nota 9 de pág . 60 de la edición de *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones* de Liu Xie (v. Bibliografía) . En efecto , en dicha nota se dice que el púrpura alude a la adulteración , que nosotros podemos extrapolar a la corrupción del espíritu y del cuerpo . Esto concuerda perfectamente con el carácter de los Yamas , ya que se trata de Guardianes del Infierno .

cazadores primitivos y antiguos salteadores de caminos chinos ; éstos últimos los usaban a la vez para ocultar su identidad y aterrorizar a sus víctimas) .

Entre las cejas del Yama Zhuanlun se ve una rueda dorada , y círculos de colores sobre la frente y las mejillas . Esto indica sus constantes transformaciones . Para este diseño facial se usan seis colores principales y otros seis secundarios , con líneas doradas divisorias entre ellos .

El Yama Yanluo es uno de los protagonistas de "El Extraño Caso del Magistrado Bao" . Su diseño facial tiene el dorado como base , pero este color de hecho casi no se ve porque ostenta ideogramas , calaveras , espirales y arrugas en curvas en varios colores por todo el rostro . Su diseño es el único que hasta hoy se preserva tal como fue el original .

En los diseños de los Yamas (o Guardianes del Infierno) como en todos los demás es de notar el gran cuidado que se pone en seguir patrones auténticos de las diversas tipologías y gestualidades del rostro humano , con lo cual todos los trazos parecen en efecto combinar un rostro y una expresión "posibles" , a pesar de la mucha fantasía de que a la vez haya podido hacerse gala . El conjunto de todo lo cual refuerza aún más la efectividad de este arte del maquillaje .

Diferentes Diseños Faciales Para el Rey De los Monos : Sun Wukong , el Rey de los Monos personaje principal de "Viaje al Oeste" , es como ya hemos dicho un personaje favorito de los públicos chinos , que aprecian su humor , travesura , astucia , valor , poder mágico y fuerza al luchar contra los muchos demonios y monstruos que le surgen al paso , y a los que de un modo u otro vence indefectiblemente . Es el protagonista de numerosas óperas chinas , de distintos estilos . Por citar unos cuantos de entre éstos , tenemos los de la Ópera de Pekín , el *Kunqu* , y las óperas de Anhui , Shaoxing , Cantón (en chino , Guangzhou) , Guanxi y Qinqiang . La Ópera de Pekín es sin embargo el estilo
que le dedica más obras . Pan Xiafeng (op.cit) enumera varias de ellas , por ejemplo "Disturbios en el Palacio del Dragón" y "Disturbios en el Cielo" -antes llamada *Antianhui* o "Reunión en el Cielo de la Tranquilidad"- "Disturbios en el Infierno" , "Dieciocho Arhats Luchan Contra el Rey Mono" , "Sun Wukong Después de Quinientos Años" , "Venciendo al Pequeño Dragón Blanco" , "La Ciudad de Gaolao" y "El Auténtico y el Falso Sun Wukong" . En otras piezas aparece el Rey Mono como personaje secundario , entre ellas "La Ciudad de Sizhou" , "En la Cueva de los Diablos Araña" , "La Cordillera de Shituo" , "La Gruta sin Fin" , "El Monte de los Nueve Leones" , y "Estrategia de la Batalla de la Espada de Oro" .

Hay dos estilos de interpretación principales para los papeles de Rey Mono . Éstos son los de las escuelas de Shanghai y de Pekín , cada una de las cuales ha desarrollado

---

Además , como se expone también en dicha nota , el rojo , del que ya dijimos aquí que simboliza la vida, es uno de los colores puros (rojo , azul, amarillo , blanco y negro) ; nos parece lógico inferir pues que el púrpura , siendo un derivado de los anteriores , cumple adecuadamente a la plasmación de los personajes de que tratamos arriba .

diferentes especialidades . La de Pekín concede más importancia a los rasgos más huma
-
nos de Sun Wukong , o por decirlo de otra forma a cómo el Mono imita a las personas , mientras que por el contrario la de Shanghai resalta el cómo los actores se las arreglan para imitar al Rey Mono . Paralelamente , ambas escuelas se diferencian en lo tocante al vestuario y maquillaje de este papel .

Aún así , y aunque también a los actores individuales se permiten variaciones , hay ciertas reglas comunes en lo tocante a los diseños faciales . Ya dijimos que el Rey Mono llevaba normalmente como patrón principal la forma de una campana o de un melocotón invertido sobre el rostro (recordemos que este personaje roba en la novela clásica "Las Metamorfosis de los Dioses" los melocotones de la Inmortalidad , concretamente en el jardín de Xiwangmu , o "Reina Madre del Oeste") . Hay que tener en cuenta además que sus párpados sólo pueden generalmente ser de color rosa o blanco , en tonos parecidos a los de un mono de verdad , pero esto sólo salta a la vista especialmente en óperas como "Disturbios en el Palacio del Dragón" y "Disturbios en el Cielo". En cambio
lleva unos ojos especialmente llamativos , y no precisamente como los de los monos sino pintados de color oro , al salir del Refugio de los Ocho Diagramas de Taishang Laojun en "Laozi en el Taoísmo" . Sin embargo , en general el color de fondo de la cara es el blanco , y sobre él se dibujan las distintas formas en rojo , dorado , negro, gris , plateado o rosa .

Para la caracterización de Sun Wukong son precisos también , según sabemos por distintos documentos (libros aquí citados o gráficos de nuestro archivo) , diversos adminículos como una larga vara con la que hace complicados y airosos movimientos y pases , y sobre todo un cuerpo muy ágil y adiestrado para poder realizar sin fallo sus muchas evoluciones ; y a la vez no tener miedo a los saltos , estiramientos , juegos de piernas , volteretas , giros diversos , caídas e inverosímil forma de agazaparse que este personaje efectúa sin cesar .

Vamos ahora a entrar en los fundamentos de las habilidades de acrobacia (*za*) y combate (*da*) y en su aprendizaje y entrenamiento por parte de los actores de la Ópera de Pekín .

ACROBACIA Y COMBATE SOBRE EL ESCENARIO . SU APRENDIZAJE .

Registros de la Lucha , escrito en torno al año 1000 , es quizá el más antiguo libro de historia de los deportes de China , y también el primer libro dedicado enteramente a la lucha . Da cuenta de la historia de la lucha a lo largo de 1.700 años , desde el Periodo de Primavera y Otoño (770-476 a.C.) hasta el Periodo de las Cinco Dinastías (907-979 d.C.), y contiene información sobre otros muchos deportes , como el boxeo y el fútbol chinos , la gimnasia , acrobacia , levantamiento de pesas y equitación . Constituye un libro de gran valor de referencia para el estudio del desarrollo de los deportes en la antigua China .

Técnicas de Acrobacia y Combate Básicas para los Actores de Ópera de Pekín :

En este apartado nos basamos de nuevo especialmente en Pan Xiafeng pero también en diversas revistas (no sólo académicas sino de prensa normal como la que puede encontrarse en quioscos) y libros de artes marciales , algunos de ellos publicados en España y citados en el texto y en nuestras Notas y Bibliografía .

Tanto en la enseñanza tradicional maestro-discípulo como en las escuelas de ópera actuales se pone especial énfasis en estos aspectos desde el mismo inicio de los estudios , ya que el éxito del actor depende en grado sumo de este entrenamiento físico . Se requiere mucha perseverancia , hasta formar parte la alta gimnasia de la vida del actor .

El entrenamiento básico en cuanto a movimientos corporales y destreza interpretativa puede dividirse en *yaotui* (entrenamiento de cintura y piernas) , *tanzi* (saltos y vueltas de campana) , y *bazi* (técnicas de lucha) .

Yaotui : Entrenamiento de Cintura y Piernas . Se trata de hacerlas lo más flexibles y fuertes posible . Se practican entre otros ejercicios el *chaotiandeng* (movimiento de la pierna recta hacia arriba) , el *qiba* (preparación del guerrero , *wusheng*) , el *zoubian* (estilo de pasos que indican que se camina de noche o rápidamente) , el *paoyuanchang* (indica que se atraviesa un largo recorrido) , patadas , patadas cruzadas , patadas hacia atrás , patadas laterales , apertura de piernas en 180º , tirones con las piernas , doblar la cintura y tocarse los dedos de los pies con una pierna estirada en el aire , etc etc .

Tanzi : Esta palabra significa alfombra , pero el término designa aquí los Saltos y Vueltas de Campana . Todos los estudiantes deben practicar estos ejercicios tanto si van

a actuar en los papeles militares como en los civiles , ya que estas técnicas son fundamentales para todo tipo de brincos , saltos y caídas . Incluyen el *qianqiao* (vuelta de campana hacia adelante) , el *houqiao* (hacia atrás) , *xiamao* (por otros nombres *gunmao , maogentou ,* y *gulumao* , salto en cuclillas) , *diaomao* , *picha* , *shuaicha* , *qiangbei* , *yingqianbei* o *polangguzi , hutiao* (salto del tigre) , *chuanhutiao* (secuencia de saltos del tigre) , *hutiao qianpu* y *hutiao niezi* (mezcla de saltos del tigre con el salto frontal y de puntillas) , *xuanzi* , *cuanmao* , *puhu* (salto) , *cuanpuhu* (salto al correr) , *suopuhu* (salto después de una vuelta de campana cayendo en el mismo sitio) , *xuanpuhu* , *zhousi*

puhu , *hutiao puhu* (salto del tigre seguido de un salto hacia adelante) , *duozi puhu* (tres de estos saltos seguidos) , etc[177] .

Bazi : Técnicas de lucha . "Como los rascacielos , que precisan sólidos fundamentos , son las técnicas anteriores necesarias para llegar al *bazi" (dixit* Pan Xiafeng[178] , nuestro ya conocido moderno estudioso chino del teatro , con quien continuamos) . Efectivamente , tras el *yaotui* y el *tanzi* empieza el discípulo a aprender la lucha para las escenas de combate . Ahora manejará diversos puñales , espadas[179] , lanza , arco y flechas , hacha de largo ástil , garfio , tridente , porra , látigo , látigo de nueve puntas , maza , maza doble , etc . Sin embargo , el combate para las escenas de ópera se subdivide en armado , o *qiangbazi ,* y sin armas , o *shoubazi* , en que se lucha con las manos abiertas y con los puños . Los estudiantes empiezan con cinco técnicas sencillas de *shoubazi* , llamadas *xiaoliuji , jiebizi , houzhaimao , shuangpaitui* y *kuixing tidou* . Continúan con otras cinco más complicadas , llamadas *dashuang paitui , wuchui , chegulu quan , doufuche* y *daliuji* . Siguen las técnicas y ejercicios con armas o *qiangbazi* , que son por este orden de dificultad las llamadas *denglongtao , erlongtou , shuaiqiang , shiliuqiang* y *jiujiqiang* , a las que siguen las más complicadas *jiabang , cuodao , chaixiezi , sanshier dao ,* y *nezhaqiang* .

Como es fácil comprender , todas estas técnicas dotan a la actuación del artista de un impresionante conjunto de habilidades que no puede dejar de animar el espectáculo sobremanera , ya se trate de teatro , ópera o ballet . Unidas al canto , a la declamación , a la música, y a otros componentes dramáticos y escenográficos que luego veremos , han de producirse siempre de manera harmónica y siguiendo reglas que , con todo y ser estereotipadas , han de servir para plasmar el verdadero sentimiento de cada papel en particular . Por ello , la simple exhibición gratuita no es aquí más que sinónimo de

---

[177] Algunos de estos saltos y vueltas en el aire sugieren más tarde en escena el tema del "vuelo mágico", corriente en el folklore , la iconografía y la mitología chinas , en que ese "vuelo" es símbolo del éxtasis o trance del chamán -y recuérdese que en el taoísmo también hay reminiscencias chamánicas- y del "viaje en espíritu". Traen a la memoria las cabalgadas fantásticas hasta las "Puertas del Cielo" de un famoso poema de Qu Yuan (340- *c.* 278 a.C.), el primer gran poeta conocido de China .

[178] *The Stagecraft of Peking Opera . From its Origins to the Present Day* , Pan Xiafeng , New World Press , Beijing , 1995 . Pág . 51 .

[179] Como hemos dicho , no son sin embargo las armas objeto exclusivo de los papeles masculinos . Ya hemos visto que hay también papeles femeninos guerreros , y otros que asímismo se sirven de piezas de armamento . Por ejemplo en la obra *Bawang Dice Adiós A Su Concubina* , mencionada más arriba , la concubina interpreta la danza de las espadas para distraer la pena del rey . Etc .

torpeza[180] . Los grandes actores , como Zhou Xinfang , han dominado estas técnicas "hasta la punta de los dedos , y , aún dentro de la rígida y formalizada convención ... demostraron una profunda comprensión de la vida interior de los personajes que retrataban"[181].

El combate sobre el escenario , ya sea inerme o armado , es siempre una forma más o menos modificada del tradicional arte de lucha chino , o *wushu* , que se ha adaptado para el escenario con florituras lógicamente "más artísticas" . Para conseguir que las escenas tengan visos de realidad , es esencial que los que tomen parte en ellas creen una especie de ambiente militar , o también podríamos decir como de "seriedad en la lucha a vida o muerte" , pero todo ello , repetimos , sin dejar de lado los estereotipos de los movimientos . Esto no quiere decir que no se contemple amplia casuística de acuerdo a los argumentos , y en este sentido , veamos lo que cuenta Pan , por ejemplo : En la escena "Dura Batalla" de la obra "Pendiente Empinada" , el general Zhao Yun efectúa una apresurada retirada tras un combate con los hombres de Cao Cao . Por la verosimilitud de sus movimientos , parece que ha capitulado , y eso es lo que creen tanto sus adversarios como el público . Pero luego se verá que no es así en absoluto . Su huída sólo se debe a que ha de proteger al bébé hijo de su señor , a quien lleva consigo[182] .

En cuanto a la Ópera de Pekín , su estilo de acrobacia fue pulido entre otros por el célebre actor Yu Shuyan , que también alcanzó merecida fama como coreógrafo . Son famosas muchas de sus aportaciones al arte , las cuales aparecen más tardes citadas y explicadas en antologías e historias del teatro ; por considerarse inmejorables , todavía se emulan a veces sobre el escenario .

La acrobacia es vital para numerosas piezas de la Ópera de Pekín , y también se usa en muchas escenas de índole no militar , como cuando se trata de "subir a los montes" , "cruzar ríos" , "caer del caballo" , "escalada vigorosa a los muros" , "saltar una mesa", "saltar un montón de mesas y sillas" , "entrelazar a un dragón" , "zafarse de la captura de un águila" , "escapar por un estrecho conducto" , etc .

---

[180] "Hacer que el adorno no sofoque la sustancia , que la erudición no asfixie el corazón" . Palabras como éstas de Liu Xie (en p. 223 de la traducción ya citada de *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones* , v . Bibliografía) también se repiten a menudo en la obra de los maestros chinos .

[181] V . el artículo *Teaching and Directing in China : Chinese Theatre Revisited* , Tsai Chin , Asian Theatre Journal , Vol . 3 , nº 1 , University of Hawaii Press , Spring 1986 . Estos comentarios sobre el padre de la autora del artículo aparecen concretamente en p. 124 . Tsai Chin ha seguido la profesión de su padre , y ha realizado la mayor parte de sus estudios y trabajo en Inglaterra y Estados Unidos . Escribió el artículo aquí citado tras su visita a China en 1981 , a donde fue invitada para enseñar y colaborar en una serie de obras de Shakespeare con actores y otros profesionales chinos , en las que se fusionaron con enorme éxito la dramaturgia occidental y la oriental .

[182] **Atención :** Si venimos dando ejemplos de óperas concretas en estos diversos apartados de nuestro capítulo "Ópera de Pekín" -muchos de ellos , como éste , tomados de la obra ya tantas veces citada de Pan Xiafeng , por nuestra actual imposibilidad de contrastar en ese terreno- , es porque es sentir general de los ensayistas de historiografía sobre el teatro chino el hacerlo así , en aras de una mayor claridad y amenidad . Como dice la académica C. F. Sorgenfrei , *Long lists like this -<u>especially without examples of explanation</u>- create confusion* . (El subrayado es nuestro) . V . el artículo "Desperately Seeking Asia", Asian Theatre Journal, Vol. 14, nº 2, Fall 1997. Se lee esta frase en su p. 236 , y se refiere precisamente a los listados de personajes y otros similares a los que venimos dando y daremos en este capítulo .

También puede tratarse de situaciones menos agitadas . Por ejemplo , en la obra "Muerte y Resurrección de Fan Zhongyu" el personaje principal no encuentra salida a sus problemas , por lo que su alterado estado mental es plasmado simplemente por su modo de andar , pero con sucesivos tropezones mientras va hacia su casa . Aquí , la inteligente y mesurada interpretación del actor ha de hablar , una vez más , por sí sola . Al igual por otra parte que en las situaciones más "habituales" , en que se dan los pasos "de militar" , "de anciana" , "de hombre adulto", "de muchacho" , los "resbalosos" , etc . Así , leemos en la revista italiana *Frammenti d'Oriente* (nº 2 , 1998 , artículo *L'Opera di Pechino*) que el guerrero avanza levantando considerablemente los pies y curvando apreciablemente la rodilla , movimiento que se realiza con lentitud majestuosa ; la anciana caminará a paso corto , lento y vacilante , y con la espalda encorvada ; un hombre adulto a pasos lentos pero largos ; y un muchacho a paso más veloz .

Precisamente , y a pesar de la gran importancia de otros movimientos habituales como los de las manos (para éstas hay en la Ópera de Pekín , elaboradas hasta la perfección estilística , nada menos que cincuenta posiciones convencionales ; de capital importancia porque la mano es una gran comunicadora del pensamiento y del sentimiento , lenguaje que por otra parte toda cultura conoce) , llegar a realizar bien los pasos es tema primordial en el aprendizaje de todo actor . En el mismo artículo de la revista italiana que acabamos de citar , leemos el párrafo siguiente , referido justamente a los pasos : *Il buon attore si giudica però prima di tutto dal più semplice , apparentemente , dei movimenti : il passo. A la scuola di Cheng Zhangbu , uno dei grandi attori dell'Opera di Pechino del secolo scorso , i giovani aspiranti attori erano sottoposti a un severissimo addestramento . Zheng insegnava prima loro uno ad uno l'arte di camminare sul palcoscenico a seconda dei ruoli . Poi li divideva in squadre e li faceva camminare per due o tre ore al giorno in un ampio spiazzo . Lui se ne estava seduto a guardare attentamente e non appena qualcuno sbagliava il passo , subito interveniva a correggerlo . Un attore non poteva essere considerato bravo nell'arte di camminare se non dopo tre anni almeno di questa quotidiana passeggiata* . (Subrayados nuestros) .
Vemos que , hasta los más mínimos detalles del movimiento , requieren en este teatro de la más exacta , meditada , medida , rigurosa , y en una palabra , perfecta ejecución ; y dentro , además , de lo estilístico . Para ser un buen actor de Ópera de Pekín , se requieren primordialmente , por ende , unos nervios seguros y bien templados , mucha agilidad y dominio del cuerpo , mucha energía y mucho corazón ; entendiéndose por cierto que el corazón y la mente son para los chinos un binomio .

Peng Shiqing , estudioso que vivió durante la dinastía Qing , dice de estos artistas y acróbatas : *... han podido llegar a ser lo que son porque concentran su atención y sus energías en el estudio , ponen todos los sentidos en la perfección de sus técnicas , afrontan las dificultades sin desmayo , dan pasos seguros en la investigación para encontrar los caminos que conducen al prolongado éxito , y hacen todos los esfuerzos al efecto según aconsejan las condiciones . Después de un largo proceso de semejante entrenamiento , han podido actuar en público con precisión matemática . Para ellos , las mayores dificultades y peligros no significan nada . Con este espíritu conducen las representaciones folklóricas . De esto se desprende que las técnicas perfectas de las*

artes nacen de los ejercicios más elementales[183] *. Las artes no pueden aprenderse sin firme voluntad y gran vocación , las cuales sirven de incentivo para las dotes artísticas. Nada que tenga éxito es obra de impaciencia y precipitación*[184] . (El subrayado es nuestro) .

El ideal de estas prácticas, por repetitivas que sean y llenas de la antigua filosofía china del aprendizaje que plasma la repetida expresión "aprender y repasar constantemente" ,

es sobre todo hoy el de "heredar lo antiguo y crear lo nuevo"[185] ; abriendo otros caminos y sin dejar de cultivar la capacidad creadora .

GESTOS SIMBÓLICOS , MIMO Y MONÓLOGOS :

Todos los medios artísticos de la Ópera de Pekín , como ya hemos empezado a ver y como seguiremos viendo a continuación , han de confluir en símbolos del sentimiento y la voluntad humanas . Tanto el canto como el diálogo , la acrobacia , el combate y la interpretación del actor siguen patrones de convención (*chengshi xing)* que han sido gradualmente creados y refinados por generaciones de artistas operísticos . Esta actuación simbólica no busca por supuesto representar la vida tal como es , sino plasmar dijéramos un extracto concentrado y tipificado de características y situaciones de la vida real . Los versados en la dramaturgia y filosofía teatral de Bertolt Brecht , con sus conceptos tales como el de "alienación" o distanciamiento -*Verfremdungseffekt*- , en el que los actores muestran las acciones de un personaje en lugar de identificarse con su papel (teatro "No Aristotélico"), verán aquí relaciones y perspectivas objetivas en cuanto al concepto de "No Empatía"[186] . Sea como sea , a la vez que presta la máxima atención al "mundo del teatro" , el actor no ha de perder de vista "el mundo real" , sin el cual es imposible o no tiene razón de ser el del teatro y cuya savia le enriquece .

---

[183] El maestro Shin Dae Woung , de *wuguan* y artes marciales , aconseja a sus alumnos principiantes de esta forma , llena de la filosofía del taichi (derivado del taoísmo) : "Si acepto con paciencia mi baja condición y procedo a realizar mi entrenamiento , si no de la mejor manera , al menos al máximo de mi condición momentánea , puede ser que al final me encuentre mucho mejor y , quizás , haya recuperado también mi equilibrio" . Revista *Budoka* , nº 301 , Editorial Atlas , Barcelona , Febrero 2001 . Artículo de Shin Dae Woung en pp. 24-27 ; párrafo citado , en la pág . 26 .

[184] Feng Tianyu y otros , op. cit ., p. 117 .

[185] Según conocida máxima de Mao Zedong y otros pensadores y políticos contemporáneos a él y posteriores , que en realidad sólo recogen así uno de los axiomas más constantes de la pedagogía y el pensamiento chino en general . V. Feng Tianyu y otros , op.cit. . Sobre todo capítulo XIV , y también pp. 111-154 y 178-192 . Aunque esta obra se refiere más bien a aspectos intelectuales , gran parte de lo expuesto (en palabras de filósofos y pensadores chinos) es también aplicable como hemos sugerido a todo tipo de aprendizaje y ejercicio .

[186] Sin embargo , modernos académicos y críticos discuten o puntualizan recientemente sobre estas perspectivas brechtianas en relación con el teatro chino . Ver por ejemplo el muy interesante y sabroso artículo *Alienation-Effect for whom ? Brecht's (Mis)interpretation of the Classical Chinese Theatre* , Min Tian , Asian Theatre Journal , Vol . 14 , nº 2 , Fall 1997 . Pp. 200 - 222 .

El teatro chino es sin duda el único en que cada movimiento tiene un nombre y en que las variantes de un mismo gesto según los tipos de personajes son definidos con precisión exhaustiva . Esto forma un conjunto de reglas cuyo principio fundamental es que no hay gesto que no sea intrínseca o extrínsecamente danzado . Pero este código gestual necesita para ser totalmente captado un mínimo de conocimientos . Según Brecht , "el espectador no puede , sin saber nada , sin la aptitud para comparar ni el conocimiento de las reglas , gozar plenamente de este arte" . Pero lamentablemente , y aunque este lenguaje teatral era antes comprendido por toda la población , incluso los jóvenes chinos han perdido ya muchas claves . Y para los extranjeros , este lenguaje no es la mayoría de las veces sino estilización . Sin embargo , la estilización , *xianzheng shoufa* , es a la vez como iremos viendo el principio estético quizá más cercano a la esencia del teatro tradicional . Se refiere a la divergencia entre los actos de la vida diaria y su representación sobre el escenario ; es decir , el teatro chino desarrolla una representación

no realista de los comportamientos humanos , pero , lo que es más , siempre dentro de un estilo en concreto : todas las formas del teatro chino tradicional son estilizadas .

Meyerhold comprendió muy bien el valor de la estilización en el teatro chino ya la primera vez que vió actuar a Mei Lanfang , el año 1935 en Moscú (v. más bajo) . Dice :

"¿Por qué el arte chino que nos ha mostrado Mei Lanfang ha suscitado una acogida tan calurosa? Porque el arte se entiende en cualquier país si está elaborado según leyes que sean familiares a un pueblo dado . ¿Se puede considerar el arte egipcio un formalismo? Lo percibimos como una estilización , pero los egipcios lo percibían como una convención necesaria , como el idioma a través del cual comprendían la expresión de un contenido . El espectador chino penetra el contenido de las piezas que interpreta Mei Lanfang , comprende los personajes femeninos[187] *que crea el actor , porque el actor usa de un lenguaje habitual en ese país , en esa nación ... Es ese contenido lo que le gusta , y transmitido bajo esa forma , ese contenido le es próximo . Por esa razón no podemos , en ningún caso , llamar a ese arte formulista* " .

Este teatro gestual sedujo también a Antonin Artaud (hombre afecto a los alucinógenos, como los chamanes) , quien veía en él un medio de liberarse del teatro occidental , en que las palabras tienen tanta importancia y ocupan tanto espacio[188], por lo que incitaba a *"céder la place à des spécialistes de cette sorcellerie objective et animée"* .

---

[187] Por añadidura , o quizá asunto más importante , en el libro de Eugenio Barba y Nicola Savarese citado en nuestra Bibliografía , leemos que el arte de la impersonación de mujeres en los teatros asiáticos "demuestra (traducimos de sus pp. 80 y 81) cómo la interpretación de un papel no depende del sexo del actor , sino más bien de la forma en que modela su energía" (como todo el resto de cualquier actuación de cualquier ser vivo , añadimos). Siguen Barba y Savarese : "El cuerpo es reconstruido para la ficción escénica" . ... "Este 'arte del cuerpo' -y por tanto 'cuerpo no natural'- no es macho ni hembra . A nivel preexpresivo , poco significa el sexo" .

[188] V. "*Le Théâtre et son Double . Suivi de Le Théâtre de Séraphin" ,* Antonin Artaud , Gallimard , París , 1964 .

En cuanto a Sergei Eisenstein[189] (hablamos de estos cuatro personajes , Artaud , Brecht , Eisenstein y Meyerhold , porque son de los primeros europeos en entender el teatro oriental , lo cual no sucede hasta el siglo XX , con las primeras giras de actores chinos de renombre en Occidente) , admiraba el teatro chino porque conserva el testimonio de culturas en que el conocimiento se adquiría por medio de los sentidos , "aprehensión de lo real que hoy en tan gran medida se ha perdido" . De cualquier modo , como Artaud , sintió una dimensión que va más allá de una simple estilización gestual . En cambio , Bertolt Brecht apreció esto mismo en función de sus propias preocupaciones: reconoció el distanciamiento del actor o *Verfremdungseffekt* de que ya hemos hablado y la negativa a la actuación histérica que en cambio tanto se da y se ha dado en Occidente . Por ejemplo , dice Brecht que admira enormemente a Mei Lanfang porque en cualquier momento puede interrumpir su demostración , a preguntas del público asistente a su conferencia moscovita de 1935 , sin ningún problema ni dilación , cosa impensable - antes

como ahora- en cualquiera de los irreflexivos e incultos chisgarabís que tanto abundan o abundaban entre los actores del teatro y el cine occidentales de la época .

Además , debido a que determinadas actividades de la vida diaria no pueden ser reproducidas sobre el escenario , diversos estilos como la Ópera de Pekín también se sirven en esos casos de toda una gama de gestos simbólicos . Y precisamente por la comprensión de éstos llega el público , en muchas ocasiones , a enterarse de "lo que pasa" en escena . En consecuencia , la imaginación lleva a "la percepción" del auténtico escenario de la obra . Y lo que es más , el efecto escenográfico así conseguido es mucho más poderoso que el que pudiera conseguirse por medio del attrezzo , trucajes , forillos , etc . He aquí otro de los principales triunfos del arte chino del teatro .

Los accesorios son pues muy poco numerosos sobre el escenario de la Ópera de Pekín , los escenarios ausentes , y se actúa frente a una simple cortina . De ahí que los pocos objetos que aparecen tengan infinidad de significados , siempre según la percepción que el actor invoca en el espectador .Un látigo de montar , por ejemplo , puede representar a una mula o al corcel , y que se lleva al animal por la brida o bien que se cabalga sobre él .

Del mismo modo , cuatro soldados tranquilos de pie pueden significar un ejército de varios millares , mientras que si caminan en círculo se simbolizará una larga marcha . Tela clavada a formas oblongas de madera , sobre la que se hallan pintadas rocas , da a entender que los personajes han llegado a una región montañosa ; y si por ejemplo la comitiva ha de discurrir por un desfiladero , estos bloques se colocan a uno y otro lado de los actores . El subir o bajar de una cortina representará a veces que una pareja hacía años o décadas que no se ha visto . Subir o bajar una escalera se indica por la manera de andar y a la vez por el gesto de apoyar la mano sobre una barandilla o rampa imaginaria . Para "abrir una puerta" , el personaje hace sobre la escena vacía el gesto de abrir el cerrojo , empujar los batientes , mirar a derecha e izquierda ; luego se levanta los faldones para franquear la barra del umbral , y si se trataba de una mujer , antes se hacía además el gesto de apoyarse en el dintel , pues una mujer era por definición "una débil

[189] Escribe tras conocer a Mei Lanfang el artículo "The Enchanter from the Pear Garden" , *Theatre Arts Monthly* , 19 , nº 1 , Octubre , 1935 . pp. 761-770 .

mujer" . Una misma mesa , puede a su vez representar muchas cosas , entre otras también la ascensión a una montaña o la escalada de un muro, o ser un altar , el escritorio de un juez , una mesa de té , de cenar , o de estudiar , según el argumento . En cuanto a una silla cualquiera , es el más usual de todos los objetos que aparecen sobre el escenario del teatro tradicional chino , y su valor dependerá , como en el caso de la mesa y de todos los demás objetos , de los movimientos que se realicen en torno a ella[190], así como de su ubicación exacta y la de los personajes que la rodean (también significativas y a menudo de simbología estereotipada) . No obstante , Stanislavski describió el teatro chino (que conoció por las giras del actor Mei Lanfang en la década de 1930 , v. más abajo) como "el arte de los movimientos regulados y sin embargo libres". Libertad que precisamente viene a darse en medio de una técnica externa como ésta , que puede

parecer un corsé de clichés y convenciones , pero donde ha de brillar la expresión de los sentimientos íntimos más profundos , y con creatividad personal[191] .

De la misma manera , tenemos los ejemplos de escenas como aquellas tan admiradas por Brecht en que una estaca puede sugerir el ocioso remar en un lago , o por el contrario denodado esfuerzo contra la corriente . O aquellas en que , cuando un personaje monta en barco , el único accesorio para denotar tal evento es la pértiga o remo que lleva el batelero , quien simula llevar el barco hasta la orilla , amarrarlo , y ayudar a saltar a bordo al personaje ; el cual por cierto indica por su dificultad en guardar el equilibrio el mayor o menor movimiento de la embarcación . A continuación , remero y pasajero avanzan sobre el escenario como si se deslizaran sobre el agua . Cuando un personaje monta a caballo , un soldado le tiende las manos entrelazadas o un escabel y aquel mima enteramente el gesto de saltar sobre el caballo y retenerlo o guiarlo por las riendas . Las diferencias en el modo de andar ilustrarán , en otras épocas , la entrada en anchas avenidas o en callejas .

De este modo , la Ópera de Pekín se libera a sí misma de las limitaciones del tiempo y del espacio . Lo cual vuelve a ser importante característica peculiar de la ópera china tradicional .

El gran estudioso Qi Rushan (1876-1962) , mentor de Mei Lanfang (v. más abajo) , señala que en los movimientos y gestos de las manos de los actores de Ópera de Pekín se dan innegables similitudes respecto a los de las danzas ritual , cortesana y ceremonial que aparecen en las crónicas de los Tang y de los Song . En los métodos de éstas , "toda clase de acción física expresiva es tratada en tanto que unidad coreográfica esencial

[190] Sobre la silla en la ópera china , v. por ejemplo *Peking Opera and Mei Lanfang* , Wu , Huang , Mei , New World Press , 1984 , en pp. 90-91 . Para una introducción al mobiliario chino clásico en general , v. el capítulo *Le mobilier* en pp. 50-55 de *Chine . Culture et Traditions* , J. Pimpaneau , Picquier , Arles , 1990 .

[191] Si esto último no se produce , podrá fallar , como en todo teatro , la comunicación con el público . V. también la interesante anécdota que se cuenta en Wu , Huang , Mei , op.cit., pp. 22-23 .

para una total armonía rítmica"[192] . Esto va unido en la Ópera de Pekín , que también usa gestos de las manos tan estilizados como los derivados de los *mudras* de la imaginería budista (o *mudra* , v. más abajo), a las acciones y matices propios de los distintos argumentos -con sus diversas temáticas- , así como a los aportes personales del lado del propio actor ; aunque , bien es verdad , según las épocas y los ambientes se ha elogiado mucho más la observancia de las reglas que lo que haya podido añadir un actor cualquiera (Sería interesante de confrontar aquí por ejemplo el arte de un "actor de las manos" español como Nico Baixas ; hijo además de la finada Teresa Calafell , educada en una familia de sordos) .

Así , vemos claramente que los cambios de tiempo y espacio en la Ópera de Pekín pasan por la interacción de la actuación del actor (incluyéndose en esto también el canto y la dicción) con la imaginación del público . Recordemos por ejemplo que en *Sanchakou* , "La Posada del Cruce de Caminos" -v. más arriba- Ren Tanghui (el enviado a proteger a un viejo general exiliado) y Liu Lihua (el honrado posadero que ha tomado al anterior por asesino) , pelean con gran bravura a veces dentro y a veces fuera de una misma habitación . A pesar de que el escenario se encuentra iluminado , sus movimientos confieren la idea de que se baten en la mayor oscuridad . Y en cuanto a aún más sutiles matices de la simple y aislada actuación del actor , digamos también por ejemplo que por la manera en que anda "una anciana" sobre el escenario , con tardos e infirmes pies pero

asiendo a la vez fuerte la empuñadura de su bastón , sabremos que se trata de un personaje ya débil y achacoso pero aún con energía psíquica y dotes de mando . El actor, como es lógico , debe dominar todas las partes de su cuerpo aisladamente , así como el manejo de los pocos objetos que le están permitidos sobre la escena china , para plasmar toda una digamos sinfonía de matices sin la cual su representación carecería de valor , interés o sentido . De hecho , algunos autores como Jo Riley -v. *Chinese Theatre and the Actor in Performance* , Cambridge Univ. Press , 1997) son de la opinión -que compartimos- de que en el teatro chino es el cuerpo del actor lo que crea e *incorpora* la experiencia teatral , con *all times , all spaces , all members of the community , by his presence on stage* (p. 317) .

Pero el más importante método de la Ópera de Pekín en cuanto a la explicación de lo que ocurre en escena es según la mayoría de los autores consultados el *beigong* , o monólogo del personaje , con sus variantes llamadas *beigonghai* y *beigongchang* . En los casos de una emoción compleja que ni la expresión facial ni la pantomima pueden hacer que resulte clara , se levanta el actor su *shuixiu* (manga de seda[193] unida al

---

[192] V . *Performance of Classical Theater* , A. C. Scott , en *Chinese Theater : From its Origins to the Present Day* , Mackerras , University of Hawaii Press , 1988 . Pp. 129 -134 .

[193] Las más antiguas piezas de seda se han hallado en tumbas del siglo II a.C. , pero la sericultura tiene en China más de cuatro mil años de antigüedad (según hallazgos arqueológicos en Zhejiang) . Según una antigua leyenda , fue la esposa del mítico emperador Huangdi quien primero la descubrió . Por la *Sichou Zhi Lu* o "Ruta de la Seda" se llevaba este tejido , cruzando Asia Central , hasta la India , y como contrapartida , por el mismo camino llegó a China el Budismo . Pero ya mucho antes , ciudades como Tarim (este nombre significa en uigur "caballo sin rienda") , en la gran depresión de Xinjiang , conectada con el "Corredor de Gansu", que también formaba parte de la Ruta de la Seda , eran en la aún más remota antigüedad importantes centros de comunicaciones internacionales desde donde se exportó la seda de la dinastía Han a Roma .

Para la elaboración de la seda , se usaban antiguamente hilos de diversas especies de gusanos ; hoy sólo se usan los del llamado "de seda" , que come hojas de morera . Tanto la cría de los gusanos como la

extremo de las mangas normales de su atuendo) y habla tras ella o canta su explicación , o bien se aparta a un extremo de la escena para su monólogo, siendo sobreentendido que los demás personajes no le oyen ni saben de su acción .

Como es lógico , todos estos gestos simbólicos han de producirse en los márgenes de una adherencia estricta a la convención , como decíamos , refinada como también hemos dicho por generaciones de artistas que han combinado técnicas externas para la expresión de los sentimientos y del movimiento físico . Además , aunque el actor goce de cierta libertad para expresar su propia inteligencia y personalidad , no es en absoluto libre de saltarse restricciones como las del espacio y el tiempo dentro de la propia escena . Por ejemplo , si "ha subido" una serie de escalones , al hacer el recorrido inverso tendrá que "bajar" exactamente el mismo número de peldaños , sin lo cual parecerá que no vuelve al

mismo sitio . Lo mismo si ya una vez ha bajado la cabeza y levantado un pie , de un modo que simboliza entrar o salir de una casa por una pequeña puerta : tendrá que hacer lo mismo , pero mostrando al público el otro perfil , cuando represente el movimiento contrario . Nos parece que esto no es sino otra ingeniosa combinación de la realidad de la vida con la realidad del arte , combinación a través de la cual el público se inserta y comprende la historia y los sentimientos que le son representados .

Asímismo , la gestualidad convencionalizada incluye la codificación de determinadas posturas , *ke* , entre las que se hallan por ejemplo las "de saludo" , las de "leer una carta" , las de "informar de algo" , "dar las gracias" , etc . Se hallan presentes en el teatro chino desde épocas muy antiguas , y en tiempos Yuan ya son clásicas (aparecen por ejemplo varias de ellas en "El Huérfano de Zhao" , como en las demás obras) . Esta codificación permite una estilización de las acciones más violentas , recurriéndose así a la imaginación y a la memoria en lugar de inhibirlas por un mayor o menor "realismo" .

GESTUALIDAD Y MIMO , ESCENOGRAFÍA Y ACCESORIOS :

De lo anteriormente dicho se desprende que la gestualidad y el mimo de los actores están en estrecha relación con la parca escenografía y el reducido número de accesorios sobre el escenario del teatro tradicional , y en concreto de la Ópera de Pekín . Como decíamos, tanto lo gestual como el mimo son aquí extraordinariamente poderosos , lo

---

transformación del capullo en hilos y el tejido han sido hasta la Edad Moderna trabajo exclusivo de las mujeres . Hay una deidad femenina de la seda , llamada *San Gu* , "Tercera Tía" , llamada también *Ma Tou Niang* , "Mujer de la Cabeza de Caballo" , debido a que según una leyenda se envolvió en la piel de uno de esos animales , que la protegió . El secreto de la fabricación de seda estaba muy bien guardado , como secreto de Estado , porque de él dependían fuertes entradas de dinero en el país . Pero parece que ya por el siglo IV este secreto cayó en manos de nestorianos que lo llevaron a otros países . Para deshacer los capullos , éstos se echaban en grandes marmitas , donde el agua caliente los blandea y deshace la segregación -como pegamento animal- que los mantiene unidos , a fin de que el hilo pueda despegarse y trabajarse . Los huevos de gusano y las técnicas para su crianza , explotación , etc , pasan a Japón en el siglo II , y a Europa en el siglo VI .

cual no ha podido dejar de impresionar a cuantos occidentales han presenciado representaciones de este tipo . Por ejemplo Henri Michaux (1899-1984) , el famoso poeta y pintor belga que tras visitar la India y China -entre otros lugares de Asia y Sudamérica- escribe a su vuelta a Europa (fija su residencia en París en 1922) "Un Barbare en Asie"[194] , resulta extraordinariamente sorprendido ante la excelencia del mimo de los actores chinos , y dice en su obra citada , tan acertadamente que no tocamos ni una coma ni aún nos atrevemos a parafrasearle : "*Chaque acteur arrive sur scène avec un costume et une figure peinte qui dit tout de suite qui il est . Pas de tricherie possible . Il peut dire tout ce qu'il veut . Nous savons à quoi nous en tenir . S'il a besoin d'un grand espace , il regarde au loin , tout simplement ; et qui regarderait au loin s'il n'y avait pas d'horizon ? Quand une femme doit coudre un vêtement , elle se met à coudre aussitôt . L'air pur seul erre entre ses doigts , néanmoins , tout le monde éprouve la sensation de la couture , de l'aiguille (car qui coudrait de l'air pur?) qui entre , qui sort péniblement de l'autre côté , et même on a plus la sensation que dans la réalité , on sent le froid , et tout . Pourquoi ? Parce que l'acteur se représente la chose . Une sorte de magnétisme apparaît chez lui , fait du désir de sentir l'absente . Quand on lui voit verser , avec le plus grand soin , d'un broc inexistant , sur un linge inexistant et s'en frotter la figure et tordre le linge inexistant comme il doit se faire , l'existence de cette eau , non apparue , et pourtant évidente , devient en quelque sorte hallucinatoire et si l'acteur laisse tomber*

le broc (inexistant) et qu'on est au premier rang , on se sent éclaboussé avec lui" -el subrayado es nuestro- .

Naturalmente , este magnetismo de que habla Michaux , aparte de aspectos que a no dudar están en profunda relación con otras condiciones más digamos etéreas del ser humano , es seguro se funda también en puras técnicas de actuación . Por ejemplo , los gestos suelen acentuarse por medio de un movimiento en sentido contrario . Es decir , como hace notar Pimpaneau (v . *Promenade au Jardin des Poiriers* , citada en nuestra Bibliografía) , "para ir hacia la derecha , puede empezarse por dar un paso hacia la izquierda para que el movimiento hacia la derecha resulte a continuación más marcado . Para mirar hacia arriba , al aire , se puede primero dirigir la mirada hacia abajo para ensanchar el movimiento de los ojos[195] al llevarlos desde allí de nuevo hacia lo alto . De esta forma , con estas simples y a la vez decididas idas y venidas , movimientos de los miembros y juegos de miradas , se consigue crear espacios y objetos que aunque irreales se pintan de algún modo si no en la retina sí en el sentir del espectador , porque atraen en él los recuerdos de fenómenos auténticos que , por la fuerza de la costumbre y por el hecho de que su concatenación en la vida real parece siempre obvia , hacen aflorar en él las demás condiciones , incluso las primeras condiciones , de su existencia , es decir , el espacio o el objeto en sí" .

De modo que un fenómeno aparentemente fútil como es el hecho de que , por ser mayoritariamente nómadas , los primeros actores de China no pudieran transportar

---

[194] *Un barbare en Asie* , H . Michaux , Gallimard , Paris , 1933 .

[195] Hay naturalmente técnicas para potenciar las habilidades de los ojos o *yangong* . Se inscriben en las de *wushu* y aportan gran fuerza a la mirada . V. *Técnicas Simplificadas de Captura* , Wang Xinde , Ediciones en Lenguas Extranjeras , Col. Artes Marciales de China , Pekín , 1981 . Pp. 33 y sig .

mucho accesorio , ha terminado por marcar un estilo que es único en el mundo a la vez por su sencillez y por su gran elaboración .

En general , y como ya hemos adelantado , sólo una mesa de madera invariablemente pintada de rojo carmesí , llamada *tangzuo ,* que mide generalmente unos 0.83 m x 0.56 m , tiene una altura de 0.73 m y se coloca de varias maneras , y puede hacer hasta de muro , puente o gran barco ; dos sillas, que también pueden sugerir gran número de interpretaciones como es habitual en este teatro ; y un par de escabeles , son con la cortina -que puede ser grande o pequeña y estar ricamente bordada , pintada , o ser lisa en diversos colores , en tela sencilla o en satén con sus diversos nombres y usos como también es habitual-, todo el *qiemo* o attrezzo sobre las tablas , aunque puede añadirse algún taburete o escabel .

Capítulo aparte forman las banderas (*kao qi*) , estandartes de variadas formas , emblemas militares o civiles , e insignias imperiales . En el teatro chino , los generales , ya sean hombres o mujeres , como las de la familia Yang , llevan banderas a la espalda . El número de las ricamente bordadas banderas denota la cuantía de las tropas que tienen a su mando (aunque actualmente , por un prurito estético , suelen ser en número de cuatro) . Las banderas (con bordado de dragón para los hombres y de fénix para las mujeres , en ambos casos rodeados de motivos vegetales) , son de forma triangular y están hechas de seda . Su color ha de ser el mismo que el del vestuario del portador ,

esto es , banderas blancas para una túnica o armadura blanca , y negras para otras de ese color[196] . A uno de los lados de la bandera hay señas de identidad . Sin embargo , en cuanto a los símbolos que aparecen en las enseñas , así como en los emblemas civiles o gubernamentales , hubo que hacer diseños especiales , pues lógicamente el gobierno promulgó en su momento un edicto prohibiendo el uso de los oficiales . Así y todo , están tan bien diseñados que revisten gran verosimilitud , y algunos hasta son muy parecidos a los auténticos ; con lo que , aunque nadie se llama a engaño , resultan para el público fáciles de asignar a los estamentos o departamentos que representan .

También existen un conjunto de gallardetes -en chino *fanqi*- rituales o sacrificiales , basados en la mitología taoísta y normalmente en número de seis , como los que aparecen en *Jie Dongfeng ,* "Tomando Prestado el Viento del Este" (v. más arriba) , en torno a un altar de campaña . De hecho , los gallardetes , como las banderas , las cuerdas, las bandas y las cintas , tienen un sentido de purificación debido a las influencias físicas de las cosas que ondean . Por eso a veces se ven estos símbolos en principio militares en torno de los altares que aparecen sobre el escenario , especialmente si figuran "al aire libre" .

Otros gallardetes no militares son los que simbolizan los astros . Éstos se llaman *xinqi* , y son notables por sus bordados que representan auténticas constelaciones . De éstos también aparecen en la pieza que acabamos de mencionar .

---

[196] V . *Peking Opera and Mei Lanfang* , Wu Zuguang , Huang Zuolin and Mei Shaowu , New World Press , Beijing , 1984 .

Pero quizá el artículo más simbólico sea , ahora de nuevo según Pan Xiafeng (op.cit.), la "bandera vehículo" o *cheqi* , que habitualmente aparece en pares y se trata simplemente de un cuadrado de tela amarilla que ostenta una rueda pintada . Dos "sirvientes" llevan cada una de ellas , y en medio se sitúa el personaje o los personajes que van en el carruaje , desplazándose el conjunto así como sea requerido . Estas banderas pueden simbolizar incluso caravanas , como en la ópera "El Pueblo del Tigre Terrible" .

Por otro lado , se llama *fengqi* a cuatro banderas de color negro (el color del viento según la tradición china) que hacen ondear otros tantos figurantes para denotar las fuertes ventoleras . Otros cuatro llevan en su caso las *shuiqi* , "banderas del agua" , para representar las grandes olas oceánicas o cuando algún personaje cae a un río embravecido , etc . De éstas últimas abundan en "Serpiente Blanca" , concretamente en las escenas de la lucha en el Lago del Oeste .

También a veces aparecen sombrillas sobre el escenario , para simular protegerse ya sea de la lluvia o del sol , y son casi siempre en seda bordada , pintada o lisa . Debido a un tabú respecto al nombre de la sombrilla , *san ,* homófono de otro que significa "desbandada" , se las llama sin embargo *yugai* , o "protección para la lluvia" *,* en la jerga teatral . Naturalmente , las *yugai* también vienen en cantidad de modelos , materiales , diseños , bordados y colores adecuados a diversos fines y simbólicos . Cosa fácil y comprensible sobre todo en este caso porque estos artículos plegables existen en

China desde muchos siglos antes de Cristo , y se han usado o se usan muy diversos modelos en la vida real . Al emperador o emperatriz se les lleva una , sujeta por detrás , en algunas de sus salidas al aire libre en diferentes óperas , y los altos dignatarios suelen llevar una también cuando se dirigen a sus negocios (en ésto se parecen a los gentlemen británicos , si no fuera por el resto de su atuendo . Pero de hecho la sombrilla representa también en China la pulcritud y dignidad del funcionario) . Además , también las llevan los seres sobrenaturales del bosque o el monte , a veces en su procesión , lo que resulta de una elegante belleza . Por otro lado , la sombrilla es uno de los ocho símbolos budistas , refiriéndose al bazo de la divinidad . Los mangos curvos confieren al portador más prestigio que los rectos , pero todos ellos son siempre largos .

Diversas armas y escudos también se usan como emblemas imperiales , y en este caso son de jade o bien bermellón [197] , o doradas o plateadas , y a veces llevan como ornamentos motivos que representan al dragón . Al emperador corresponden también un baldaquino y sellos con su símbolo , así como "decretos imperiales" siempre simbolizados por una pieza de satén amarillo . Al desplegarse , ésta exhibe un gran dibujo que ocupa toda la superficie de la tela y que consiste en "dos dragones que

[197] El jade simboliza la máxima virtud , y por ello le cumple ostentarlo especialmente al emperador . En la página web *Theatre History* de la librería teatral Moonstruck leemos por otra parte la siguiente cita de W. Arthur Cornaby en "The New China Review" de Marzo 1919 : "Royal music was of two kinds . If civil merit was to be celebrated the posturers grasped feather wands ; if martial prowess , they grasped vermillion shields and jade (embossed) battle-axes . The jade signified virtue , and the shields benevolence , to inculcate clemency to those defeated" . (El subrayado es nuestro) . Pensamos así podía ser también el attrezzo y vestuario ya en las remotas épocas de la "Danza del Gran Guerrero" de que hablamos en nuestras páginas 6 y 7 , y Nota 12 .

juegan con una perla" (= trueno)[198], y en medio de ellos dos caracteres en negro que rezan "el Edicto emitido por el Emperador" .

Además de lo anterior -las armas las transportan los ayudantes y servidores reales- , aparecen junto al emperador o en sus espacios una linterna palaciega o *gongdeng* , un gran abanico[199] o *zhangshan* , un alto trípode para el fuego o *tilu* , y un medidor imperial o *fujie* . Estos artículos suelen ser transportados o movidos por las damas de

honor . Todos ellos tienen también , por cierto , aunque sean de civiles , riquísima simbología en China .

La mayoría de los altos dignatarios y oficiales llevan a su lado gente que transporta sus adminículos importantes . Por ejemplo , el *zhishipai* , literalmente "tableta del funcionario" , que es normalmente una tablilla oblonga de madera con el ideograma que significa "¡Silencio!" sobre fondo oscuro . Generalmente se presenta en pares . Otra de estas tablillas es el *guanxianpai* , que sobre fondo rojo ostenta en ideogramas dorados detalles sobre el título o rango del personaje (v. Pan Xiafeng) .

Sin embargo , por haber sido la tablilla de marfil *hu* (v. Wu , Huang , Mei , op. cit. p.92) , usada por los altos dignatarios y señalados militares como señal de respeto a los miembros más destacados de la casa reinante -tanto antes como durante la dinastía Ming- , en la Ópera de Pekín siempre que uno de estos personajes celebra una audiencia con el emperador debe sostener una de estas *hu* , de unos 35 cm de largo por 8 o 9 de ancho y más estrecha en su parte superior que en la inferior .

La caja del sello o *yinxia* es lo que su nombre indica , en madera y asímismo oblonga , con los cuatro ángulos de los cantos de arriba redondeados y los cuatro inferiores cuadrados . Se cubre de una tela amarilla atada en la parte superior de la caja en un nudo[200] del que penden los extremos del tejido hacia afuera . Los mismos sellos

---

[198] La perla -como la pelota- , si juegan con ella dos dragones , simboliza al trueno en las imágenes de antes de la cíclica llegada de la primavera y su lluvia bienhechora . Pero creemos que este motivo debe tener aquí otro sentido , aparte de la posible relación .

[199] Los paipais y los abanicos de hojas de palma eran ya corrientes en el siglo I a.C. . En cambio , el abanico plegable se dice que se inventó en Corea y que no se usó en China hasta el siglo X (a principios de la dinastía Song) , al parecer procedente del Japón . Los paipais se hacían de papel , seda , y al principio también de plumas . Los abanicos plegables para hombre o mujer eran distintos en cuanto al número de varillas . Los de los hombres eran de 16 , 20 o 24 varillas , mientras que los de mujer no tenían menos de 30 . Durante una época , el abanico fue símbolo del funcionariado , y en los primeros tiempos sólo los manejaban los criados , para dar aire a sus amos . Más tarde , el uso del abanico se generalizó , y era regalo corriente a los que iban a partir de viaje para que pudieran defenderse del calor. Muchas divinidades llevan abanicos con los que alejan el Mal : debido a que "abanico" , *shan* , y "el Bien" , *shan* , son homófonos , el abanico simboliza lo mismo . También es símbolo de los letrados , y por ello en el teatro tradicional chino uno de los adminículos típicos del personaje de *xiaosheng* . Además , Chung-li Ch'üan , uno de los Ocho Inmortales , lleva un abanico con el que puede resucitar a los muertos . Desde siempre ha sido la pintura artística de abanicos una de las grandes especialidades de los pintores y calígrafos chinos . V . el artículo de U. A. Casal *The Lore of the Japanese Fan* , Monumenta Nipponica , Vol . XVI , Universidad Sophia , Tokio , 1960-61. Pp . 53 - 117.

[200] Los nudos , *pan zhang* , son un símbolo ornamental de uso muy frecuente y según muy diversos patrones . En pintura , decoración e iconografía en general se usan según variados dibujos , siendo uno de los principales "el nudo sin fin" y sus variantes , que se repliegan o reproducen en sí mismos . *Pan zhang* quiere decir aproximadamente "Largo Cierre" , es uno de los ocho símbolos budistas y también significa

pueden, como en la realidad (aún hoy hay artistas especializados en la fabricación artesanal de preciosos y muy variados sellos , ya que aún son de uso o bien objeto de colección) , adoptar distintas formas y ser sencillos o muy elaborados , y producir la estampación de distintos estilos caligráficos .

El recado de escribir o *wenfang* (tan importante y querido para los antiguos calígrafos y letrados que algunos hasta se hicieron enterrar con sus pinceles , que se habían fabricado, como su propio papel y su propia tinta , ellos mismos)[201] se compone de pincel , tableta de tinta , hecha en madera , una barrita que imita al soporte para los pinceles , y un pequeño martillo como los usados por los magistrados .

Los santos budistas y los Inmortales taoístas aparecen frecuentemente portando en la mano un expulsador o espantamoscas , a menudo hecho de la cola de un animal , o de crin de caballo . Este objeto , ya presente entre la parafernalia del chamán como símbolo de la fertilidad e indicación de superioridad intelectual , sabiduría y dotes sobrenaturales, es asociado posteriormente a los sabios taoístas y a los altos sacerdotes budistas en tanto

que luz de las masas , sus consejeros , maestros y médicos . En el teatro chino , los seres sobrenaturales , bodhisattvas , etc , son pues caracterizados por este tipo de adminículos[202] , así como los grandes letrados . Sin embargo , a veces , una criada también puede llevar uno , pero en su caso será sólo para sacudir el polvo[203] .

Algunos artículos se refieren a tribunales y castigos , como son la tablilla subpoena , en cuanto a la corte de justicia .

En cuanto a las armas , a las de uso digamos personal se unen las catapultas y otras como el *vajra* , que es un mazo que porta el dios hindú de la guerra , Skanda .

Los escudos suelen ser de madera y trapezoidales . Las fustas o látigos , sean de ataque , castigo , o para azuzar bueyes y otras bestias de carga , están compuestos de un mango más bien corto del que pende el azote propiamente dicho . El látigo sirve en la Ópera de Pekín en numerosas situaciones , y a una gran variedad de propósitos . Como ya dijimos, simboliza por ejemplo a cualquier montura , y según su color -no sólo el de su talabartería como dijimos antes- se refiere también , entre otras cosas , al tono del manto y de las crines de un determinado corcel en cuestión . Por ejemplo , si es rojo , *hongzongma ,* se trata de un caballo rojizo ; si es negro , *huzhuima ,* el caballo será de ese color o blanco y negro , y así sucesivamente , hasta el tono amelocotonado , *taohuama* , como en el caso del poney de la general Mu Guiying , a quien ya citamos antes . Cuando el actor ya ha desmontado de su invisible cabalgadura , puede sujetarse

---

larga existencia ininterrumpida ; quizá por esta razón , existen también los llamados “nudos de la suerte” . También es un símbolo del hinduísmo , apareciendo sobre el pecho de Visnú .

[201] V. *L’Écriture chinoise* , V. Alleton , P.U.F. Que sais-je? , Paris , 1997 . P. 90 . En este interesante librito se da , además de resumen general sobre la historia de la caligrafía china , interesante noticia de los procedimientos de escritura .

[202] Ver U. A. Casal , *The Lore of the Japanese Fan* , Nipponica , Vol XVI , 1960-61 . P. 56 .

[203] V. *Peking Opera and Mei Lanfang* , Wu Zuguang , Huang Zuolin and Mei Shaowu , New World Press , Beijing , 1984 . P . 88 .

el látigo o fusta a la cintura y dejarlo colgando a un lado . Si se supone que va a amarrar
la montura a algún poste o látigo , simplemente dejará la fusta en el suelo o la dará a otro del que se entiende que se lleva al animal .

Los remos , en madera , son de la forma corriente en la vida real , y de largura de alrededor de un metro si los maneja un hombre y algo más largos si son para papeles femeninos . A veces , un remo más ancho que lo habitual se emplea como arma , como en "En el Puerto de Jiujiang" , en que el personaje de Zhang Dingbian lo blande para proteger a su señor ante un ataque por sorpresa .

En varias situaciones se precisan diferentes estacas , ánforas , tinas , jarras , vasos , cuencos , palillos de comer (*kuaizi)*[204] , etc , e incluso tortugas (*gui)* , de rica simbología, todo lo cual , si no se mima , requiere hoy los objetos apropiados , que son en general de madera pintada .

Se representaba -antes como ahora- a los bebés por medio de un muñeco , Dios de la Felicidad , que se guardaba envuelto en un paño rojo dentro de un gran baúl de vestuario (v. más abajo) , y sobre el cual estaba prohibido sentarse ; como era también el caso de los baúles de marionetas , teatro de sombras , etc .

Necesidades de la vida intelectual tradicional como una cítara , incensario , estantería de libros[205] , un montón de cartas o de documentos , archivos , tablero de ajedrez[206] , pipa

---

[204] Los pares de palillos usados para comer se han encontrado hasta en tumbas del siglo XII antes de Cristo . Hoy son casi siempre de madera o bambú , pero también los hay de plata , de marfil y de plástico . Su uso estaba ceñido a reglas que ya aparecen en el *Liji* o Libro de los Ritos , lo cual hace suponer que en los primeros tiempos eran exclusivos de la clase alta o/y para ceremoniales . Hoy en día también hay ciertas normas para su uso , y alguna superstición relacionada con las ofrendas a los antepasados , por ejemplo : No se deben dejar los palillos en un cuenco ya vacío , porque eso es lo que se hace durante el culto a los muertos de la familia , y puede anunciar una desgracia . Etc .

[205] El libro es uno de los ocho símbolos de los cultivados y representa su sabiduría . Desde hace más de dos mil años , el regalo o "llegada" (por medios sobrenaturales) de un libro es un topos literario que simboliza "no sólo Iniciación sino Heraldo de una nueva época , creencia muy arraigada también en determinadas sociedades secretas taoístas" (v. *China und die Hoffnung auf Glück. Paradiese , Utopien , Idealvorstellungen in der Geistesgeschichte Chinas* , Wolfgang Bauer , Hanser , München , 1971). Hasta hace poco , los padres presentaban al niño en su primer cumpleaños plata , oro , una tortuga , un plátano y un libro . Si cogía este último , lo consideraban presagio de éxito en sus estudios . Esta prueba se llamaba "la del niño" , y tenía lugar , con otras similares , al cumplir éste un año . (V. Feng Tianyu y otros , op. cit., p. 247). Por otra parte , las bibliotecas y catálogos son de importancia en China por lo menos desde los Han , con sus *Siete Compendios* de Liu Xin , de la mayor relevancia e interés . (V. *China* , Du Feibao , op.cit., pp.122 y sig) .

[206] El ajedrez chino , *weiqi* , con cuatro mil años de existencia , es una de las antiguas "Cuatro Artes" . Estuvo ya bastante generalizado en los Periodos de Primavera y Otoño y de los Reinos Combatientes . En tiempos de la dinastía Tang fue transmitido a Japón . Aparece a menudo en pinturas , como en la famosa escena de las divinidades del Norte y el Sur que se enfrentan por medio de este juego. Llega un muchacho y les mira jugar , y cuando ha vuelto a casa , han transcurrido ya muchos años . Las piezas representan símbolos astrales pero en conjunto imitan movimientos del fútbol chino . Se dice que el juego del *go* es exactamente como una guerra , y por eso sigue sus mismas estrategias . Sin embargo, el *weiqi* usual corresponde exactamente al "Plan del Río Amarillo" , que adopta una forma del Cuadrado Mágico : todas las sumas de todos los números que aparecen en todas sus líneas , han de sumar lo mismo . Un

de fumar tabaco[207] china , delicadas tabaqueras de cerámica , cristal , coral o piedras como el jade y el lapislázuli que forman todo un capítulo de la artesanía artística de China , etc , aparecen a veces también ; sobre todo si la compañía es de estilo modernizante o si tiene los medios , como en el caso de bastantes de los ítems anteriores.
Ya que lo más indispensable en cuanto al attrezzo es , según tradición y como ya hemos dicho , sólo la mesa , las sillas y escabeles , las cortinas , los remos , látigos , armas , banderas y banderolas .

La Cortina Grande :

Ésta , llamada en chino *da zhang zi* es un ancho trozo de tela bordado que representa lo que es en realidad y por lo tanto no es aquella otra pieza de la escenografía que puede destinarse a variadas escenas , algunas de las cuales ya hemos tratado aquí (simulación de

rocas o murallas , etc .V. más arriba) . La mayoría de casos en que entra en funciones la *da zhang zi* se refieren en cambio a escenas de o con mujeres , por ejemplo en la cama , con o sin baldaquino , en una torre o en el salón del trono (donde casi invariablemente la regente emperatriz , *Hou* -en chino "Detrás"- , escucha lo que se dice o incluso apunta al joven emperador los temas) . El emperador no se rebaja nunca personalmente con esta pieza , pero sí a veces los sirvientes , criadas , eunucos , etc , si espian . Esta cortina también se usa para ocasiones ceremoniales como cuando un alto dignatario o un gran general asumen su cargo .

Baúles y Cajones para el Attrezzo :

Según tradición , el attrezzo y vestuario de la Ópera de Pekín se guarda en baúles de aspecto y clase igual o parecida . Se ordenan según importancia , y se les llama "baúl principal" , "segundo baúl" , "tercer baúl" , etc ; así como "baúl de tocados" , "baúl de banderas y pañería" , etc . Lo que iba dentro , por ejemplo los tocados , se guardaba por orden jerárquico : la corona real , siempre la primera a la izquierda , después la tiara del marqués , luego el casco del príncipe , seguido de su corona , y por último , el casco del pretendiente al trono , que tenía que ser recubierto para señalar "su ilegitimidad". Etc , etc , etc . Con todas estas convenciones no es de extrañar la solidez e inmovilismo

---

tema favorito de los primeros fotógrafos fue a principios del XX el de "un tranquilo juego de ajedrez en casa de un hombre rico" .

[207] El tabaco llegó a China desde Filipinas y se extendió primero en la provincia de Zhejiang . El más antiguo nombre del tabaco en China es *tan pa ku* (nótese que suena muy parecido al nombre que en casi todas partes se da a esta hierba) , aunque luego se le llama *yan* , que significa "color amarillento" , por el tono de sus hojas secas , y hoy es además palabra equivalente a "fumar" . El tabaco es también "la Hierba de Pensar en el Otro" , nombre que se funda en una leyenda de un viudo que encontró la planta sobre la tumba de su esposa , por lo que la fumaba pensando en ella . Aunque circula otra historia parecida en relación a la adormidera , con las cápsulas de cuyas simientes se fabrica el opio .

cultural chinos durante siglos . Sin embargo , día a día desatienden más las compañías este tipo de ordenaciones , honradas por el tiempo .

SIMBOLISMO DE LOS MOVIMIENTOS DE DANZA :

La Ópera de Pekín , al igual que la mayor parte de las óperas locales tradicionales , es siempre representada por actores y actrices bien versados en las artes del canto y de la danza . La danza se refiere generalmente a acciones humanas y raras veces a las de los miembros de otros reinos como el animal , pero se dan algunas excepciones como por ejemplo en cuanto al Rey Mono . Para él , siempre encarnado por un actor *wusheng* de extraordinario talento , se han elaborado una serie de movimientos que recuerdan inequívocamente a los de un simio . Tiene a la sala en vilo a todo lo largo de su interpretación con los movimientos rápidos y ágiles de su cuerpo ligero y flexible y las miradas de sus vivaces ojos , en los que brilla la malicia cuando mira hacia el público . Además el Rey Mono lleva a veces consigo un grupo de monos que se comportan de la misma manera que él , pero cada uno tiene sus propias características que se hacen patentes claramente por el matiz de sus movimientos : uno es travieso , el otro rapaz , otro siempre tiene sueño , etc , y sus ágiles acrobacias son a la vez una continua fuente de diversión que les convierte en favoritos del público . Los movimientos de danza han sido y son constantemente mejorados y renovados , junto con su acompañamiento musical .

Volviendo ahora de nuevo a Pan Xiafeng , vamos a hablar a continuación de las series de gestos y movimientos corporales *qiba , zoubian , tangma* y *aizibu ,* y sus diversos procesos .

Qiba : El origen del *qiba* de la Ópera de Pekín puede sin duda retrotraerse a la obra de *Kunqu* titulada *Qianjinji* , "Mil Monedas de Oro" , de Shen Cai , dramaturgo de tiempos de los Ming . Esta obra tiene una escena en que los gestos y movimientos del papel de Xiang Yu , que incluyen danza , ponerse y quitarse la armadura , ajustarse el yelmo , y un gran número de actos insignificantes que representan sus preparativos para una expedición que se le ha ordenado , son típicos del proceso general que veremos a continuación . Aunque en este primer caso significaban "simplemente" , entre otras cosas, que el personaje en cuestión tenía a su disposición ocho mil hombres dispuestos a batirse por el heredero del trono .

Este proceso del *qiba* se ha desarrollado en una serie de técnicas dramáticas sistemáticas gracias a los esfuerzos de sucesivas generaciones de artistas del espectáculo, y cubre una variedad de estilos de actuación que suelen clasificarse como sigue :

- *qiba* de un sólo hombre o *danba* .
- *qiba* de varios hombres o *shuangba* .
- *qiba* de entrada o *zhengba* , llamado así porque el actor o actores cruzan una puer - ta principal , y
- *qiba* de salida o *fanba* , de movimiento contrario al anterior .

Como muchos otros de los factores que contribuyen al teatralismo artístico de la Ópera de Pekín , los movimientos que los procesos arriba mencionados engloban deben siempre

ser congruentes con las características personales de cada papel y su estatus social[208] . En la práctica, sin embargo , los cuatro se efectúan de acuerdo al carácter individual o general de la escena en particular o de la obra representada en su conjunto . Así por ejemplo , Xu Huang , bravo guerrero a las órdenes directas de Cao Cao , tiene que mostrar cierto acatamiento en sus proezas al evolucionar con su *qiba* , mientras que Ma Su ha de demostrar más estrategia personal porque es un caudillo sin jefe , además de , como el otro , gran guerrero . Por su parte , un valiente joven de noble cuna como Gao Chong debe mostrar a la vez cierto orgullo y arrogancia . Jiang Wei , al contrario que los tres que anteceden , se considera figura clave no sólo por su valor y estrategia sino también por su alto cargo político y administrativo ; de modo que su *qiba* tendrá que desarrollarse con matices a lo Aníbal el Cartaginés (símil de Pan , op.cit.) , para plasmar en el escenario el estado anímico acorde con el desarrollo de acciones rápidas y contundentes pero bien equilibradas y debidamente llevadas a cabo , y la agresión cuerpo a cuerpo[209] . Estos cuatro personajes dan respectivamente a sus papeles una total

[208] Y también los "no movimientos" . Por ejemplo , del dormir dicen Wu , Huang y Mei (en p. 76 de su libro citado en nuestra Bibliografía) que 'cuando un chou o bufón duerme a veces arrellanado en una silla , con la cabeza hacia atrás y la boca abierta , se entiende que si lo hace de ese modo es solamente para provocar la hilaridad del público' . Pero (misma página) 'Al dormir , el actor lo hace sosteniéndose la cabeza sobre un brazo que apoya sobre la mesa' . Otra convención , como las que jalonan los *qiba* .

[209] En el teatro la atmósfera es en este sentido de total adaptación al medio histórico ; resulta interesante recordar aquí que según los historiadores , éste es el tipo de escaramuzas que se producen en los primeros

expresión personal , pero siempre en virtud de los diferentes movimientos escénicos . Por cierto que , según cuenta en otros lugares de su obra ya tantas veces aquí citada Pan Xiafeng , la música y el canto han de correr parejos y ajustados al *qiba* de movimientos , existiendo una especie de *qiba* musical que se llama *qupai* y que engloba miles de estilos melódicos tanto del Norte como del Sur desde los tiempos Yuan y Ming . Cada *qupai* tiene su forma relativamente rígida con un número fijo de ideogramas , ritmos de versificación definidos , rima y tipo de música , aparte de por supuesto englobarse en los dos modos vocales y musicales *erhuang* y *xipi* . Además , cada *qupai* requiere de un acompañamiento instrumentístico específico , que sin embargo no es del todo fijo para dejar un margen de libertad creadora en cada caso , como ocurre en los demás aspectos de la Ópera de Pekín . Veamos aquí un caso referente a los címbalos . Cuando por ejemplo se apreció que el Jiang Wei arriba citado (esto no lo dice Pan , sino otro de los autores de *Asian Theatre Journal* aquí citados) necesitaba de una atmósfera que le permitiera subrayar con fuerza su carácter y proeza , se recurrió para acompañar su *qiba* gestual al colocarse la armadura y el yelmo y mirar a las estrellas a los címbalos grandes o *danao* , desechándose los pequeños *naobo* que se venían usando hasta entonces para esta pieza , "El Monte Tielong" , de la saga de los Tres Reinos .

En algunas obras de ambiente civil en que se precisa también de los *qiba* , se emplea generalmente un poema truncado para dar pie a la inmediata secuencia de movimientos

explicativos del actor . Esto (siempre según Pan Xiafeng , op. cit.) , se puntea asímismo con ritmos especiales como el *erhuang daoban* o el *sijitou* , a cargo de los gongs , tambores u otro instrumento . Subsiguientemente , se canta un verso de cuatro líneas como el *dingchangshi* para marcar el final de los movimientos del *qiba* , canto que puede acompañarse de algunos pasos de danza . Pueden darse disimilitudes entre *qiba* paralelos , pero en todo caso han de estar en relación con otros procesos histriónicos y demás efectos teatrales .

Quizá el más hábil y extraordinario de los *qiba* es el de la parte de nuestro ya conocido Jiang Wei en "El Monte Tielong" (v. más arriba) . Este *qiba* o *danba* comprende una serie de movimientos llamados *guanxing* o "de observar las estrellas"[210]. Esta actuación

---

tiempos . Así , Alvin y Heidi Toffler , consultores estratégicos y autores de best-sellers sobre las guerras de la historia y del futuro (v. por ejemplo su *Las guerras del futuro* , Plaza y Janés , 1995) , recogen que este tipo de batallas -en que combaten escuadrones reducidos , formados mayoritariamente por campesinos que luchan por un jefe local- corresponde precisamente al estilo de lo que ellos llaman "Primera Ola" de las guerras , que se daba desde los tiempos de la revolución agraria que empezó hace unos diez mil años , y a la que siguen , con finalidad , estrategia y métodos tan diferentes , las guerras de la "Segunda Ola" (Revolución Industrial) y "Tercera Ola" (Era de la Información) .

[210] Dicho sea de paso , la astronomía china es de las más antiguas y reputadas del mundo . Antiquísimos documentos señalan infinidad de observaciones y cálculos astronómicos . Veamos algunos ejemplos . En los "Documentos de los Antepasados" se registra un eclipse solar que tuvo lugar en 2.164 a.C. En el *Xiaoya ,* segunda edición del "Libro de las Odas" , se registra por ejemplo el más antiguo eclipse de luna del mundo ; en el "Libro de los Cálculos" , de Zhou Bi , del siglo I a.C. , se señala "El Sol ilumina la Luna , y de ahí la luz lunar y la luna clara" , de donde se desprende que en China ya se sabía en tan remota época que la luz de la luna es reflejo de la del sol . Registros de cometas , aerolitos , estrellas , planetas , constelaciones , novas y hasta el estallido de una supernova (se registra en el "Libro de Astronomía" de la "Crónica de la dinastía Han posterior") , el primer registro mundial de las manchas solares (en el "Acta de los Cinco Elementos" de la "Crónica de la Dinastía Han anterior" , refiriéndose al

no sólo implica los movimientos corporales sino también una danza y gestos como atusarse la barba (v. más abajo lo relativo a éstas) y acariciar la espada , aunque no la lucha con esta última . Para plasmar a Jiang Wei , el astuto y sagaz estratega del reino de Shu que pondera su táctica la noche anterior a la batalla , se requieren los símbolos más delicados y teatrales de todo el repertorio de la Ópera de Pekín . En este *qiba* domina la compostura , pero ha de desarrollarse con una unión perfecta y visible de los rasgos del hombre de estado y del indomable hombre de acción . En sus gestos se trasluce a la vez

una nobleza , suavidad y gentileza que son también características de aquella gran figura histórica .

No hemos mencionado antes algunos de los *qiba* , de que sólo hemos dado los cuatro nombres hoy principales , porque ya no se usan o casi no se encuentran sobre los actuales escenarios . Pero de uno en particular , el *qiba hudie* o "qiba mariposa" , que ya
se perdió , dice Pan Xiafeng se habla a veces en crónicas y libros de teatro por considerársele muy interesante por su gran efectismo , concretamente en la actuación del Rey Mono en la ópera "La Gruta de la Cortina de Agua" , adaptada de "Viaje al Oeste". Por lo tanto , a veces todavía se ejecuta en este caso concreto .

Nos narra esta historia el autor que acabamos de mencionar explicando cómo se le arrebatan al Rey Dragón de su palacio subacuático un casco , una armadura y un mazo - los tres objetos de oro- , para celebrar lo cual el Rey Mono da una fiesta en dicha cueva de las cascadas . Uno de sus invitados , el Buey Diablo , le pide a Mono su traje para una exhibición . Así da comienzo una serie de evoluciones bovinas que , como contrapartida , encuentran su oponente en el *qiba mariposa* del Rey Mono . Este tipo de danza consiste en numerosos movimientos atléticos que requieren de considerables destreza y atrevimiento , los cuales junto a las evoluciones con el mazo de oro dan a

---

año 28 a.C. ; en esta crónica se registra también con enorme detalle y exactitud la primera aparición del cometa Halley), etc etc , así como antiquísimos calendarios y mapas astronómicos de todas clases, como los grabados en piedra en las tumbas de Qian Yuanguan , rey de Wuyue , y su segunda esposa Wu Hanyue (Periodo de las Cinco Dinastías , siglo X) . Cada uno de estos dos mapas , que constituyen un tesoro de la astronomía antigua , tiene ciento ochenta estrellas , cuyas posiciones se ubican con bastante precisión. La astronomía china influyó grandemente en la de los países vecinos , como Japón (que adoptó el calendario chino y todo el cuerpo de datos empíricos en que se basaba . V. *A History of Japan Astronomy* , S. Nakayama , Harvard University Press , Cambridge , Mass., 1969) ; y es lógico que también en la astrología china , tan íntimamente unida a la filosofía natural , también se sirviera de tantos grandes conocimientos astronómicos , de que también se aprovechaba la geografía , con grandes obras escritas ya desde el siglo VII a.C. En el I Ching , "Libro de las Mutaciones" traducido y comentado entre otros por Richard Wilhelm , se lee "El Cielo muestra las Imágenes , el Elegido las hace Realidad ."..
" El Cielo , la Tierra y el Hombre son las tres Fuerzas del Mundo , pero es precisamente el ser humano quien ha de llevar a las otras dos fuerzas (el Cielo , fuerza creadora de los acontecimientos temporales , y la Tierra , fuerza receptora de extensión espacial) la Harmonía" ... "El Libro de las Mutaciones ... descansa sobre el reconocimiento de que la última realidad no son las circunstancias que parecen sedimentadas sino la ley espiritual de la cual todo acontecer recibe su sentido y el impulso de la acción duradera" . (Traducimos más o menos literalmente de R.Wilhelm) . La Astrología china , *chan xing xue* , es una gran filosofía , una técnica y un arte maravillosos , como lo es también su cosmología , pero no es este el lugar de detenerse sobre estos puntos . Sin embargo, adelantamos que al igual que la Astronomía, tienen todavía aspectos y símbolos que resultan inexplicables con los conocimientos de hoy.

este *qiba* una gran espectacularidad y a la vez producen gran tensión , expectación y entusiasmo entre el público .

Zoubian : Según Pan Xiafeng (op.cit.) , en las obras de Ópera de Pekín de tema militar se usan este tipo de secuencias, tan básicas y esenciales como el *qiba* de guerreros armados , para los movimientos de guerreros en viaje . Del mismo modo , su aprendizaje es obligatorio tanto para los papeles de *sheng* (masculinos) como para los de *dan* (femeninos) , los de *jing* ("cara pintada") y los de *chou* (bufón) . El término *zoubian* significa literalmente "andar de lado" , lo que sugiere actividades solapadas o de alguna circunstancia clandestina , tales como robos , emboscadas , y en general todo aquello que se realice de manera furtiva .

Consiste en un determinado número de movimientos básicos , como el *kuahu'er* ("tigre rampante") , postura en cuclillas que asume el actor con una mano alzada y la otra dirigida al suelo ; el *jianbu* ("embestida hacia adelante" ; *bengzi* ("salto y giro") ; *feijiao*
("patada volante") , que consiste en un rápido girar y lanzar las piernas , y a la vez golpearse el pie izquierdo con la mano derecha ; *xuanzi* ("vuelta de campana lateral") ; y *yaozi fanshen* ("voltereta de la golondrina") . Como es lógico , entre estos movimientos se realizan gestos de un *qiba* como el *lashanbang* ("brazos que tiran de una montaña") , con estiramiento de brazos con el puño cerrado , el *qiyunshou* ("manos como nubes que asoman"), con las manos como si manejaran una pelota , "sujetar la luna
sobre el pecho" , "el gigantesco pitón enrolla su cola" , "captura al paso" "el buey de hierro labra la tierra" , "captura mediante apretón de manos" , "garra de águila", "atrapar al ciervo por la cornamenta" , "el leopardo se echa en la cueva" , "agarrar el jarrón para golpear" , "arrastrar la bandera contra el viento" , "habilidades *chan* (zen) con los dedos", "captura del enemigo con un sólo brazo" o "con un pie" , etc, con sus diversas variantes, y así sucesivamente . Tal como leemos no sólo en la obra de Pan Xiafeng ya

citada sino sobre todo en otras referentes a artes marciales , de las que se venden en España (libros o revistas españoles o extranjeros) y que también citamos aquí en distintas notas .

Además , no sólo hay que saber moverse , sino lo contrario , y para eso están las técnicas derivadas del *zhuanggong* , literalmente "técnicas de la estaca" , que se refieren a las habilidades de ser tan firme a los empujones o puntapiés como una estaca clavada en el suelo . Según el "Manual del Templo de Shaolin" -el cual está de nuevo en uso y en el candelero como nos enteramos por diversas noticias- , se debe precisamente aprender estas técnicas antes que las de combate . Grosso modo , se dividen en dos métodos : el "*zhuanggong* en calma" y el "*zhuanggong* en movimiento" . Naturalmente , punto esencial es en todo momento la absoluta calma y dominio de sí mismos por parte de los actores -como de los luchadores auténticos- , o no sirven de nada los años de estudio , práctica y ejercicio . Han de controlarse factores como la respiración , tragar gradualmente la saliva al relajarse , y otros puntos que también son de vital importancia en el *wushu* (se logra por ejemplo hasta balancearse sobre sólo la yema de dos dedos) .

Para estas escenas , los actores llevan a menudo el calzado especial para la acrobacia . Hubo una escuela de actores que se especializaron en realizarlas con zapatos de plataforma . Este método se llamaba de la "Escuela Yang" . Su iniciador fue el célebre Yang Longshou , fundador también -con otros- de la Troupe Xiaorongchun , de los últimos años de la dinastía Qing . Se dice que la técnica de este actor con los zapatos de plataforma le fue en realidad enseñada o transmitida por su abuelo Yang Shengchun , otro famoso actor de papeles militares .

El *zoubian* , como vemos y tal como nos sigue diciendo Pan Xiafeng (op.cit.) puede incluir una gran variedad de movimientos , ya sean simples o complejos . Siempre es crucial el que sean efectuados con rapidez y a la vez con perfecta destreza .

Además , los movimientos de danza del *zoubian* están llenos de sentido y propósito . Una embestida hacia adelante , por ejemplo , sugiere un salto o un brinco , al igual que el salto con giro completo simultáneo . La patada volante puede implicar la subida a una empinada montaña o saltar por sobre un canal o trinchera . Mientras que el *xuanzi* , el "tigre rampante" y el volteo de la golondrina son actos que denotan el intento de escapar de una situación difícil , por ejemplo en el caso de un merodeador nocturno .

El *zoubian* puede ir a cargo de un sólo actor o de varios . En "El Monte Dingjia" , por ejemplo , son ocho los actores implicados en una sóla escena de *zoubian* . Si el actor canta a la vez que lo efectúa , se llama al *zoubian* "melodioso" o *xiangbian* , y si a la vez ejecuta una pantomima , *yabian* . También se llama *gubian* si sigue al sonar de tambores que tocan para intensificar la excitación de un galope nocturno , por ejemplo . Pongamos por caso , hay un *gubian* representativo en *Sanchakou* (v. más arriba) antes de la llegada de Ren Tanghui a la posada .

Una de las escenas de *zoubian* más espectaculares muestra -todavía según Pan- a un combatiente rodeado de adversarios que , con su lanza , rechaza de un sólo gesto todas las que le son lanzadas ; excepto una , que pasa por encima de él y que él despide de una

patada hacia atrás justo antes de que la lanza toque el suelo . En otra pieza , tras un combate final entre los dos generales enemigos , los vencidos escapan por la izquierda mientras que el jefe de los vencedores realiza una danza para mostrar su orgullo por la victoria . En otra danza de *qiba* un general que reviste armadura se prepara para el combate ; en otra ópera , la danza corre a cargo de distintos generales sucesivos . Aquí vemos de nuevo que las técnicas y artes del espectáculo están constantemente entrelazadas , y sólo las exponemos aquí separadas porque de otro modo sería imposible su comprensión .

Añade también Pan (op. cit.) que antes , en la Ópera de Pekín , los dos pilares del proscenio se unían en lo alto por medio de una barra de hierro en la que los personajes hacían también espectaculares números de barra fija . (Aquí no podemos nosotros dejar de recordar que , irónicamente , el *taijiquan -tai chi* -que en Occidente se ha adoptado con entusiasmo para el entrenamiento de los actores y que inspira también coreografías profesionales -hasta se ha inventado el *kung-foot* , en la película de Stephen Chow *Shaolin Soccer* , de 2002- , era considerado por la juventud china un ejercicio para "los

pájaros" , como les llaman a las personas mayores que se relajan practicándolo tranquilamente en los parques) . Repetimos : La formación de los actores necesitaba pues de un fuerte entrenamiento en las artes marciales y en acrobacia , pero también en el dominio de una técnica especial de cara a embellecer sus movimientos . Esto es el *qiba* .

Algunas compañías especializadas en estos ballets guerreros tenían actores que utilizaban armas auténticas para añadir el placer del peligro al espectáculo estético[211] . En este sentido , recordemos que antes de ser actor , el célebre Tan Xinpei (v. más abajo) había
trabajado desde muy joven como encargado de empresas de transportes para proteger de los ladrones los convoys comerciales . No es de extrañar que luego se las arreglara aún mejor en el terreno del teatro[212] .

Tangma : Este término del argot de la ópera significa "hacer andar al caballo" . Se trata de movimientos simbólicos de alguien que danza mientras cabalga , los cuales se efectúan con un látigo o zurriago en la mano . Según Wu , Huang , Mei (op.cit., p.27) , Se produce uno de estos *qiba* , pero de forma muy especial , en una vieja pieza llamada "Carta a la Tribu del Sur" o "Li Bo Compone Borracho un Poema" (en inglés , "Writing a Letter to the Southern Tribe" o "Li Bo Composing a Poem While Drunk") . En ella , el gran poeta clásico Li Bo , de tiempos de los Tang , yace en cama borracho cuando llega un emisario del emperador urgiéndole inmediatamente a la corte . Li Bo se levanta enseguida y cabalga en dirección a palacio . Si caminase , iría tambaleándose , porque

está como una cuba , pero no hay que olvidar que va a caballo . Se tratará pues de un *qiba* doble , porque el actor que lo interprete deberá , por un lado , simular que monta , por lo que de cintura para abajo habrá de plasmar el *tangma* , mientras que con el resto del cuerpo deberá representar a un beodo . Así , el famoso actor Wang Xiaonong (1858-1918) interpretó un memorable ejemplo de *qiba* en el que , efectivamente , parecía que sus extremidades inferiores no le pertenecían , sino a firme y veloz corcel , mientras a la vez su figura y su rostro eran los de un impenitente borrachín amado de las musas cuyo nombre transciende indeleble . Combinación dialéctica de opuestos como las que hacen a tantas cosas de China fascinantes , atractivo magnético que se desprende , como siempre, del dominio de sí , de lo seguro : Sobrio o sofisticado , perfecto , bien pensado y bien realizado , ya humilde o ya grandioso , aquí en un torso que actúa -por decirlo a la occidental como Wu , Huang , Mei- según Stanislavski y unas piernas que siguen a Brecht .

---

[211] En Occidente también "se sabe de esto" . Sin remontarnos a los juegos cretenses o hasta el circo romano , tenemos un sinfín de ejemplos del placer por el extremo riesgo convertido en espectáculo . Y en cuanto a los "detalles verdaderos" insertos entre "lo no real" para darle a éste más peso y verosimilitud , recordemos a niveles completamente , digamos , "sin peligro" , que el gran director cinematográfico italiano Visconti -por ejemplo- rodaba hasta con los armarios llenos de ropa de vestir , de cama , etc . aunque no tuvieran que abrirse , para dar más *volumen vibratorio* ("inventamos" esa expresión aquí) a escenas como las de "El Gatopardo" .

[212] *Promenade Au Jardin Des Poiriers* , Jacques Pimpaneau , Musée Kwok On y Agencia Xinhua , París y Pekín , 1970 .

Los látigos corresponden , dice Pan Xiafeng (op.cit.) , en general a dos tipos : el uno lleva un mango dorado de madera , y el otro empuñadura forrada de cinta . Sobre el escenario , el látigo significa que el actor cabalga o bien que , mientras él mismo camina , lleva a un caballo de las riendas . A veces también se puede indicar la presencia de algún otro animal de carga , por ejemplo de un asno en "Romance en el Guardarropa" o de un buey en "El Zagal"[213] . Sin embargo , en *Zhaoshi gu'er* ("El Huérfano de Zhao") se trata de un arma . Normalmente llevan una talabartería a base de clavos de cabeza roja , blanca , negra , amarilla o rosa . Los colores de la talabartería son importantes porque , con el maquillaje del actor , ayudan a distinguir un papel de otro , o un estatus social en particular . Los niveles sociales bajos son en este caso caracterizados por el amarillo o el blanco , pero hay excepciones , como la de Lu Bu en "El Paso Hulao" , que esgrime un látigo de rojas tachuelas al cabalgar su corcel ruano . Guan Yu[214] usa un látigo similar porque Cao Cao le ha dado el caballo de Lu Bu tras la ejecución de éste . Pero Xiang

Yu , en "Bawang dice Adiós a su Concubina" (o "El Rey se despide de su Favorita", según otra de nuestras traducciones de las a su vez distintas traducciones a idiomas occidentales ; ya hemos dicho que , desde España , no siempre es fácil todavía encontrar el título o el término exacto en chino , además de que en muchos casos , incluso en China se dan varios títulos distintos para una misma pieza o argumento) , debe llevar un látigo de tachuelas negras al montar su jaca negra -se trata de la famosa pieza en que la favorita baila la danza de las espadas , tras de lo cual se suicida cortándose ella misma con una de ellas el cuello ; para facilitarle a él la huida en vista de que les persigue un ejército- . Y Qin Qiong ha de llevar en "Qin Qiong vende su mejor montura" un látigo claveteado de amarillo , que por cierto conjunta bien con su corcel de manto marrón . Una dama general , Mu Guiying , lleva látigo de mango en rosa para azuzar su poney[215]

---

[213] Normalmente los chinos no hacen distinciones entre bueyes , vacas , toros y terneros . Todos se llaman *niu* . Sin embargo , se trata en su simbología de un animal muy importante , segundo del horóscopo chino tras la Rata . Es el animal que lleva el arado . Todavía hoy muchos chinos no comen de su carne porque encuentran inmoral matar y comerse al ser que les ayuda en el trabajo . Este tabú pudo entrar en China con el budismo , porque como se sabe en la India se prohíbe especialmente comer de esta carne . En la Edad Media también diversos emperadores chinos promulgaron edictos que prohibían matar y comer de la carne de estos animales . Estas prohibiciones fueron aún más rigurosas en Japón . Sin embargo , entre los antiguos habitantes del Sur de China eran corrientes las luchas de toros en que se hacía pelear a uno contra otro , y el vencido era sacrificado y consumido por ambos bandos . A menudo no se trataba de toros sino de búfalos de agua , el venerable animal que en la iconografía transporta a Lao-Tsé , y que por otra parte es el que ayuda al trabajo en los campos de arroz -tan abundantes en el Sur- y otros . Esta lucha recuerda , según diversos estudiosos , a la del dios de los ríos , divinidad de las provincias occidentales de China que tiene forma parecida a un ternero . Estos mismos estudiosos no dudan que se trate de un culto a la fertilidad , porque hasta hace poco bailaban las mujeres a la vez que la lucha se producía , y los tambores sonaban como sólo en la famosa Fiesta de los Tambores , que tenía lugar tras la cosecha y que en Corea aún se lleva a cabo el día 5 del quinto mes . (Pero otros tambores como los del *Yangge* , "Danza del Tambor a la Cintura" , son de origen guerrero) .

[214] Nuestro ya conocido Guan Yu , tradicional y muy arraigado icono , aparece a menudo vestido de general a caballo -y por tanto , con látigo o fusta en la mano-, tanto en el escenario como en la iconografía (es el dios de la guerra y a la vez de la justicia) , y siempre es reconocible por su cara roja , como ya decimos en otras partes de este trabajo . Se le llama también Guan Di y Guan Gong .

[215] La dama no lleva un poney por ser dama , sino porque en China estos animales , abundantes allí en varias subespecies como en otros países centroasiáticos , eran también corrientes en el ejército y en toda acción diaria como los caballos altos, a los que se igualaban -y se igualan- en fuerza y resistencia . Algunos , además , poseen un manto denso , largas crines y apretados pelos gruesos en cola , vientre y

, de la clase llamada “de flores de melocotón” (o “de flores de duraznero”) , por el tono de su pelaje . Por otro lado , según se recuerda en *Peking Opera and Mei Lanfang* (v. Bibliografía) , p. 88 , si un látigo va decorado en multitud de colores no debe considerarse que interviene en la escena caballo alguno , sino que por el contrario se trata tan sólo de un detalle decorativo .

El látigo se usa para indicar todas las acciones que tienen lugar a caballo o con caballos , ya sean el montar o el simple transporte (v. más arriba) . Incluso el tropezón o la caída del propio caballo se pueden indicar por medio de un diestro floreo con el látigo . De hecho , los movimientos del actor son aquí tanto más impresionantes en virtud de su repertorio de floreos de este tipo . Pero en cualquier caso , tanto estos movimientos como el montar y desmontar han de ser representados por pantomima estrictamente en base a la convención .

Desde el punto de vista de la escenografia , todo movimiento dancístico debe de algún modo implicar “la corriente de la consciencia” del papel que se está interpretando .

Cojamos por ejemplo un caso de “Persecución de Han Xin” . Como recuerda Pan (op.cit.) , aquí cabalgan los tres personajes principales , por lo tanto es de la máxima importancia para el argumento que cada papel se distinga de otro , no sólo por los gestos de la cara y forma de moverse , sino también por su exhibición de rasgos psicológicos y de sentimientos “verdaderos” .

Así , Han Xin , que es el primero en aparecer sobre el escenario , no necesita para hacer que galope su montura el recurrir a la rutina de “los tres latigazos” , y a la vez él asume un aire de compostura y calma . Luego sale Xiao He , que va a uña de caballo porque quiere adelantar al general . Como observa Pan , resulta esencial pues que él sí dé “los tres latigazos” , para dejar bien claro lo que tiene en mente . El tercer caballista es

Xiahou Ying , a quien sólo le importa la salvación del que llegará a ser primer ministro , de la cual se le ha hecho responsable . Por esta razón , su modo de montar será distinto al de ambos , Han Xin y Xiao He . Estas disparidades en la actuación no pueden en modo alguno ignorarse, ni siquiera en el más mínimo matiz . De profesor a alumno y de padres a hijos se han enseñado y discutido en el teatro chino estos matices , como parte tan substancial como cualquiera en toda escenificación satisfactoria .

Sin embargo , en *Dao Yuma* (“El Robo del Caballo Imperial”) , Dou Erdun no necesita dar latigazos cuando se escapa del campamento real . El experto teatral Qian Jinfu señaló que el caballo imperial de Dou Erdun era por fuerza como el corcel alado legendario , que “cabalga mil *li* de día y ochocientos de noche” ... De modo que , “¿a qué urgirle con látigos?” [216][217][218]

---

sobre los tobillos que les hacen bastante resistentes al frío . Asímismo , sus patas , más recias y cortas que las de los caballos , también les hacen buenos para la carga , y resistentes . En China abundaban también , entre otros , los veloces caballos originarios de Arabia , de los que se decía que “sudaban sangre” . Los más robustos procedían de Mongolia ; y los pequeños , en general de la zona del Tíbet .

[216] Según Pan Xiafeng , op. cit .

[217] El *li* , medida tradicional de longitud , ha variado según regiones y épocas ; equivale a unos 576 m .

[218] Desde antiguo se ha respetado en China a los caballos , que siempre alcanzaban altos precios en los mercados . En la Antigüedad veneraban los chinos un “Antepasado de los Caballos” , divinidad a que se

Aizibu : Aquí se trata , en la terminología de la Ópera de Pekín , de una habilidad especial del bufón -especialmente , del bufón militar-, que anda con las piernas dobladas. Si algún otro tipo de personaje anda de cierto modo parecido , se llama a este andar *banaizibu* , o semi-*aizibu* ; y al andar de los enanos , *aizibu* completo , como enumera Pan (op.cit) .

El semi-*aizibu* se usa para retratar a malhechores y en general a quebrantadores de la ley. Los de *aizibu* completo son papeles que plasman a un auténtico enano . Deben incluir las diversas posturas en pie , sentado , andar , correr , luchar , etc , y hacerlo todo con naturalidad . El famoso *wuchou* (bufón militar) Zhang Chunhua , ahora ya casi septuagenario , es capaz todavía de ejecutar con gran habilidad el moverse enanesco . Desde su más temprana juventud , ha practicado la vieja lección y el antiguo ejercicio de subir y bajar escaleras con las piernas dobladas hacia fuera , cosa que hacía aún cuando el
almacén de la antigua concesión francesa de Tianjin , en que se entrenaba y ensayaba su primer compañía , estaba cerrado .

Como se ve , prevalece el antiguo sistema de la repetición y la disciplina , en los demostrados métodos del pasado no hay atajos para llegar a la perfección , como tampoco para conservarla el mayor tiempo posible . Un dicho corriente en la Ópera de Pekín expresa que "un minuto de éxito se debe a largos años de duro entrenamiento" . Lo cual es cierto desde los ejercicios de cintura hasta el andar enanesco , el combate , o el canto . Y debido a que la síntesis , o *zonghe xing* , de todos y cada uno de los elementos del teatro chino tradicional (canto , música , danza , pantomima , historia , y dicción , y en muy cuantiosas piezas también la acrobacia y artes marciales[219]) , están

presentes en todo estilo teatral chino , es precisamente la síntesis o *zhonge xing* lo que caracteriza al teatro chino tradicional , y para que esa síntesis sea perfecta con todos sus elementos , son en efecto precisos "largos años de duro entrenamiento" ; y , añadimos nosotros , largos siglos de estudio , esfuerzos , y adelantos de generaciones que han confluido en el perfecto *mo* (v. nuestra nota 128) del teatro tradicional chino .

---

ofrecían sacrificios . Hualiu , Jinji y Lüer eran famosos corceles de la época antigua . En el I Ching el Dragón es un símbolo masculino y el caballo lo es femenino , pero según mitologías posteriores , el caballo es Yang , y la vaca Yin . "Bajar del caballo" es fórmula que usa el chamán para invitar a las divinidades a que entren en él .

[219] Creemos de gran interés decir aquí que ya existen en Occidente numerosas referencias a la enseñanza de las artes marciales orientales al actor occidental . Desde el pionero A.C.Scott , que introdujo estos estudios en la universidad americana en los años 60 , han surgido infinidad de obras , entre las que destacamos : *Asian Martial Arts in Actor Training* , ed. de Phillip Zarrilli , Center for South Asian Studies , Madison , Wisconsin , 1993 (aunque en sólo 128 páginas , este libro lleva artículos muy interesantes de A.C. Scott (*taichi*) , del mismo Zarrilli (*kalarippayattu*) , de Craig Turner (*aikido*) y de Richard Nichols (*kendo* y *iai-do*)) . En 1994 , el mismo Zarrilli publica en Asian Theatre Journal , vol . 1 , nº 2 (Otoño 1984) , pp. 191-206 , *"Doing the Exercise": The In-body Transmission of Performance Knowledge in a Traditional Martial Art* (en que se refiere al sistema *kalarippayattu*) . Etc. Por otro lado , sobre la enseñanza del teatro occidental al universitario de otra tradición (aquí , provinciano , por lo que creemos que al menos en las grandes ciudades de China lo que este artículo planteaba empieza a matizarse) puede leerse como introducción "Perspectives transculturals en l'ensenyament del teatre americà", J. Brown , en *Assaig de Teatre* , nº 25 , Dic. 2000 . Pp. 13-21.

TOCADOS , VESTUARIO , ADORNOS Y CALZADOS :

De nuevo , seguimos de cerca en este apartado el libro de Pan Xiafeng *The Stagecraft of Peking Opera* , ya citado , así como diversas enciclopedias y otros volúmenes cuyos títulos aparecen en nuestra Bibliografía . Además , para una introducción al vestido de la antigüedad y época clásica de China nos serviremos del capítulo *Les vêtements* , de *Chine . Culture et Traditions* , Jacques Pimpaneau , Philippe Picquier , Arles , 1990 , pp.56-67 . Así como de otros datos diversos recogidos en nuestro archivo y fotografías .

Los tocados y peinados , naturalmente , son también específicos de los diversos papeles .
Aunque en medida no tan grande como el maquillaje , también ayudan a distinguir a un personaje de otro . En efecto , antes de que existieran los proyectores eléctricos , en una época en que , por la noche , había que contentarse con las lámparas de aceite , hacían resaltar los rostros , o la personalidad . Además , las representaciones tenían a menudo lugar al aire libre , en la plaza de mercado o en jardines de casas particulares o de té , y los espectadores debían poder identificar a los personajes desde lejos . Naturalmente , a esto se añaden las modas , ya que en China , ha sido sobre todo la clase alta extraordinariamente proclive a aparatosos y cuidadosos tocados . Sin embargo , este detalle de la visibilidad es más aplicable al maquillaje , del que se dice -entre otras cosas- que se desarrolló en la Ópera de Pekín sobre todo a causa de las piezas de tema militar . Al parecer , hubo que multiplicar los diseños de los rostros para que el público pudiera reconocer al primer golpe de vista a los numerosos generales que en ellas aparecen , lo que explica que esos maquillajes se hayan utilizado sobre todo para los guerreros . Por tanto , el peinado es en la Ópera de Pekín de menor importancia , aunque así y todo la tiene , y muy grande .

En general , el peinado de los hombres es sencillo o no se ve en absoluto , por ir cubierta la cabeza sea de algún gorro , casco , corona o sombrero (v. más abajo) , sea de alguna banda que impide totalmente ver el pelo ; o bien - en el caso de los *jing* - se trata del

mismo cráneo maquillado según el resto del rostro . Cuando aparece el cabello masculino, suele estar recogido en un moño alto -como en el caso del viejo sirviente leal de *Zhaoshi gu'er* , Cheng Ying , quien además , según nuestro archivo gráfico , al final de la obra lo lleva , como la gran barba , cano- o en una larga coleta . Sin embargo, en algunos casos , como el de los condenados , sí adquiere el cabello masculino especial protagonismo , como cuando los que van a ser encarcelados , torturados o ejecutados se sueltan un largo mechón de su moño y lo hacen girar con un especial movimiento de cabeza para indicar su desesperación y su impotencia .

En cuanto a los peinados de los papeles de *dan* (femeninos) , un estilo corriente desde mediados del siglo XVII a principios del XX fue el que consistía en llevar el pelo suavemente hacia atrás , cubriendo parcialmente las orejas , para formar un gran moño recogido con largas agujas de madera , marfil , oro o plata , con remates artísticamente decorados , por ejemplo de una cabeza de pájaro o de una flor , de los que a menudo

pende un colgante . En Yangzhou se estilaba el moño más alto que en Suzhou , donde se situaba sobre la nuca (Yangzhou y Suzhou eran rivales tanto en materia de modas como en asuntos teatrales) . El rostro ideal femenino -al que todas las mujeres se conformaban- requería que la frente se redondeara en las sienes para completar el óvalo de la cara .

Este ideal influyó en el diseño de todo tipo de peinados , y en consecuencia también la Ópera de Pekín lo adaptó para la gran mayoría de sus papeles femeninos . Se dice que el principal introductor y primer artífice de este tipo de diseños fue el actor sichuanés Wei Changsheng (1744-1802) , de quien ya hablamos en páginas anteriores .

El peinado de los papeles femeninos , por complicado y voluminoso que sea , no consiste en una peluca sino en un conjunto de mechones[220] que se ordenan por etapas para cada representación en concreto ; los cuales hacen además de soporte para abundantes joyas , flores artificiales , plumas y otros adornos . A veces se colocan también mechones y piezas laterales o de relleno interespacial a base de pelo de verdad , que sirven para cohesionar bien los postizos y que se adhieren con cola de modo que queden fijas en su sitio para enmarcar la frente y cejas así como el grande , denso y apretado moño a la parte posterior de la cabeza . Estos grandes moños postizos van fijos a una redecilla de crin de caballo , a la cual se enganchan las joyas , plumas de martín pescador para las mujeres nobles , cuentas de cristales multicolores para las de clase media y simplemente de plata para las pobres . Las niñas antes de la pubertad llevan largas trenzas , una a cada lado de la cabeza , y también las llevan algunas sirvientas más mayores como complemento de su peinado , o si pertenecen a minorías étnicas o tribus fronterizas . (Más tarde , ya a partir de mediados del siglo XX , al cambiar la temática -v. más abajo-

también las campesinas y jóvenes revolucionarias ; aunque éstas más adelante se las cortan , y las sustituyen por una media melena . El cabello suele ser de color negro -pues todos los chinos jóvenes lo tienen de ese color- a menos que el personaje sea anciano , en cuyo caso será gris o blanco . Sin embargo , hay excepciones como en la muy famosa *Baimao Nu* , "La Muchacha de los Cabellos Blancos" , ópera moderna que veremos más tarde , en que la protagonista ostenta a pesar de ser joven larga cabellera de ese color a causa del argumento .

En cuanto a los sombreros , los hay de varios tipos . Entre los femeninos , se da a veces modernamente , si el personaje va de viaje , uno parecido al *weimao* que se ve en las figurillas de la época Tang , con ala ancha y velo delantero . Las emperatricas se tocan del *fengguan* o tiara de fénix de la época Song , con hileras de perlas ensartadas en oro

[220] Todos los chinos -jóvenes , se entiende- tienen el pelo negro , aunque últimamente empiezan a verse muchas cabelleras teñidas de colores claros , a la occidental . Sin embargo , como en la Antigüedad , el cabello especialmente oscuro y brillante , llamado "cabellera de nubes" , se considera especialmente hermoso , si a la vez es fuerte y abundante . Al describir a una mujer guapa , suelen los chinos hablar primero del cabello , quizá como prueba de que su poseedora también es joven o/y está sana . Por naturaleza , el cabello de los chinos es liso -aunque ahora también se ven muchas permanentes- , y únicamente en el Sur de China y en Taiwan se encuentra gente con suaves ondas naturales . En China , sólo en la Edad Media se menciona a pueblos del Norte del Turkestán con "pelo amarillo" , es decir rubio ; y los esclavos procedentes del Sur de la India tenían el pelo rizado o crespo .

o plata en aparatoso ornato . En las piezas que se refieren a la época Qing , las mujeres nobles pueden llevar en la parte de atrás de la cabeza un gran lazo de seda negra .

Entre los sombreros masculinos , también los hay variados , y uno de los principales es el *guan* . Su nombre es de igual sonoridad a la del que significa funcionario , *guan* , y , como éstos , es de gran importancia en China tanto sobre como fuera del escenario . En este sentido , podemos añadir por ejemplo , basándonos en distintas enciclopedias citadas en nuestra Bibliografía , que entre las representaciones pictóricas típicas referentes a padres e hijos , hay una "propiciatoria" en que precisamente el tocado es de la mayor significación ; ésta muestra a padre e hijo en atuendo cortesano , es decir , el padre con sombrero oficial , cinturón ceremonial[221] y un cetro en la mano , y el hijo con adornos en la cabeza que le designan como el mejor examinando , *zhuang yuan* , lo cual se interpreta del modo siguiente : "Ojalá puedas llevar a tu hijo contigo a la Corte" ; o bien : "Ojalá puedan padre e hijo revestir el más alto honor" . Ya que es fácil comprender o inferir que, a mayor pulcritud o/y elegancia , mayores riqueza o/y merecimientos .

En general , los tocados se designan en China convencionalmente como *kuitou* . Los de la Ópera de Pekín comprenden grosso modo la corona , el casco y el sombrero o gorra , bonete o capuchón . Todos ellos pueden ser duros o blandos , y lo mismo sus bordes o extremos . La corona del Emperador de Jade , *mianliu* , con perlas de jade ensartadas que penden a ambos extremos ; el casco del pretendiente al trono , *caowangkui* ; el casco del mariscal , *shuaikui* ; la corona del rey , *tangmao* . El sombrero de gasa , *shamao ,* con adornos transversales muy protuberantes a ambos lados , y otros tocados semejantes , son todos de armazón dura . Por otro lado , entre los típicos de armazón blanda se encuentran el bonete o gorra de cola de pato o *yaweijin* , el hexagonal blando o *ruanluomao ,* y el blanco de fieltro o *baizhanmao* . Estos tocados , como el resto del vestuario y accesorios , se revisten según el sexo del personaje , su edad , estatus social y rango oficial , esto último claro está si el personaje lo requiere . Pan Xiafeng da cumplida cuenta de todos estos tocados

en su obra ya citada , de la cual también nos servimos para esta exposición sobre las prendas en cuestión .

Sin embargo , Pan no habla de los *bian* , entre otros tocados . De éstos nos enteramos por Pimpaneau y otros autores (v. en Bibliografía el apartado referente a las tradiciones de China) , y así sabemos que los *bian* pueden ser de dos clases , *juebian* , para los nobles , y *pibian* en piel blanca de ciervo , este último a base de tiras de cuero con placas de jade superpuestas . También hay una "cofia alta de letrado" , *gaoshijin* , y cofias de gasa para los funcionarios , *futou* y *shamao* (de ésta última sí habla Pan) . Otras cofias de funcionario , a estilo época Han , son simplemente un círculo que por medio de una larga aguja sujeta el moño o *zizuo* . Para los viajes hay un sombrero oblongo de borde redondeado . En cuanto a la gente del pueblo , se llevan cofias de tela

[221] La palabra "cinturón" , *dai* , significa también "llevar consigo" , por lo que aquí se refuerza el sentido de que padre e hijo alcancen juntos cargos honorables ; con lo que se abunda , paralelamente , en la idea del paso fructífero de las generaciones . Todo chino , por cierto , ha de tener por lo menos un hijo, o cae sobre él la vergüenza y desgracia de no haber colaborado en la transmisión de los trabajos o esfuerzos sociales y familiares de su estirpe . Con lo que la escena "aristocratizante" del triunfo en los exámenes sirve también a ilustrar y a simbolizar intereses , problemas y necesidades populares .

, *jin* , o los sombreros rígidos *mao* , o también una simple toca negra que envuelve los cabellos , llamada *ze* . Los esclavos pueden llevar la cabeza rapada , como también los trabajadores manuales .

En cuanto a las dos largas plumas de faisán , *zhi wei* , que se ven a menudo a ambos lados del tocado tanto masculino como femenino , las más largas pueden medir alrededor de dos metros . Las llevaban en un principio los caudillos insurgentes o de alguna minoría nacional o tribu fronteriza , pero debido a su espectacular belleza y al elegante histriónico uso que se hace de ellas , pasaron a usarse también por otros personajes de la casta militar (V . *Peking Opera and Mei Lanfang* , citado en nuestra Bibliografía) .

Coronas : Según Pan Xiafeng (op.cit.) , la corona , *guan* , se considera como en Occidente el tocado más ceremonial del soberano , aunque también pueden tocarse con algunas menos espectaculares algunos muy altos militares (sin embargo , si se trata de algún gran insurgente su *guan* puede ser muy similar al del emperador) . La del Emperador difiere de todas las demás en que ostenta sartas de distintas perlas a ambos lados . La del Emperador de Jade sólo se usa en grandes ocasiones como la coronación previa a la fundación de un nuevo régimen , o cuando la ascensión al trono de un monarca . Pero la realeza también gasta tocados más informales , por ejemplo uno de satén amarillo que se sujeta por medio de un marco duro, redondo , bajo en la frente y plano y más alto en la parte de atrás . En la parte frontal lleva los dibujos de dragones que juegan con una perla (v. más arriba) , y detrás los de una pareja de dragones rampantes . Como la corona , ostenta también cuentas que figuran perlas , y bolas de terciopelo en el centro , así como ricos y vistosos colgantes que penden a ambos lados . Esta corona se conoce como *jiulongguan* , y la llevan por ejemplo el emperador Guangwu (r. en 25-56 d.C.) de la dinastía Han del Este en “El Palacio Han Embrujado”(en inglés “Ghost Haunted Han Palace”) y Liu Bei en “Retorno a Jingzhou” .

Las reinas y princesas han de aparecer siempre con la tiara de fénix , o *fengguan* , que lleva marco duro . Ostenta motivos de esas aves , en grande y pequeño , perlas y cuentas jade , con borlas , *liu ,* por la parte de atrás . A cada una de las colas de fénix que también lleva esta tiara , se fijan hileras de borlas amarillas de forma que confieren

grandes elegancia y dignidad . Llevan esta tiara por ejemplo la concubina imperial Li , en *Da Bao Guo* (“Por el Bien del Estado”) ; Yang Yuhuan (llamada también entre otros nombres Yang Guifei , v. más arriba) en *Guifei Zui Jiu* (“La Belleza Borracha”) , pieza preferida de Mei Lanfang junto con *Yuzhou Feng* (“La Belleza desafía a la Tiranía”) ; y Sun Shangxiang , princesa de Wu , en “Retorno a Jingzhou” .

Las ancianas distinguidas se tocan de una tiara de fénix menos aparatosa , de color dorado , que lleva sin embargo un fénix más grande por encima del cual penden dos más pequeños , con sartas de cuentas a juego por delante . La regente de *Da Long Pao* (“Golpeando la Túnica del Dragón” , o “Golpeando la Túnica Imperial”) lleva una de estas tiaras , así como la Madre Celestial en “Disturbios en el Cielo” .

La corona principesca o *zijinguan* , que también portan a veces los nobles , es mucho más sencilla en comparación con las anteriores , ya que sólo lleva perlas , cuentas y bolas de terciopelo , así como borlas de color que penden a la espalda y dos colgantes en forma de serpentina a cada lado .

El *bajiaoguan* es una corona octogonal como su nombre chino indica , y la llevan famosos generales y a veces también sus familiares más cercanos e importantes , así como alguno de sus edecanes principales . Es dorada , con borlas azules y sartas de perlas , y más alta por detrás que por delante . De entre aquellos personajes, los de menor importancia la llevan plateada en lugar de dorada , y con borlas blancas en lugar de azules .

Cascos : Llamados en chino *kui* . Todavía según Pan (op.cit.) -ya que con nuestros medios actuales nos sería imposible narrarlo de otro modo , y preferimos no omitirlo ni hablar de otros temas que nos parece son menos adecuadas en una Introducción a la Ópera de Pekín , que precisa en primer lugar de una explicación de lo primero que salta a
la vista , como es el vestuario- , los militares de más alto rango llevan casco de mariscal o *shuaikui* , que es o dorado o plateado , y tiene forma de campana , con una pequeña pieza de metal bifurcada arriba . Los edecanes llevan cascos de cima triangular con -frecuentemente- una pluma azul colgante . Según tradición , este casco es específico del personaje del ayudante del general o comandante , llamado en chino *zhongjun* , y de ahí el nombre de este ítem por extensión .

El casco del general es distinto a los dos anteriores , y de colores blanco y negro . Como también se hace distinción entre “legales” e “ilegales” , tanto en lo que respecta a colores como a formas , colgantes y otros adornos . Lo mismo en cuanto a príncipes , oficiales y dignatarios diversos , así como deidades , bravos guerreros -para muchos de éstos hay casco especial llamado “de león” , con un adorno de satén negro , que muestra su especial valor en el combate , y otro “de tigre” que simboliza caballerosidad y audacia- , y héroes , héroes ficticios , Rey Mono , etc .

Sigue diciendo Pan que los guardias imperiales portan cascos parecidos a una jarra , los *guantoukui* , adornados con una horca arriba y tres colgantes de piel que cuelgan a la espalda . El soldado raso lleva el *heyekui* , “casco de hoja de loto” , redondeado por delante y con hileras fijas de bolas de terciopelo , así como con cintas a los lados que ostentan motivos de dragones . Aunque el color , más bien monótono , suele ser blanco o amarillo , ha de ser en general conjuntado con el del resto del vestuario y accesorios del soldado .

Los bárbaros y los oficiales del partido de "los malos" plantan a menudo en su casco muy largas plumas de cola de faisán [222] , con las cuales hacen movimientos de danza ; los cascos pueden ir también adornados de dibujos de "ojos de lechuza" y otros . Estas plumas , como decimos en otro lugar , pueden llegar a medir casi dos metros .

Sombreros : El símbolo del sombrero , por sí solo , se adjudica al funcionario , ya que esta palabra en chino , *guan* , como ya hemos dicho suena exactamente igual que sombrero , *guan* . Pero en el teatro , aún simplificando mucho -aún más que lo hemos hecho en los casos anteriores-, podemos decir que de éstos también hay infinidad , y aún más porque también y especialmente los llevan los civiles : Monjes taoístas o budistas , pescadores , campesinos de diversas provincias y distintas labranzas , pastores , muchachas , mujeres y ancianas del pueblo , que pueden ser solteras , casadas o viudas , comerciantes más o menos ricos y más o menos pobres , médicos , ministros , mandarines , eunucos , magistrados , boticarios , tenderos , letrados varios , filósofos , poetas , cantantes , profesores , estudiantes , revolucionarios , etc , amén de los ladrones, forajidos , y sirvientes , todos ellos de diversos pelajes y edades . Estos tocados pueden ser trapezoidales , redondeados, triangulares, cuadrados , planos o altos , etc etc , y llevar los colgantes hacia abajo o rectos en horizontal , como es el caso del de los magistrados , o llevar un paño o velo colgado detrás -el cual puede a su vez llevar adornos o no especialmente- , o dos grandes emblemas o adornos laterales que se proyectan tiesos hacia afuera y llevan símbolos bordados o no , o flecos de plumas de pato , o de cola de pato , plumas de grulla[223] , etc . Todos ellos , naturalmente , se

[222] El faisán , *ye zhi* , ocupa un lugar importante en la literatura china desde los tiempos más antiguos . Los pueblos fronterizos de China usaban a menudo las largas plumas de su cola como adorno , por lo que en el teatro suelen llevarlas los guerreros enemigos ; pero , sin embargo , en la propia China el "faisán de oro" era símbolo del alto dignatario civil . También aparecen faisanes en numerosos cuentos populares y en la poesía , y además el faisán es figura de un antiguo juego de tablero , en el cual la lechuza es su rival . Ésta , llamada *xiao* en chino , se considera pájaro de mal agüero (como en España y en la antigua Roma) y por tanto pájaro contrario al fénix , que siempre trae buena suerte . Muchos autores la identifican con "El Vehículo de los Demonios" porque es pájaro nocturno (=trae la noche) y a causa de sus grandes ojos fijos , típico atributo de los diablos . Sin embargo , en los primeros tiempos la lechuza también era signo positivo , y por eso aparece representada en numerosos recipientes de bronce , y en esculturas que se ponían en el tejado de las casas para proteger de malas influencias a sus habitantes . Etc .

[223] La grulla , *he* , es uno de los muchos símbolos de la larga vida , y se la representa a menudo en la iconografía junto al pino y la piedra , otros tantos importantes símbolos . De parecido significado es la representación de esta bella ave migratoria junto a las tortugas o junto a los ciervos . Si aparece junto a un fénix , patos mandarines -símbolo del matrimonio , porque siempre se ven en los ríos por parejas- , una garza real y el pájaro llamado lavandera , representan las Cinco Relaciones humanas . También representa la grulla la relación padre-hijo , porque cuando canta le responde el pequeño . A los sacerdotes taoístas muertos se les llama *yü hua* , "el que se transforma en una grulla de hermosas plumas" . El dibujo de una grulla que mira al sol sobre una pequeña isla rocosa simboliza a los muy altos funcionarios , los cuales por estar en tan eminente posición "todo lo ven" . Por eso , también si se regala una pintura de dos grullas que vuelan hacia el sol , se simboliza el deseo de que pueda "llegarse alto" . Aparecen grullas en infinidad de metáforas , dichos , expresiones , etc , así como en la iconografía . Para el teatro , sin embargo , una de sus apariciones más importantes es en la novela "Romance de los Tres Reinos" , concretamente en los episodios referentes a la "Torre de la Grulla Amarilla" , *huang he lou* . En la novela *Fengshen yenyi* , "Metamorfosis de los Dioses" , también muy conocida por las obras teatrales , aparece un "Muchacho de la Grulla Blanca" que entre otros asuntos como el de llevar mensajes divinos , se encarga de ayudar a los héroes buenos . Etc .

presentan en distintos materiales y colores , siempre según la convención , como es habitual , y sea ésta general o para un personaje en concreto .

Sólo hablaremos en particular de los gorros especiales de eunuco[224] , para no alargarnos demasiado y porque son elegantes y curiosos (por otra parte , como los demás , para los que todavía no estamos especialmente acostumbrados a verlos) . Estos gorros de eunuco se dividen según Pan Xiafeng (op.cit.) en dos subclases principales, a saber : los de eunuco prevalente , y los de eunuco menor. Los primeros tienen una parte frontal plana y redondeada cosida a una parte posterior cónica . Llevan hileras de perlas y borlas de terciopelo por encima , y de los dos lados cuelgan cintas o bandas hasta los hombros . Llevan de éstos por ejemplo Jia Gui en "El Templo de la Ley Kármica" y Gao Lishi en "La Belleza Borracha" . En cuanto a los de eunuco menor , son mucho más pequeños y sólo llevan borlas de terciopelo unidas al paño negro , bordeado de dorado . A veces portan de éstos cuatro personajes simultáneamente , lo que en efecto da idea de la "menor importancia" de los mismos .

Cabe decir , en honor a la verdad , que todos los tocados ya sean "duros" o "blandos" son elegantes , favorecedores , y muy artísticos . Siendo como es , o como ha devenido , el chino , su elegancia y su arte no podían ser por menos . A este respecto recordamos las palabras del profesor Eberhard , quien refiriéndose a una frase de su compatriota el filósofo Leibniz -con la que está por completo de acuerdo- dice así : *Sogar die*

chinesischen Bauern ... seien vornehm und distanziert wie in Europa nur der Adel , und sie zeigten keinerlei Gemütsaufwallung [225]. Esto es , "Incluso los campesinos chinos son

---

[224] En China , los eunucos han sido numerosos hasta época reciente , y aún quedan muchos vivos , aunque ancianos . Los padres pobres se encargaban a veces de castrar a sus hijos con el fin de agenciarles un futuro mejor , ya que estas personas eran muy buscadas como servidores para diferentes funciones por los ricos , y también como cantantes y actores . Efectivamente , en medios del espectáculo, proclives además en general a libertinajes sexuales , eran buscados no sólo por su voz , aspecto y maneras , sino , en menor medida , como objetos de deseo . Aunque para esto último se preferían los jóvenes enteros . Ha habido en la historia de China eunucos importantes , como el muy célebre musulmán Zheng He (1371-1435) , vendido primero como esclavo pero de familia noble de un país conquistado ; el cual llegó a mariscal de las enormes flotas que surcaron el Mar de la China y el Índico entre 1405 y 1433 , en tiempos del emperador Xuande , de la dinastía Ming . Sobre este eunuco en concreto , que está enterrado en la *Niushou* ("Colina de la Cabeza de Toro") de Nankín , en una tumba reconstruida recientemente y que ostenta la inscripción en caracteres árabes "Alá Es Grande" , v. *When China Ruled The Seas* , Louise Levathes , Oxford University Press , 1996 . Respecto a este famoso almirante , figura querida por los chinos , se le han hecho últimamente homenajes , como las series de monedas conmemorativas en oro o plata ; con motivo del 580 aniversario de su muerte en 1985 , etc .
También hubo muy importantes eunucos cortesanos , del más íntimo círculo imperial , como en tiempos de Cixi y otros diversos emperadores . Algunos eunucos también han sido científicos , pintores , calígrafos , poetas , y estudiosos de diferentes ramas del saber . (En la India hay actualmente numerosos eunucos , y parece que , muy populares , desde *c* . año 2000 se meten en política . Visten el *sari*) .

[225] Wolfram Eberhard , op . cit . , pág . 5 . En la misma página , dice de China este autor además : *Im Mittelalter und noch bis Ende des 18. Jahrhunderts war es ein Land von unendlicher Grösse , mit einer geordneten Verwaltung , mit verfeinerten Sitten , ein Land , das man bewunderte* . (El subrayado es nuestro , porque lo expresado se adapta totalmente a lo que hasta ahora hemos expuesto . Y a lo que aún expondremos , ya que las características de las épocas que Eberhard menciona creemos se extienden a otras más actuales ; aún a pesar de la reciente historia de China , llena de disturbios y de tan gran problemática social y política). En cuanto a Leibniz , en el pequeño manual sobre su vida y obra *Gottfried Wilhelm Leibniz* , R. Fischer y G. van den Heuvel , Rowohlt Taschenbuch Verlag ,

en su opinión de maneras distinguidas y distantes , como en Europa sólo es la aristocracia , y no demuestran la menor intemperancia de ánimo" . Sobre la última línea , añadimos nosotros "si así no lo requiere el guión" . Porque tal es , a lo largo de generaciones , la educación , presencia de ánimo , dominio de sí mismos , e inteligencia de este pueblo , por lo que hemos podido comprobar hasta ahora .

Y cómo no , el Teatro , con todos esos rasgos y otros tan refinados como los que exponemos , ha colaborado de manera importante en la formación de un carácter por así decirlo nacional a la vez que es -creemos , en menor medida- reflejo del mismo .

Trajes : Como ya hemos dicho , los trajes están en relación con los tipos de personajes , su edad , estatus social y carácter . Sin embargo , no tienen nada que ver con la época en que transcurre la acción de la obra . En la Ópera de Pekín no se da preocupación alguna por la reconstitución histórica en los trajes , tocados y calzados -sólo con la revolución comunista y las "Óperas Modelo" de la década 1966-76 habrá uso de los vestuarios contemporáneos- , que se basan en los de la época Ming , cuando se gustaba especialmente de la aparatosidad y boato en el vestir .

Se tiende pues a reservar los colores que los chinos consideran primarios , azul-verde , amarillo , rojo , blanco y negro , para los personajes principales y los nobles . Sobre todo el amarillo designa a los miembros de la familia imperial (el término *huang* , "emperador", es homófono de *huang* "amarillo"[226]) . En cuanto a los colores llamados secundarios , que son el violeta , el rosa , el azul , el verde claro y el púrpura o carmesí , son para los personajes secundarios ; pero en cualquier caso , el violeta y el azul acostumbran a denotar a los funcionarios . Los jóvenes letrados y los enamorados portaban tonos claros , con motivos bordados en función de su carácter y su rango social; el blanco suele quedar reservado para los jóvenes . La gente del pueblo llevaba

tonos oscuros o neutros , sin bordado alguno . En cualquier caso , la adecuación del vestuario adquiere tal importancia que en la Ópera de Pekín , con todo el lujo y boato de sus trajes , se dice sin embargo que "es mejor llevar un traje estropeado que un traje equivocado" .

Los trajes de tipo principal son los *mang ,* vestido de la corte , con ornamentos de dragones , y de olas[227] en el bajo . Los dragones[228] tienen cinco garras en el caso del emperador , cuatro en el de los príncipes y tres en el de los altos funcionarios .

Hamburgo, 1997 , y concretamente en las pp. 28 , 33-35 , y 107 , se encuentran indicaciones sobre su relación y trabajos respecto a China y los chinos . Aunque esta última obrita que citamos -de sólo 157 páginas , en tamaño bolsillo- , aunque bastante completa e interesante , por su sencillez sólo interesará a los no versados .

[226] Este color , particularmente cercano al corazón de los chinos , es además el color de la tierra (por el amarillo loess de amplias zonas de China) y del centro , y representa también a China . Los chinos se refieren a sí mismos usando el término *yanhuangzisun* , "los descendientes del Emperador Amarillo" . El último emperador de China , Pu Yi (1905-1967) , escribió que de pequeño creía que todo era de ese color , debido a lo mucho que lo veía por todas partes en sus palacios . Según *Beijing Scene* , volumen 7 , 2000 , artículo *Color Me Confused* , de la serie *Comrade Language* .

[227] Las olas , *lang* , en hileras paralelas de a tres o cuatro líneas , y coronadas o no de espuma en artísticos adornos del vestuario cortesano , simbolizan el mar , como también los montes cercanos a éste

Sin embargo , otra pieza que también pueden llevar los emperadores , aunque también los generales , de viaje al cabalgar , y que también lleva olas y dragones bordados en cuerpo , bajo , mangas y puños , es considerada sólo semioficial . Se trata del *ma gua* , chaqueta de montar que se llevaba sobre la ropa de diario (y que ha sido indispensable en la vida cotidiana de China hasta finales de la década de 1940 , en ocasiones formales) , y que es invariablemente en seda negra -a menos que la revista el emperador , cuyo *ma gua* es amarillo fuerte- ; con abotonadura por delante , llegando hasta un poco más abajo de la cintura . Esta redingote llegó a los escenarios en los últimos años de los Qing , con botonadura por delante y un cuello bajo y pequeño , según dibujo y explicaciones del libro de Wu , Huang y Mei que ya otras veces glosamos en este capítulo .

El vestuario del funcionario , *guanyi ,* no tenía normalmente más ornamento que un rectángulo bordado sobre el pecho . Eso sí , muy elegante . Ello se debe a la alta consideración de que gozaba el funcionariado en la antigua china[229] . Hasta el punto , de

que , en las piezas del teatro popular , aún sale al escenario un actor al principio de la representación , vestido con la ropa del funcionario , y con el tradicional pergamino que portaba el de alto rango , en que se lee : *tianguan zhufu* , esto es , "Que el Funcionario del Cielo Reparta Bienestar y Felicidad" . Esto representa un gesto de saludo a los espectadores .

Los funcionarios aparecen en las pinturas chinas de Año Nuevo representados muy a menudo como divinidades , pero en traje cortesano con gorro , banda al pecho y cinturón ceremonial , así como con el calzado correspondiente . Así se les representa también sobre la escena , como con otros símbolos de la alta calificación en los

---

y el paisaje . Simbolizan a la vez las mareas , *chao* , y también las audiencias , pronunciadas igual , *chao* . Por eso , si se regalaba un dibujo de olas se quería significar suerte en las lides palaciegas .

[228] La simbología del dragón , *long* , es de las más ricas y largas , así como su-s historia-s , usos decorativos , etc . El dragón representa la fuerza creadora masculina , *yang* , es benéfica , y desde tiempos de los Han simboliza también al Emperador , como "Hijo del Sol" . Los "barcos de dragones" , largos y delgados , decorados con motivos de este animal mitológico , se usan todavía en el Sur de China para las regatas de la fiesta del quinto día del quinto mes .

[229] En la jerarquía como en la enseñanza , en la organización del trabajo y obras públicas , en la magistratura y en lo militar , el funcionariado chino ostentaba el más alto rango . Entre sus competencias estaban también las "cosmológicas" : los astrónomos , que se ocupaban de temas tan vitales como el calendario y que a la vez se dedicaban a la astrología . El concepto taoísta del *wu wei* , "Acción en la No-Acción" , fue más tarde manejado de tal modo por filósofos posteriores , que el funcionario había de ser bueno , esforzado , capaz y competente , y en cambio el príncipe no . Bastaba con que éste eligiese a funcionarios esforzados y sobre todo capaces para que se encargaran en su lugar de todo lo necesario a la buena marcha de los asuntos del estado , de modo que él pudiera disfrutar con tranquilidad de su alta posición . "Él practica el No-Hacer , y nada queda sin hacer " , como se lee en el *Hanfeitzu* . En la práctica , sin embargo , los emperadores de todas las épocas han sabido reconocer el valor de una inteligente política personal y de una buena administración rígidamente organizada . Por eso , parte importante del arte del estado eran además precisamente los viajes de inspección . Quizá por ello , Tai Bao , "Gran Protector" , era antiguamente el título de uno de los más altos funcionarios del entorno imperial . (No obstante , cosa irónica y curiosa , se aplicó después en ámbitos populares a los cabecillas de las bandas de hampones , y hoy se aplica también a los delincuentes jóvenes ; lo cual ya nos parece el colmo de la ironía y el sarcasmo en medio de ambientes degenerados o corruptos . Ver el film de John Woo "Hard-Boiled" , de 1996 o 97) .

exámenes[230] que les ha valido su cargo y titulación . Algunos de estos símbolos se adjudican también a los letrados ; sobre todo , claro está , a los de categoría .

A finales de la década de 1930 se simplificó el modelo de ropa ceremonial masculina como resultado de las gestiones de Zhou Xinfang y Ma Lianliang (v. más abajo bajo el nombre de ambos) , dos superestrellas de los papeles masculinos de la Ópera de Pekín . Esta moda se conoce generalmente como "ropa mejorada" , o *gailiangmang* , y es mucho más sencilla que la mayor parte de los modelos tradicionales anteriores . Resulta además mucho más fácil de poner y quitar , lo que facilita los cambios tras el *wutai* (escenario) , pero sigue siendo de gran elegancia . Lleva orlas en los puños y en el borde inferior , y en el pecho también algo de bordado de dragones . Los trajes de los funcionarios suelen llevar un rectángulo bordado en el pecho , que según rango representa una grulla (para los funcionarios civiles de primer rango) , un faisán (funcionarios de segundo rango) , un pavo real (tercer rango) , etc . Los funcionarios militares nobles llevan sobre el rectángulo el bordado de un unicornio , los militares de primer y segundo rangos un león , los de tercer rango un tigre , etc . Estos motivos corresponden a la época Qing , en que se llevaban así en la realidad , según moda manchú . El emperador y los príncipes son los únicos en llevar sobre el pecho un motivo circular .

Nos dice Pan Xiafeng (op.cit.) que también hay versión femenina del *guanyi* , vestimenta oficial en este caso mucho más corta que la que llevan los personajes masculinos . Va simplemente teñida en rojo o púrpura ; en el primer caso se adopta usualmente en las bodas , y en el segundo es más bien para papeles de mujeres de rango , como la señora Wang en "La Señora Wang visita la Cueva en que vive su Hija" . Por otra parte , un bufón que haga de magistrado necio también viste la ropa oficial roja femenina , como en una de las escenas de "Reunión de Liu Lujing y su Mujer" .

Según Wu , Huang y Mei (op.cit.) , el *gong yi* o gran atavío de palacio , que visten las princesas , grandes aristócratas y seres celestiales , es de seda bordada con largas fajas y mangas interiores , y llega aproximadamente a las rodillas . En cuanto al *yun jian* , "chal de nube" , se lleva sobre la ropa ceremonial u oficial de emperatriz , princesa o alta dama. Es circular , y ostenta bordados y borlas . También existe (según Pimpaneau) la *Zhaojuntao* , capa femenina con capucha , para los viajes , llamada así porque se dice que así la llevó Wang Zhaojun al salir de China para ir a desposarse con un huno (v. más arriba) . En todo caso, este personaje es siempre representado así en las obras teatrales , al partir hacia el Norte a caballo . Si llueve o hace frío , otras mujeres se cubren con las capas *pifeng* o *doupeng* .

[230] Los famosos exámenes oficiales son sin embargo -desde sus inicios- criticados también por algunos , sobre todo a finales del siglo XIX y principios del XX . Por ejemplo , el poeta Huang Zunxian (1848-1905) considera absurda su temática por cuanto que las materias exigidas -clásicos aprendidos de memoria y redacciones "calcadas"- no sirven al desarrollo de la inteligencia personal , y por ello no redundan en un beneficio para las facultades creativas del individuo y por ahí tampoco en las de toda una sociedad , al ocupar precisamente esos individuos los altos cargos . V. *La inteligencia a los ojos de los pensadores chinos ,* Feng Tianyu y otros , Editorial para la Educación en Lenguas Extranjeras , Shanghai , 1986 . Pp . 175 y sig . En este interesante libro hay también extractos de otros pensadores sobre el tema , por ejemplo del célebre Liang Qichao (1873-1929) , y otros .

También hay unos sobretodo y chaquetilla sin mangas , llamados *kan jian* , que sólo revisten los papeles de criadas y son de seda bordada o no , y se presentan en dos tipos , que pueden ir o no bordeados de algún otro material ; el tipo más largo llega a las rodillas, mientras que el corto sólo hasta la cintura .

Un tipo muy raro de vestidura ceremonial es la llamada "túnica de gran eunuco" , *taijian mang* . Al principio se trató sólo de un diseño personal a cargo del famoso *jing* o "cara pintada" Hou Xirui para su papel de Liu Jin , el "archieunuco" de la dinastía Ming , en "El Templo de la Ley Kármica" . Túnica carmesí con vistoso cuello redondo , es diferente de casi todas las de su clase (en general , el abrigo de eunuco o *taijianyi* , la otra gran pieza de ropa de este tipo de personajes , es en seda roja o marrón , con los bordes en azul o negro y un gran cuello blando , y botones por todo un costado hasta abajo. La cintura puede o no ir decorada o bordada) . Tanto en la parte delantera como detrás , ostenta motivos de dragones sedentes y va toda bordeada de dorado con bandas de casi veinte centímetros de ancho , y con adornos de color anaranjado en la cintura[231] .

Los letrados de la época Qing llevan , según Pimpaneau (op.cit.) y tal como comprobamos en nuestro archivo gráfico , cinematografía , etc , túnicas de cuello alto . Los acomodados que se retiran a vivir en el campo pueden vestir amplia túnica cruzada y ceñida por un *zhiduo* , un tipo de cinturón ; con esta clase de sujeción estas ropas no necesitan abotonadura lateral bajo la axila .

Volviendo a Pan (op.cit.) , la ropa de interiores se llama *piyi* , es abierta en el delantero y la visten los personajes importantes y altos funcionarios cuando se encuentran retirados en su casa . Los letrados visten el *xie* , túnica cruzada de cuello hecho en tela distinta a la que recubre el cuerpo y cerrada sobre la axila derecha . Llevan bordados de simbologías , trigramas , etc , pero, en consonancia con el ámbito a que son dedicadas , son mucho más sencillas que las ceremoniales , oficiales e incluso guerreras ; así como , en general , de colores más pálidos y por supuesto en telas más ligeras .

Otro tipo de ropa informal de las que también cita Pan (op.cit.) es el *pei* , con dos versiones principales : la de hombre , que es más bien larga , y la de mujer que es en comparación más corta . En tanto que piezas del vestir cotidiano , "marido y mujer" pueden vestirlas simultáneamente sobre el escenario . Llevan , como la anterior , cuello

blando , con bordados en éste , en los hombros , junto a ambos lados de la abertura delantera , y a la altura de los muslos . Aunque tildados de "informales" , estos *pei* son también de una gran elegancia , y como la ropa "ceremonial" y la "oficial" pueden llevar mangas largas o "de agua" , las famosas *shuixiu* . (Éstas como hemos dicho sirven para permitir elegantes movimientos y expresar diferentes emociones como la cólera , el miedo , la aquiescencia , la vergüenza , etc ; hay como mínimo setenta y dos de estos movimientos con "mangas de agua"[232] , y cada uno varía a su vez según el tipo de personaje) .

---

[231] Según Pan Xiafeng , y Wu , Huang and Mei , obras citadas en nuestra Bibliografía .

[232] Sin embargo , del actor Cheng Yanqiu (1904 -1958) -ver más abajo- , que alcanzó gran fama precisamente por sus actuaciones con las "mangas de agua" , se asegura que dominaba más de cien técnicas para el movimiento de estas *shuixiu* ; con lo que no sólo añadía gracia a sus movimientos corporales , sino que expresaba los sentimientos de un modo más intenso o poderoso que por el simple

Sigue hablando Pan (op.cit.) de los abrigos de los civiles , *xizi* , de los que dice hay dos tipos adaptados al sexo del personaje . El de hombre es usualmente largo casi hasta los pies y lleva gran cuello redondo y solapas . A su vez , éstos se subdividen en lisos o a varios tonos o colores .

Entre los que son a colores , algunos llevan el forro con vistosos bordados , que en el caso de los acróbatas añaden si cabe espectacularidad y belleza a sus evoluciones . Esto ocurre en piezas como "La Torre Yanyang" y "El Bosque del Jabalí" (v. más arriba) . Pero en general , todos los abrigos de los personajes masculinos jóvenes son aparentes y lujosos .

El abrigo de un sólo color , por otro lado , puede ser azul , negro , rojo , marrón , etc .

Naturalmente , el color es en muchas ocasiones significativo para el papel . Por ejemplo , los azules se adaptan bien a literatos como Wang Youdao , que viste uno de ese color antes de su éxito en los exámenes imperiales , en "El Pabellón de la Tablilla Imperial"[233] ;
al igual que Chen Gong , magistrado de la época Han tardía , en "Captura y Liberación de Cao Cao" .

El que viste un abrigo negro resulta ser normalmente un joven intelectual sin dinero[234] . Los abrigos negros llevan habitualmente cuello blanco , pero no así la variante llamada *haiqing*, que lo lleva también en negro , siendo igualmente para personajes civiles . Así es en el caso del personaje llamado Mo Cheng en "Un Puñado de Nieve" ; y del de Wu

Song en "Wu Song Mata a un Tigre" y en "Wu Song Mata a su Cuñada" , piezas derivadas de "A la Orilla del Agua" .

Los papeles de anciano suelen vestir abrigo marrón , como se ve en el caso de Chu Biao en "El Templo Bacha" .

Excepción a todo este conjunto es el abrigo rojo , que de hecho se viste debajo de otro , como ocurre en el caso de Gao Deng en "La Torre Yanyang" , quien aparece con un abrigo blanco sobre el rojo (todavía según Pan Xiafeng , op. cit.) .

---

lenguaje oral . V. p. 118 de "Ah Jia's Theory of *Xiqu* Performance" , Liu Yizhen , Asian Theatre Journal , vol . 5 , nº 2 , University of Hawaii Press , Fall 1988 . Pp. 111-132 .

[233] En los tiempos antiguos daba el emperador un *hu fu* , tablilla credencial , tarjeta de identificación o pasaporte a cada funcionario que iba al frente o en viaje de servicio a una ciudad lejos de la capital . Este credencial consistía en la mitad , en bronce , de una cabeza de tigre . De modo que si el emperador enviaba hacia él a un emisario , por la otra mitad , al unirlas , pudiera asegurarse la identidad de ambos portadores . También se usaban peces de bronce , igualmente partidos en dos . Más tarde se usaron documentos sellados y también en dos partes , y con la estampación del sello también partida en dos; para que al confrontarse los fragmentos pudieran , como en el caso de los peces y de las cabezas de tigre partidas , ayudar a la identificación . Los documentos privados eran no sólo sellados sino también firmados , o/y con la estampación de las huellas dactilares .

[234] Curiosamente , igual que aquí y ahora ; y que los clérigos menores de siempre en Occidente . Etc .

Veamos ahora los abrigos femeninos , según los menciona y explica Pan (op.cit.) . Uno de ellos lleva ancha solapa y ningún otro adorno , y éste lo llevan sobre todo los personajes de edad avanzada . Otra forma ostenta bordados de todos los colores y tonos, y dos solapas junto al gran cuello , en tejido suave y blando ; se considera que este abrigo presta nobleza al personaje . Se dice que Cheng Xue'e , que actuó en *Feng Huan Chao* ("El Fénix Vuelve a su Nido") , pudo hacer de modelo para este diseño . En general , hay tal cantidad de clases de bordados y de simbologías sólo en el teatro tradicional que en una Introducción no podemos ni siquiera nombrarlas . Quizá más adelante , en otros trabajos .

Sin embargo , los personajes de mujeres pobres (según leemos en la obra citada de Pan Xiafeng) revisten casi indefectiblemente un abrigo sin adornos , de tono azulado con una banda en tono más pálido ; como se ve en el papel de Wang Baochuan en "La Pendiente de Wujia" y en el de Liu Yingchun en "En los Meandros del Río Fen" . Se dice que el color de estos abrigos contribuyó al nombre del papel de *qingyi* , que no sólo viene a querer decir "mujer humilde" sino también justamente "pieza de ropa azulada" . No obstante su "humildad" o pobreza , los personajes *qingyi* se encuentran entre los más importantes , pues representaban a mujeres virtuosas y su principal cualidad era el canto , de tan diametral importancia en este teatro chino . Estos personajes suelen llevar también una larga chaqueta negra .

No obstante , sobre todo a partir de principios de la década de 1930 , las ropas femeninas reflejan las modas prevalentes en los últimos años de la dinastía Qing (que terminó en 1911) . Y en cuanto a las óperas de temática "actual" de a partir de los tiempos de la Revolución Comunista (por ejemplo Óperas Modelo") se ha seguido del todo el estilo imperante en las calles y el campo , como más adelante veremos .

Hoy en día , las muchachas que realizan números difíciles de acrobacia llevan piezas que se corresponden con las de los hombres en los mismos casos , pero suelen ser de otros colores ; concretamente el rojo , el blanco , el negro y el azul pálido .

La armadura[235] , *kai kao* , es la vestimenta más importante del guardarropa de los guerreros y guerreras , y se reviste tanto para la batalla como para los servicios oficiales . Pero en audiencias con el emperador , revista a los soldados y ocasiones festivas debe ir bajo una túnica ceremonial . Muy pesada , la armadura lleva una parte más ancha y rígida a partir de la cintura , adornada con una cabeza de tigre , como las que aparecen junto a los hombros. Sobre el pecho se lleva el "espejo protector del corazón" . Todos

[235] En la Real Armería de Madrid se encuentran unas interesantes armaduras extremo-orientales , en su mayoría concretamente japonesas . Aunque poco se parecen a las del teatro chino , sí presentan con ellas alguna similitud como por ejemplo el uso de fuertes tejidos que era también común a las armaduras guerreras de China . En el artículo de Kiichi Matsuda *Armaduras Japonesas en la Real Armería de Madrid* , Monumenta Nipponica , Vol . XVI , Universidad Sophia , Tokio , 1960-61 , pp. 395 a 401 , se da cumplida reseña de éstas que tenemos en nuestra capital , así como otros datos de interés histórico .

estos detalles están diseñados según los antiguos que se usaban en las batallas verdaderas, aunque en el escenario , lógicamente , aparece más profusión de bordados y más elaborada decoración . Los militares más importantes llevan a la espalda , como ya dijimos , las banderas que representan los batallones o ejércitos a su cargo . Las armaduras , como el vestuario ceremonial y el de los civiles , ostentan variedad de colores , tanto primarios como secundarios (para un viejo y distinguido general , el color será marrón o pardo ; para uno joven , blanco o rosa) , texturas , etc , y para usarlas es necesario atenerse a las normas y reglas , como de costumbre . Lo cual , como vemos , no supone inconveniente alguno debido a la ya muy larga experiencia y adecuación de los diversos factores , y en todos los aspectos . Así y todo , algunas armaduras son especiales para un personaje , como en los casos de Guan Yu y Xiang Yu , guerreros arquetípicos . Se trata de una variante de la armadura blanda , en amarillo y verde , con hermosos motivos de pavos reales y borlas por los cantos . Esta armadura resulta extraordinariamente magnífica , por lo que sólo se ha llevado para encarnar a aquellos generales divinizados del siglo III en la obra "Emboscada en Maicheng" , y aún , también según Pan Xiafeng (op.cit.) , sólo en las representaciones ante la corte .

En cuanto a esto último , y de hecho , las armaduras en general sólo empiezan a hacerse usuales para los personajes de las óperas guerreras a fines de la década de 1860 , al haberse introducido mejoras en su manufactura que las hacían más elegantes y a la vez más cómodas de usar en muchas actuaciones difíciles . Por todos sus detalles formales , históricos y artísticos , resultaría tan largo de explicar el proceso evolutivo , que de nuevo , lamentablemente , hemos de obviar hasta su simple enunciación aquí . Otra vez será , esperemos .

El *kaizhang* es la ropa de los militares que van sin armadura , así como de los cabecillas de bandas de ladrones . Se deja abierto , y corresponde en cierto modo al atuendo de los funcionarios civiles .

Las ropas de los arqueros , *jianyi* , son de mangas estrechas y "acuchilladas" por delante en su parte inferior . Por su comodidad y adecuación al uso que se espera de ellas las utilizan también los combatientes , los cuales llevan a veces encima una chaqueta corta de mangas anchas de estilo parecido a la *ma gua* (v. más arriba) . En las escenas guerreras en que los ballets alcanzan un despliegue fastuoso (para representar combates que se inspiran en las descripciones que figuran en las novelas históricas) , los actores

llamados *shang xia shou* ("mano" o "peón de arriba y de abajo") realizan toda clase de números de acrobacia y los variados saltos peligrosos de que hablábamos cuando se trata de simples soldados que luchan : Los dos ejércitos llegan , cada uno por un lado del escenario , y describen primero círculos pasando entre los dos generales que se colocan uno frente a otro para representar a sus dos campos . A continuación luchan los soldados como acabamos de decir , y por último los oficiales con armadura combaten con sus lanzas plasmando figuras de danza tomadas del insigne *wu shu* o "artes marciales" . Como es fácil de entender , insiste Pan Xiafeng en la misma obra que venimos parafraseando aquí , su vestuario , si no siempre cómodo , ha de ser ajustado a lo que se requiere de cada personaje .

Sigue diciendo Pan que en las obras de tema guerrero con ropas cortas , obras llamadas *duanda wuxi* por oposición a las piezas históricas con armaduras o *zhangkao wuxi* , los personajes principales son bandidos o esbirros a quienes los jueces han ordenado detener a los primeros . En estos casos , las danzas son más acrobáticas que estéticas , y el vestuario se requiere en consecuencia .

En las obras de tema relacionado con la jurisprudencia , son de notar las ropas de los magistrados , parecidas a las de funcionario o mandarín , como también las de verdugo y las de convicto . Las primeras suelen comportar una chaqueta corta de color rojo , con bordes en negro . Llevan solapas y un gran cuello . Los pantalones y los turbantes van también en rojo , pero de otros tonos . En "Injusticia a Dou E" y en "Dama Magnolia" ("magnolia" se dice en chino *mulan* , como dijimos) , los verdugos van vestidos así .

En cuanto a los convictos , sigue explicando Pan (op.cit.) que el vestuario de la Ópera de Pekín se basa en modelos de la antigua China , salvo que es como en el caso de los verdugos , normalmente rojo . Es el caso por ejemplo del traje de Lin Chong , de "El Bosque del Jabalí" , cuando le llevan preso al exilio . Consiste en chaqueta o blusón y pantalón o falda .

Los héroes visten los *yingxiongxi* (*yingxiong* quiere decir "héroe" , y *yi* "ropa") , compuestos de chaqueta corta y pantalón . También llevan vestuario de este tipo los soldados corrientes y los bandidos , cuyas chaquetas son sin embargo sin mangas , y se llaman *beixin* .

En cuanto al Rey Mono (legendarios intérpretes del cual siguen siendo entre otros los miembros del clan Li) -ahora no necesitamos seguir a Pan-, lleva un traje de color amarillo brillante , que consiste en una voluminosa chaqueta o túnica corta con faja colgante y pantalones holgados que le permiten realizar sus ágiles y rápidos movimientos con facilidad y gracia ; interpreta a un simio todo el tiempo , con las rodillas casi siempre dobladas y los brazos colgando frente a él , y realiza infinidad de arriesgadas acrobacias , como las que efectúa con una simple silla en la ópera "¡Detened al Caballo!" o las de "Disturbios en el Cielo" , con máscara y corona , por lo que su ropa ha de ser de las más cómodas . Vemos en nuestro archivo gráfico que puede llevar botas altas , y en ese caso introduce en ellas los bajos de su ancho pantalón . Comprobamos también que suele tocarse de una gorrita de tela blanda , además de la cual ha de llevar la banda que le oprime el cráneo por medio de la cual el monje le infringe un insoportable dolor de

cabeza cuando quiere llamarle al orden ; esta cinta , que se contrae cuando el monje recita cierto encantamiento , se la dió a éste último la diosa Guanyin (quien también salvó a Mono en muchas ocasiones , por ejemplo en el mismo comienzo de toda la aventura , cuando le saca de una horrible prisión y le presenta al monje). A veces Mono lleva una capa , y se adorna la cintura con una gran piel de felino , que le llega aproximadamente a las rodillas y sobre la que lleva anudada su larga faja , tal como le vemos en distintas series de dibujos animados o de tebeos como los que se siguen produciendo tanto en China continental (donde a veces sus historias o argumentos , al igual que los de otros clásicos , se usan como parábolas del momento concreto y personajes políticos) como en Taiwan .

Las túnicas femeninas son bastante similares a las que hemos enumerado precedentemente , pero siempre más cortas , ya que las mujeres llevan debajo una falda . Sus vestidos llevan adornos verticales de bandas de tejido bordado , desde la cintura hasta los pies . Las armaduras femeninas comportan frecuentemente un gran chal anudado por delante .

Según Wu , Huang , Mei (op.cit.) , la falda femenina , *qun* , si es oficial , es plisada y bordada , pero las corrientes son sin adorno alguno . Las mujeres pobres que van de viaje aparecen con la falda bien sujeta muy por encima de la cintura , lo que se consideraría en otros contextos marca de desaliño completo .

En cuanto a las famosas mangas acuáticas , *shuixiu* , son mucho más largas que lo normal , para permitir los graciosos movimientos de ocultación , cólera , etc , o de baile (en número de al menos setenta y dos) de que ya hemos hablado . Normalmente se trata de una simple pieza de seda blanca , de entre algo menos de cuarenta centímetros hasta alrededor de un metro , que va unida a la manga normal y que sobre todo en el baile de los personajes femeninos ayuda a plasmar movimientos más rítmicos . Su nombre en chino significa literalmente "manga de agua" , y su origen puede retrotraerse a la larga manga de tiempos de los Ming (1368-1644) , aunque ha llegado al escenario bajo una forma más exagerada . (Al parecer , la costumbre de llevar mangas más largas que lo normal tuvo su origen en el deseo de evitar que el sol tocara partes del cuerpo ; así se impedía perder el color albo de las manos , como los velos , sombreros[236] , y parasoles protegían el rostro de las damas y de los personajes refinados o de relieve) .

Además de este vestuario básico existen ropas especiales reservadas a ciertos personajes o para determinadas circunstancias , como la "Túnica de Ocho Trigramas"[237] que

[236] Los sombreros que se llevan en la Ópera de Pekín , como el casco guerrero y el calzado , son según una combinación de estilos en boga cuando los Tang , los Song , Yuan y Ming , guardando gran similitud con los originales . V. *Peking Opera and Mei Lanfang* , Wu Zuguang , Huang Zuolin y Mei Shaowu , New World Press , Beijing , 1984 . P. 84 . En todo este apartado referente al vestuario nos basamos fundamentalmente en esta obra y en la ya tantas veces citada de Pan Xiafeng (v. Bibliografía) .

[237] Estos "Ocho Trigramas" u "Ocho Diagramas" , *Ba Gua* , son las formas básicas del I Ching o "Libro de las Mutaciones" . Muy a menudo aparecen en la ropa de personajes muy famosos , como por ejemplo Chiang Tse-Ya , el consejero militar del primer emperador Zhou , y también en la de *Tian Shi* o "Señor del Cielo" , guía de una de las sectas más importantes del Taoísmo . También aparecen profusamente como decoración en numerosas vasijas . Para los chinos son estos diagramas muy importantes , e incluso Mao Zedong consultaba el I Ching , uno de los escasos libros de la antigüedad que siempre han sobrevivido a las quemas e inquisiciones diversas a lo largo del tiempo . En cuanto a los Trigramas en sí , naturalmente están relacionados con la famosa Mística de los Números china , ya que el número está siempre sujeto al cambio . Esta Mística de los Números también está presente en otros aspectos de la vida diaria , como el calendario , la música , y hasta el color de la ropa cortesana , que como la escala musical en uso , también cambiaba con cada dinastía : la mística de los números era tan importante , que cada dinastía antigua "poseía" su propio número .V. *La Pensée Chinoise* , Marcel Granet , Albin Michel , París , 1999 . (En pp. 307 y sig . también se ocupa el sabio francés del sistema de los Cinco Elementos y la conformación anatómica del hombre -y de sus "Cinco Vísceras" , *wuzang-,* y de su correspondencia con los números , el microcosmos y el macrocosmos ; y en pp. 101-126 de los "Principios Macho y Hembra", el Yin y el Yang , nociones opuestas y complementarias que han dominado toda la filosofía china y cuyo símbolo , en blanco y negro e inscrito en el "Huevo del Mundo" -como el que porta Pan Gu , Creador del Mundo-, también es usual en el teatro) .

revisten altos personajes que son asímismo magos , como Zhuge Liang . O la ropa de los abades budistas , *fayi* . O el traje manchú , *qiyi* , que también pueden portar las princesas bárbaras aunque no sean manchús .

La falda blanca de pliegues , *yaojun* , llega hasta más arriba de la cintura e indica que el personaje está enfermo . La capa *doupeng* , de que ya hemos hablado , puede significar también que quien la porta está de viaje , pero en el caso de una mujer significa a veces que sufre de alguna dolencia , según Pan . Aunque en los personajes femeninos esto se simboliza más bien por una banda azul que se coloca alrededor de la cabeza , de modo que un extremo penda a un lado del rostro .

La "ropa de rico" , *fuguiyi* , es como su nombre indica y como aclara Pan Xiafeng (op.cit.) para los potentados y su círculo familiar más cercano , pero su lujo más aparente consiste en los multicolores trozos de tela que la componen .

El gran cinturón adornado con piezas de jade (o de imitación) es como ya insinuamos para los altos funcionarios en traje de corte . En efecto , leemos ahora en varios autores que el cinturón , *dai* , con su hebilla metálica , era de especial importancia en el atuendo funcionarial de la antigüedad . En la Edad Media cambió el estilo y material de este *dai* , y los actores de hoy llevan al encarnar a los funcionarios un cinturón que recuerda a una franja de madera . Además , cuando un hombre necesita llevar consigo objetos de uso como un pincel o un abanico , se los sujeta a una cinta que pende del cinturón y que se asegura con un "peso de cinturón" que cuelga del otro extremo[238] . Hombre y mujeres pueden llevar los *pei* en su cinturón , colgantes de jade que producen al andar un sonido agradable . En cuanto a los cinturones de piel de rinoceronte (este animal se llama en chino *xi niu*) , repelen el agua , y los usa especialmente el personaje de Cao Guojiu , uno de los Ocho Inmortales , porque éste hubo de habérselas con los Reyes Dragones que vivían en el agua , y les venció . Por cierto que los cuernos de rinoceronte son también símbolo del sabio , porque se relacionan con el "carácter firme" que éste ha de tener [239].

Los personajes que representan a nativos del sur de China llevan cinturones de tela , a menudo simples chales ; esta práctica es además aún corriente entre los habitantes de aquellas zonas rurales del país . Sin embargo , también hay sobre el escenario diferentes fajas oficiales y ceremoniales , que se anudan por delante con distintos efectos de gran elegancia y cuyos extremos penden hasta bastante abajo , con remates como los delicados y vistosos flecos . Entre las fajas se encuentra la de seda o *siluandai* , la de satén o *koudaban* , y la sencilla o *dabai* . Naturalmente , todas ellas han de ir conjuntadas con el resto del atuendo . A menudo son amarillas , negras o púrpuras .

Los combatientes , ya vayan en traje de arqueros , de héroes , o con chaquetilla , llevan generalmente una faja como símbolo de heroísmo . Igualmente , los personajes de mujeres jóvenes portan una faja diseñada especialmente que los actores de Ópera de

[238] Estos "pesos del cinturón" han sido por cierto usados hasta principios del siglo XX , y constituyen hoy valiosas piezas de la artesanía tradicional china .

[239] El cuerno del rinoceronte también servía , según creencia popular , para saber si había veneno o no en la bebida . Pulverizados , tienen su uso más conocido como afrodisíaco y supuestamente similar al del Viagra . Los rinocerontes , que aún hoy se encuentran en Asia (variedad de manto muy oscuro o negro) , aparecieron en China en épocas muy remotas .

Pekín llaman *yaojinzi* . Es de seda , y bordada al estilo de las que se ven en la vida real ; normalmente , al anudarse , debe pender un extremo hacia la izquierda . Otra faja es habitual en los bandidos de clase alta . Ésta es de casi tres metros de longitud , es decir , mucho más larga que la de mujer , pero lleva también ambos extremos bordados .

Entre "los mongoles" se daba la costumbre -como aún hoy en la vida real , vemos en diversos autores- de que , al despedirse un hombre de una chica , le diera un cinturón en prueba de su afecto (en la realidad , si ha tenido con ella relación íntima ; si ha quedado embarazada , se dice que ésta "se casa por medio del cinturón" , sobre el que va escrito el nombre del amante , el mismo que dará al hijo . Esta antigua tradición , no china sino de Mongolia , es también todavía usual en zonas de ese país) .

En las ceremonias nupciales "el intercambio de los cinturones" es símbolo del matrimonio . En la antigua China se trataba del "cinturón de lienzo" , que la suegra anudaba al talle de la novia al llegar ésta a su nuevo hogar , donde también vivían los padres del nuevo marido . La recién casada se lo quitaba en la noche de bodas para después entregarlo a la suegra , que se encargaba de lavarlo o limpiarlo . Aún hoy simboliza el despojarse del cinturón la consumación del matrimonio[240] .

Las largas bufandas y chales tienen además de su valor ornamental o/y simbólico también el de poder ser usadas por motivos concretos del argumento y sobre todo en las danzas[241], según vemos en nuestro archivo gráfico . Así por ejemplo , la Mujer-Araña de

La Gruta de la Tela de Araña , hace en una de las escenas de esta ópera un maravilloso baile con un muy largo velo . Chang' e , la Diosa de la Luna , que aparece en varias piezas , realiza también espectaculares danzas con chales de este tipo . En "Historia de Serpiente Blanca" , la danza de los animales acuáticos que hacen peligrosos saltos sobre un enorme lienzo que significa el agua , representan así el ataque al Monte de Oro que las aguas rodean .

Para acabar este apartado sobre el vestuario , diremos que en el escenario tradicional chino no existe la desnudez , *lo* . De hecho , hasta hace poco se castigaba a las bailarinas desnudas incluso en Taipei , capital de Taiwan . Sin embargo , esto también está cambiando gradualmente ; y aunque , creemos , aún falta tiempo para que las

---

[240] Wolfram Eberhard , op. cit ., pp . 120-121 .

[241] Las danzas con largos chales o velos , que se voltean con bellos y espectaculares efectos , eran especialmente famosas en tiempos de la dinastía Tang , cuando la música secular o *suyüe* alcanzó su cénit (El emperador T'ai Tsunghad tenía diez orquestas diferentes , ocho de las cuales estaban compuestas de miembros de diversas tribus extranjeras ; y todos los artistas que actuaban en la corte iban vestidos con los trajes de su tierra natal) . Debido a su gran belleza e interés , recientemente se recojen estas danzas a cargo de modernos conjuntos , y concretamente las nuevas versiones de "Danza Cortesana de la Dinastía Tang", escenificadas por primera vez en 1982 en el "Auditorio de Canto y Danza" ("Song and Dance Theatre") de Xian -la antigua Changan-, hoy capital de Shaanxi , han viajado ya por más de cuarenta países y diversas regiones de China , con unas 20.000 representaciones a fechas de primeros de Marzo 2001. Las bailarinas visten largas y elegantes túnicas y tocados de plumas de estilo Tang , por lo que también recuerdan a las famosas estatuillas de cerámica de la época , pinturas , etc . (Según noticias y fotos de la Agencia Xinhua y de *People's Daily* de 4 de Marzo 2001).

piezas clásicas se "readapten" con desnudos , sí que están apareciendo éstos poco a poco en alguna pieza culta[242] .

Joyas , Accesorios , Pañuelos y Talismanes :

Ya hemos hablado de bastantes de éstos , y si acaso sólo nos resta ahora decir que abundan los collares tanto masculinos como femeninos , desde los muy largos a las gargantillas , tanto de cuentas diversas como de perlas blancas o grises . Así como los pendientes de todas clases , anillos , pulseras de jade verde , coral , oro , etc , y adornos como broches en la ropa , colgantes en los tocados , etc etc . Y por supuesto también adornos diversos en las armas de todas clases , desde el puñal hasta la famosa *chi,* alabarda china , dentada o no .

Importantes accesorios son igualmente los cetros , *ju yi* , de gran simbología en China y muy variados , ya que pueden ser desde el corto pero complicado y muy rico de un dios ,
a otros más sencillos . Normalmente , son de madera bellamente labrada , con adornos de jade y otras piedras , y en cuyo extremo superior hay una especie de cabeza . Debido a que antiguamente los cetros se regalaban en señal del deseo "Que todo vaya según tu voluntad"[243] (en China el cetro no tienen nada que ver con su concepto occidental , unido al del superior señorío , sino que era símbolo de complacencia o aquiescencia , o

buen deseo respecto a la voluntad de alguien) , en el escenario su aparición está relacionada con esas nociones . De hecho , junto con el pincel (símbolo de los estudiosos
y funcionarios) y un zapato de plata (símbolo del dinero) simboliza en composiciones como las pictóricas el deseo de suerte y bendiciones en la vida profesional y los negocios. Igualmente , en las ceremonias nupciales antiguas , regalaba la familia del novio a la de la novia un cetro , en signo de votos de felicidad en el matrimonio .

También existen diversas varas adornadas como la famosa del Rey Mono , de que ya hemos hablado .

Se dan también sobre el escenario chino diferentes clases de pañuelos . Por ejemplo , el de mano que usan , húmedo o caliente (si ha pasado antes por el vapor) , los personajes

[242] Y naturalmente , también en China hay locales de strip-tease , aunque hasta ahora muy marginales y clandestinos en el continente . A otros niveles , por supuesto siempre hubo excéntricos , enfermos mentales y otras personas pertenecientes a distintas épocas que se han paseado desnudos , pero no se les molestaba . Aunque , de hecho , y resumiendo , la desnudez sólo podía significar en China : 1) pertenecer a una tribu primitiva , o 2) comportamiento digno de castigo o el castigo mismo , o 3) desnudarse por motivos de un ritual , como el propiciatorio de la lluvia , o de una estratagema . A pesar de que el cuerpo se oculta a la mirada incluso en el ámbito del matrimonio , parece que también en esto van a soplar pronto otros vientos , como parece indicar la reciente exposición de desnudos fotográficos de que hablamos en nuestro **Prólogo** al presente trabajo .

[243] Como detalle curioso , se llamaba -con el ambiguo nombre de un cetro- a uno de los amantes de la emperatriz Wu Zetian , de la dinastía Tang , *Ju-yi zhün* ; esto es , más o menos "Señor de Todo a Voluntad" , lo cual sin duda aludía a sus capacidades sexuales . V. Eberhard , op.cit., p. 311 .

femeninos para tocarse la frente , manos y muñecas , en un gesto que procura frescor "en el verano" y calor "en invierno" . Estos pañuelos femeninos se sacan casi siempre de bonitos bolsos , decorados con bordados , pedrería , etc , o se cogen de recipientes -incluso pequeñas bandejas- al efecto , pero nunca proceden de los bolsillos o de entre la ropa . El día de la boda recibían antiguamente las mujeres un pañuelo , *chin* , pero en otras ocasiones no era adecuado el regalo de tales accesorios porque recordaban los entierros , donde se necesitan para secarse el llanto . Estas tradiciones antiguas son también en alguna ocasión plasmadas sobre el escenario . Igualmente es curioso el hecho de que las mujeres llamaran a su mejor amiga "tráfico de pañuelos" . Por lo visto , también en esas latitudes era corriente el usarse unas a otras como paño de lágrimas . O quizá se debiera la expresión a su relación de amistosa intimidad .

Otros pañuelos más grandes , así como las bufandas y los velos , se usan frecuentemente para los movimientos de danza con efectos hermosos y espectaculares , según vemos en nuestro archivo gráfico .

En cuanto a los talismanes y amuletos , su mención ya aparece en la más antigua literatura de China . Como en Occidente , Oriente Medio , etc , pueden ser de distintos materiales , incluso de papel . Debido a que los chinos consideran el calendario objeto extraordinariamente útil y práctico , su papel se empleaba también como amuleto . En tiempos más antiguos también se empleaban papeles para escribir mensajes a los espíritus[244] , como el de que no hicieran ningún mal al portador . Debido a que este mensaje no era para humanos sino para espíritus , la escritura era en consecuencia en la forma especial para ellos ; la cual , entre los seres humanos , sólo los taoístas conocían y dominaban del todo . De modo que , normalmente , la escritura que aparece en amuletos
sólo los muy versados la entienden en la práctica (igualmente , como en otros países del mundo) .

Sin embargo , la escritura de los amuletos chinos , como por ejemplo los que son contra el fuego , es según aseguran los taoístas comprensible asímismo por los "espíritus de

Occidente" , ya que "el idioma de los espíritus es universal"[245] . De hecho , aunque esa escritura china es muy antigua , existe un diccionario completo de la misma en una obra del escritor Ko Hung (281-361 d.C.) titulada *Baopoze* .

Los amuletos también podían ser metálicos , como unos circulares muy corrientes que a menudo llevan en el centro el huevo del Yin y el Yang , rodeado de los Ocho Diagramas del I Ching y de los mensajes a los espíritus en la escritura que acabamos de mencionar . Estos amuletos son de diámetro no mayor que el de las monedas de

[244] Estas prácticas se extienden de hecho a nuestros días , y en todas partes . Por ejemplo , de muchos habitantes de Figueres , Cadaqués y Port Lligat es sabido -además de por quienes hayan leido cierta famosa obra publicada en que se narra esta anécdota- , que Gala Dalí escribía en papeles que luego metía en grietas de las paredes de sus casas mensajes a los seres de otro mundo como "Que siempre seamos ricos" , "Que me conserve bella" o "Que nunca perdamos esta mansión" . Etc .

[245] Asímismo , existe un papel para encantamientos llamado *fu* , usado en los exorcismos , sobre el que se escribía un carácter en bermellón por medio del cual el bonzo hace las veces de medium para interrogar a los espíritus . Esta tradición es igualmente plasmada en el teatro tradicional .

quinientas pesetas , y de grosor bastante menor que éstas . Sobre ellos va una especie de corona en el mismo metal , adornada con motivos vegetales o con más escritura .

El amuleto que obra en nuestro poder -que nos fue regalado en 1993-, parece ser de bronce , y lleva escritura por las dos caras . En una de éstas , completamente cubierta de pequeños caracteres , los hay también en estilo caligráfico actual . Uno de los ideogramas, fácilmente reconocible , es el que significa *dao* , (la "Vía") y se encuentra en el punto medio de la cara opuesta a la que en su centro lleva el Yin y el Yang . Otros ideogramas reconocibles expresan la bendición "Felicidad como el Mar del Este , Larga Vida como la Montaña del Sur" . La mayor parte del resto parece ser que está en la escritura del *Baopoze* (aunque parece que también hay algún signo pictográfico, aún más antiguo) y nadie hasta ahora ha sabido traducírnoslo . En la "corona" no lleva este amuleto motivos florales , sino más escritura , por las dos caras .

A veces se encuentran bellos dibujos , algunos muy antiguos , que en lugar de línea tienen hileras de ideogramas , al estilo de los muy posteriores caligramas poéticos de Apollinaire y otros . No suele tratarse en estos casos concretamente de talismanes , pero sí de imágenes propiciatorias y que expresan deseos . Por ejemplo , se han usado para representar -con mucho acierto y detalle- grandes vacas[246] , las cuales se rodean de más texto similar al que plasma sus líneas , componiéndose verdaderas obras de arte .

Calzados : *Xie* .

Aunque el calzado teatral es en general similar al que se usaba o se usa en la vida real , las suelas del primero son mucho más altas para darle más estatura al actor , si bien no tanto en los papeles femeninos , como veremos . En cuanto a los papeles masculinos , lo habitual es que se calcen botas , con excepción de las partes de los estudiosos pobres , los campesinos y otros trabajadores de clase baja , que pueden calzar las sandalias *fei* o

las abarcas *ji* , llamadas también *caoxie* ; los *muji* de suela de madera con dos refuerzos que , por elevarla , se usan cuando figura que llueve o ha llovido (en la realidad también era así para evitarse en lo posible la humedad) , son de reciente incorporación en las representaciones actuales , ya que anteriormente creemos no se veían en los escenarios ; las mujeres del pueblo pueden calzar , como hasta hoy día en la realidad , *wa* , esas zapatillas de tela que se anudan o abrochan junto al tobillo . Las botas de los guerreros , que van bordadas , suelen llevar sin embargo la suela también delgada , para permitir cómodamente a los actores de estos papeles sus muchas acrobacias ; aunque como decimos en otro lugar , también hay especialistas del volatín con suela ancha .

[246] Véase por ejemplo , en página 243 del libro de Wolfram Eberhard *Lexikon chinesischer Symbole* , ya citado a lo largo de estas páginas y en nuestra Bibliografía , la reproducción de un excelente dibujo hecho a base de líneas de ideogramas , del tipo de los que mencionamos aquí . Por otra parte , en el número 13 de la revista *Extrême-Orient/Extrême-Occident* , P.U.V. , Paris , 1991 , dedicado por entero a *Modèles et Structures des Textes Chinois Anciens . Les formalistes soviétiques en sinologie* , leemos muy interesantes artículos introductorios , que recomendamos , sobre los estudios de escuelas rusas en este campo .

Volviendo ahora a Pan Xiafeng (op.cit.) , antiguamente , los zapatos y las botas para la actuación sólo se daban gratis a los aprendices de actor o meritorios , llamados en chino *keban* . En cambio , los profesionales tenían que comprárselas , porque se suponía que ya tenían dinero por pertenecer a las *daban* , o compañías privadas . Hoy , debido a que todas las troupes son oficiales o están por lo menos subvencionadas por el gobierno , ya se da casi a todos los miembros de las compañías su baúl con todo lo necesario .

Los personajes de altos dignatarios , magistrados , etc , llevan botas de tela negra , con altas plataformas blancas en el caso de muchos militares , como veremos luego . Las botas son en general de caña más alta por delante que por atrás , y pueden llevar infinidad de dibujos , apliques de diversos materiales , borlas , pieles de pelo más o menos largo , etc , como adorno . Las militares "de tigre" (también en tela , como todas) llevan en la caña garras y listas bordadas -como las de los tigres- , y encima de la puntera la cara de este animal ; hasta con los detalles de los dientes , que sobresalen de la horma . Los bordados y adornos cumplen únicamente una función estética . Estas botas "de tigre" son de plataforma , se llaman *hutouxue* , y se dice que las introdujeron los actores del Sur , gentes de cuerpo en general más pequeño que las del Norte . También se dan botas adornadas con motivos de otros animales , feroces o no , y mitológicos .

Sigue explicando Pan Xiafeng que las botas de plataforma se llaman en conjunto *houdixue* , y se emplean en muchos papeles , ya sean militares o civiles y de jóvenes o de
viejos , así como para los *jing* o "cara pintada" . La mayoría son de tela o de satén , llegan a la rodilla , y la suela es plana -esto es , sin tacón- pero de altura entre seis y nueve centímetros . La parte delantera de la suela va más levantada -es menos gruesa- , y no toca el suelo , causando un poco el efecto como de una barca cuya quilla no tocase al agua por la proa . Ya dijimos al hablar de la acrobacia que hay especialistas de la misma con suelas como las de estas botas .

Cierto estilo de botas llamadas *yuntouxue* son de satén verde con dibujos de nubes ; las lleva siempre el personaje de Guan Yu . Por lo demás , son bastante parecidas a las normales de plataforma , que acabamos de mencionar .

Las botas de *chou* son mucho más sencillas , y no llevan plataforma sino delgada suela . Suelen ser de satén negro y punta cuadrada , sin bordados si no es en la parte correspondiente al pie -nunca en la caña- . Se llaman *chaofang* , seguramente a causa de su puntera cuadrada . Así las llevan por ejemplo Jiang Gan en *Qunying hui* ("Encuentro de Héroes") y Tang Qin en "La Copa de Jade" .

El calzado de los luchadores es de satén negro , con suela delgada , y de caña más baja que las botas normales , por lo que se las llama *kuaixue* o "calzado rápido" . Ren Tangui, nuestro ya conocido héroe de "La Posada del Cruce de Caminos" , lleva un par de botas de éstas , al igual que Hetong y Lutong , discípulos de la Estrella Polar en "El Robo de la Hierba Mágica"[247] (Como sigue explicando Pan , a quien también debemos

[247] Estos recordatorios referentes a las piezas teatrales son casi todos de Pan Xiafeng , y los incluimos aquí porque como ya hemos dicho en nuestra Nota 182 (p.177) es opinión general de los autores actuales el que sirven a la mejor comprensión y amenidad de los listados como los de estos items , movimientos ,

casi toda la información sobre el calzado) . Los demás tipos de calzados son también en tejido , y según el personaje llevan o no bordados decorativos . Hay dos tipos de borceguís de suela delgada , para papeles también de luchador , que pueden llamarse "de cabeza de pez" y "con lazada de boxeador" . Xiao En , el viejo de *Da Yu Sha Jia* ("La Venganza del Pescador") , lleva de los primeros , negros y adornados con hileras de escamas y cabezas de pez a cada lado .

Los calzados *qiaoxie* , "sobre zancos" , son afilados y llevan un talón muy alto en el interior para simular que se trata de una mujer con los pies vendados . En efecto , el actor lleva el pie y la pierna sujetos al zanco con bandas de algodón , y al final del zanco hay un diminuto zapato como los que calzan femeninos "pies de loto" , que es lo que "se ve" andar sobre el suelo . El actor , obligado a tener el pie casi en puntillas al otro extremo del zanco , bajo la túnica , debe haber practicado largo tiempo para imitar con propiedad el paso femenino . La suela de los calzados de estilo manchú , *qixie* , reposa sobre un zócalo ensanchado por abajo .

Los calzados , como vemos , pueden ser altos o bajos , y hasta completamente planos como en el caso de unas como manoletinas bordadas y con borlas o flecos que se usan para acrobacias diversas . El calzado de los papeles femeninos va en general bordado , y muchos de sus borceguís ostentan variados diseños de flores , son de suela delgada y normalmente en satén . Los colores son ricos verdes , rojos , blancos , azul celeste , etc . En "La Treceava Hermana" , la protagonista He Yufeng lleva un par de borceguíes rojos; mientras que otra protagonista , Bai Suzhen , de "El Robo de la Hierba Mágica" los lleva de color blanco . Pero estos calzados para personajes femeninos no son nada comparados con los finísimos que en la realidad estaban de moda en tiempos de los Qing (1644-1911) .

Según sigue Pan (op.cit.) , los diseños de zapatos femeninos para el teatro son generalmente en los llamados colores secundarios ; pero hay algunos en escarlata o carmesí que pueden combinarse con colores primarios . Pueden llevar variadas borlas sobre la punta , y son de satén y casi siempre , como hemos dicho , bordados ; incluso en la suela , que se ve graciosamente en algunos pasos , como ocurría en la realidad . Las medias de las mujeres pueden hacer también bello conjunto con el borceguí , ostentando igualmente primorosos diseños .

Para los papeles de ancianas hay otro modelo especial de calzado . Sus punteras y empeines llevan motivos de nubes , cosidos con hilo negro sobre fondo púrpura o

marrón. Este calzado se denomina *fuzilu* , y lo lleva por ejemplo Shetaijun , la "Abuela She" , figura histórica que vivió en tiempos de la dinastía Song (960-1279) .

Como decimos , todos los calzados pueden ir o no bordados , dependiendo del personaje. Los bordados , además de decorativos , también pueden aludir a algún asunto o símbolo . A este respecto , naturalmente los diminutos "zapatos de loto" que solían calzar -a partir del siglo X- las damas de las clases media y alta a consecuencia de la costumbre del vendado de pies desde alrededor de los seis años de edad ,

---

etc . Mientras no conozcamos a fondo personalmente el *Jingxi* , no queda otro remedio que aducir los ejemplos de expertos como Pan .

acostumbran a ser de lo más adornado y delicado que imaginarse pueda ; igualmente con la suela ricamente bordada , así como las vendas o/y medias que las cubren (sobre todo en la era Ming), aunque también los hay más sencillos . Entre estos últimos , diremos aquí que hemos visto una foto en concreto[248] con adornos bordados de esvásticas en estos "zapatos de loto". Aunque hemos contemplado también calzados de éstos al natural en instituciones como el Museo del Cuero de Offenbach (v. más arriba), nunca habíamos visto en ítems de este tipo el signo de la esvástica (aunque sí en muchos decorados de exteriores -como los de templos indios- e interiores de casas y palacios chinos , en carpintería , marquetería , suelos , alfombras , etc , y sobre todo en estampados de telas , tanto en la vida real como en dibujos y cuadros) ; pero merece la pena detenernos en ello por ser la cruz gamada un símbolo oriental no poco usual y que también aparece en el teatro . La esvástica , *wanzi* , es uno de los símbolos más antiguos de la India y de China, parece que surgido *c*. 2.500 a.C. , de origen al parecer budista . En la India es símbolo de suerte y felicidad , y en China del Infinito , o por mejor decir , de lo Interminable ; también simboliza a veces (nótese aquí también el gusto por la ambivalencia de los chinos) la resignación espiritual , y quizá por esa razón , pensamos , se halle bordada en algunos "zapatos de loto" femeninos . En China era además en la remota antigüedad símbolo de las cuatro regiones del mundo , *fang* , (esta palabra se usa con los nombres de norte , sur , este y oeste , para designar las regiones de los cuatro puntos cardinales , resultando *beifang , nanfang , dongfang , xifang*[249]) , pero hacia el año 700 d.C. pasó a substituirse por el ideograma *wan* que significa "diez mil" y es símbolo de lo Interminable . Por ello , si aparece en regalos o en tarjetas de felicitación , etc , significa "Diez Mil Años de Felicidad" .

En el teatro -como en la realidad- pueden llevar los "zapatos de loto" todos los personajes femeninos (sobre todo de etnia Han) desde la niñez hasta la extrema vejez y la muerte . Pero no los llevan nunca los personajes demasiado humildes , porque naturalmente a las mujeres que tenían que ganarse la vida trabajando fuera de su casa no se les vendaban los pies : campesinas , leñadoras , pastoras , pescadoras , criadas , etc , aparecen todas con pies de tamaño natural . Por lo cual contrastan , como se aprecia especialmente bien en el caso de las criadas domésticas debido a la convivencia o en todo caso más frecuente cercanía , con el de las señoras a quienes sirven (a éstas últimas se les

ven los pies sobre todo si están sentadas , por levantarse algo la falda en esa posición) . Como las damas se sentaban muy a menudo , porque el andar les era difícil y doloroso , sus zapatitos se ven frecuentemente[250] también sobre el escenario . Por otra parte , al

[248] v. Foto 1 de *Western Images of China* , Colin Mackerras , Oxford University Press , Hong Kong , 1991 . La foto en cuestión se encuentra junto a P. 166 . En este libro , sin embargo , no se dice nada sobre la esvástica china ; ni sobre la que aparece en la foto , ni en general .

[249] Los chinos sin embargo las dicen por otro orden , pues ellos no usan el de "norte , sur , este y oeste" sino el de "este , oeste , sur , norte" ; como corresponde , en uno y otro caso , a ciertas alquimias . Resultando en chino : *dong , xi , nan , bei* . ("Alquimia" , por cierto , es palabra árabe pero derivada de otra del sureste de China) .

[250] No así sus deformados pies , que ni el marido llegaba a ver casi nunca en la vida real ya que no se desvendaban ni para dormir (y la venda , para sujetar bien , llegaba casi hasta la rodilla) ; para evitar en todo momento no sólo el crecimiento sino también debido a motivos estéticos , pues su vista resulta estremecedora . Eso sí , debía extremarse la higiene , lavándolos a menudo para evitar el mal olor -se solían incluso gangrenar- y cortando las uñas muy regularmente para evitar que hirieran la planta al ir creciendo . Efectivamente , el pie , retorcido casi como un ocho , quedaba con el empeine casi del todo

considerarse un atractivo erótico (con las distintas formas y texturas , mayor o menor blandura , etc , de pie resultantes -no ya sólo tamaños logrados- también con sus nombres y valoradas de mayor a menor mérito y erotismo) resultaba coqueto el dejar ver los pies calzados con "zapatos de loto" ; motivo por el cual entre las prostitutas también era corriente el exhibirlos ante los posibles clientes , con el fin de atraerlos . Como leemos en distintas novelas eróticas clásicas como por ejemplo *Yu gui hong* (traducido al francés con el título "Du Rouge au Gynécée" -v. por ejemplo sus pp. 47-50 , 66 , 79 , 81, 89 , 92 , 94 y 100- en la edición que aparece en nuestra Bibliografía) . Para ser más provocativos , además , los pies vendados se perfumaban con polvos fragantes o perfume

líquido[251] . Es interesante también recordar , sobre todo para nosotros , los estudiosos del teatro y del espectáculo chino (que por cierto nos detenemos en este tema sólo

---

sobre la planta , y como doblado en sí mismo . Las madres sometían a sus hijas a esta horrible tortura por motivos de enorme presión social , y las niñas intentaban soportarla ante la promesa de encontrar así un buen partido . Aunque sus llantos de dolor de día y de noche , que partían el corazón de algunas madres , hacían que éstas se levantaran para aflojar las vendas ; cosa que luego se les echaba en cara , pues muchas futuras suegras antes de dar el visto bueno para la boda de su hijo comprobaban que los pies de la novia no pasaran de los ocho centímetros . Todavía viven en China muchas ancianas que han pasado por esto, y suelen ser hoy madres de muchos hijos y abuelas en general muy gruesas . Lógicamente , no han podido andar mucho y eso ha facilitado el engordar , lo que a su vez ha hecho que en general puedan moverse aún menos . Vimos fotos de alguna familiar de amigos al estar en China en 1994 , y otras . La mayoría de las que quedan vivas viven en pueblos o en el campo . Estas señoras tenían en general -con excepciones como la de una bastante vivaracha y delgada abuela de una conocida escritora- una expresión como de piedra en el rostro , y los ojos fijos . Sin embargo , lo que demuestra o mucha inteligencia o conformarse ante lo inevitable , parece ser que a partir de un determinado momento ya lejano , en su juventud , aguantaban todo lo relacionado con este asunto sin rechistar . Parece ser que , si los pies se desvendaban , sanaban y volvían a crecer normalmente , aunque hubieran empezado a vendarse a las edades de tres o cuatro años . Pero naturalmente , casi nadie lo hacía , de no mediar circunstancia muy especial o grave enfermedad directamente relacionada con el asunto . Sin embargo , desde finales de la época Qing muchas mujeres se decidieron ; pero , como los huesos estaban rotos , al desvendar dolían terriblemente , como al principio del proceso de vendado .

En cuanto al eufemismo de llamar "de loto" a semejantes pies y zapatos (en torno a los cuales existe también y a pesar de todo -o por lo mismo- grande y variado erotismo) , se debe a que aquella flor , *he* o *lien hua* , era de las más veneradas de China . Aparece en multitud de símbolos importantes tanto del tantrismo tibetano como del budismo en general . Además , *lien* es homofóno de las palabras que significan "casarse" , "unir", "amar" y "modestia" . El loto también es símbolo de la Inmortalidad , y aparece también en pinturas y retratos de filósofos como Chou Dunyi (1017-1073) , quien gustaba mucho de estas flores . Si la palabra "Loto" aparece en el nombre de un hombre , se relaciona a éste con el budismo ; en cambio , si aparece en el de una mujer denota el deseo de que sea siempre pura y venerable. En pinturas alusivas al amor , el loto simboliza a la joven , y el pez al muchacho . Paralelamente , el capullo de loto azul simboliza la limpieza y la humildad , el rojo los genitales femeninos , el tallo los masculinos , etc . Hay sin embargo como puede comprenderse infinidad de símiles para los atributos sexuales , a que en la literatura clásica de circulación no "clandestina" casi nunca se alude directamente sino con metáforas y circunloquios ; algunos se refieren incluso a la música, como cuando se llama a los grandes labios "las cuerdas del laúd" , como en p. 29 de *Moines et Nonnes dans l'Océan des Péchés* , Tang Bohu , Philippe Picquier , Arles , 1999 .

[251] Nuestro texto es de elaboración personal y en base a variadas fuentes , entre las que se cuentan también novelas y nuestra propia observación . Pero uno de los mejores trabajos que hemos leído sobre la tradición china del vendaje de pies (aunque apenas lo usamos aquí) nos ha parecido *The Body as Attire : The Shifting Meanings of Footbinding in Seventeenth-Century China* , de Dorothy Ko , aparecido en *Journal of Women's History* , volumen 8 , nº 4 ; este artículo de 18 páginas contando las de las numerosas notas , es reelaboración de una conferencia que dió su autora en la reunión anual de la Association for Asian Studies de Boston en Marzo de 1994 . Encontramos que la digresión sobre los motivos históricos , sociales y psicólogicos que plantea Ko para estas prácticas es de lo más acertada . (v.

porque es uno más de los que aparecen , de un modo u otro , en el teatro , y por tanto también conviene exponer algo de su trasfondo como uno más de los elementos que confluyen en el espectáculo) , que según se dice el vendado de pies se empezó a poner de moda debido al gran encanto del maravilloso baile de Yao Niang , concubina imperial (concretamente del emperador de la dinastía Tang tardía , y gran poeta , Li Houzhu o Li Yu , del siglo X[252]) ; dama que fue la primera en danzar , de puntillas , con sus extremidades inferiores así "preparadas" . Recordemos por último que no sólo en China se ha dado el vendado de pies femeninos , ya que en Japón por ejemplo ha habido también gran tradición a este respecto .

En cuanto a zapatos masculinos tampoco especialmente cómodos , se habla a menudo de "Zapatos de Hierro" en diversas historias tradicionales -tanto de China como de otros países asiáticos- , para referirse a situaciones como ésta : "Viajó tanto , que incluso sus zapatos de hierro se resquebrajaron" . Otra historia narra cómo Mou , maestro de las técnicas marciales del monasterio budista de Shaolin (Henan) , -muchas de las cuales eran y son secretas , como ocurre en todas las escuelas de *wushu* entre otras cosas porque si todas las técnicas fueran del dominio público no tendría sentido la lucha , y hasta puede ser que "se acabase el Universo" , como dice una antigua conseja del gremio- , llevó durante cinco años unos zapatos de hierro que luego le dejaron una especial forma de andar . No es de extrañar .

LA INTERPRETACIÓN :

En la Ópera de Pekín , actuar , *zuo* , implica los movimientos estilizados del actor sobre el escenario , de que ya hemos hablado , siempre según las reglas artísticas de la ópera , pero naturalmente el método ideal combina las técnicas internas de introspección con las técnicas externas de representación . En la ópera tradicional los movimientos cristalizan a su vez en estilos y patrones distintivos que siempre han de

---

en este sentido especialmente sus pp. 3 , y 5-10; luego , desde la misma pág. 10 a la 13 , la Dra. Ko hace una comparación o cotejo entre el vendado de pies femeninos y el peinado masculino , con conclusiones que nos parecen de gran agudeza . También nos han resultado interesantes , aunque más superficiales , los artículos *One Thousand Years of Chinese Footbinding : Its Origins , Popularity and Demise* , Marie Vento , Term Paper/Core 9: Chinese Culture/ March 7 , 1998 ; y *San Tsun Gin Lian* , por Julie Wise , documento e Internet aparecido la página www.webcom.com/-bamboo/chinese/chinese.html . Entre otros , como los relativos al vendado de pies en las comunidades chinas de ultramar como por ejemplo la de San Francisco , en Estados Unidos , que leemos en informes emitidos por el Museum of the City de esa capital .

[252] V. por ejemplo *A Poet for the Millennia - Li Houzhu* , artículo aparecido en "China at the Millenium", Sinorama.com.tw/Millennium/en/Millenium-en-08.html . En este artículo sobre la vida y obra de Li Houzhu , se menciona también , aunque brevemente y entre otras damas de la corte imperial, a la bailarina y concubina Yao Niang y su peculiar danza ; de tal manera que podemos hacernos una idea sobre el ambiente de crispación política a nivel nacional que dió origen y marco al vendado generalizado de los pies femeninos .

permitir al público la comprensión de los variados personajes y sus complicados sentimientos diversos .

¿Cómo consigue el actor aunar lo externo y lo interno? Wu , Huang y Mei dan en su obra ya citada (v.Bibliografía) teoría general y abundante casuística diversa , con extrapolaciones a Stanislavski (cuyo método era en época de los anteriores autores , esto es desde tiempos de Mao hasta bien entrados los 80 , de rigor en el medio chino) y Brecht . Pero el discurso de los tres autores que acabamos de citar se ve contrastado más recientemente por la nueva ola de críticos , entre los cuales hay algunos que discuten ciertos puntos de las opiniones manifestadas por Brecht sobre el teatro chino (v. Min Tian , op. cit.).

La totalidad de los autores consultados coinciden en señalar que el actor chino tiene mucho más control consciente de sus cuerpo y emoción que el actor occidental . Pero todo actor debe crear , por medio de su representación , una ilusión escénica . En el teatro chino , el público es invitado a entrar en la atmósfera poética y emocional que suscita el actor con su síntesis de movimiento , canto y danza . Esta ilusión poética , emocional y artística , *yijing* , se basa no en la verosimilitud objetiva de la forma física sino en el reflejo subjetivo de la emoción y espíritu , *shensi* . Además , debido a que los aficionados al teatro chino suelen estar muy familiarizados con los argumentos , personajes , convenciones , e incluso con los principales intérpretes de la Ópera de Pekín,
el actor tradicional se esfuerza en satisfacer las altas expectativas de su público , evitando causar su extrañeza o incluso su sorpresa . Tendrá pues que atenerse , no sólo a lo anteriormente dicho , sino a la convención .

Veamos ahora algunos ejemplos de cómo se llega a todo ello .

El entrenamiento físico básico del actor comporta distintas etapas , entre ellas las que se refieren a los gestos con la palma , puño y dedos . Éstos concretamente están , en cuanto a técnicas de base y ejercicios , en relación con los *mudras* [253] de la India ; pero tienen

[253] Un *mudra* , del sánscrito "gesto" , "postura" o "sello" , es cualquiera de los numerosos gestos simbólicos de las manos y los dedos que se usan en los rituales , danzas , recitación , y teatro de la India. En consecuencia, aparecen también profusamente en la iconografía . En el ritual los gestos se usan para intensificar y enriquecer la experiencia religiosa , unidos a la palabra o el canto . En la iconografía , las posiciones de las manos de una estatua o en una pintura pueden simbolizar una disposición o un episodio significativo asociado a la figura en cuestión . Los gestos de Buda que aparecen más a menudo en el arte son precisamente el *abhaya-mudra* (o "no temer", con la mano derecha a la altura del hombro y la palma hacia afuera) , el *dharmacakra-mudra* (o "prédica de la ley" , con ambas manos a la altura del pecho) , el *dhyana-mudra* ("meditación" , con la mano derecha dejada caer sobre la palma de la izquierda) y el *bhumisparsa-mudra* ("llamada a la tierra como testigo" , con la mano derecha señalando a la tierra , palma hacia afuera) . Los *mudras* son característicos de toda la danza clásica india , pero se encuentran especialmente elaborados y desarrollados en el estilo de teatro danzado *kathakali* , de la provincia de Kerala -costa Malabar- , situada al suroeste del subcontinente indio . En este teatro de esa extensa y rica provincia , tan famosa entre los navegantes y mercaderes desde la Antigüedad , los bailarines miman el texto a medida que éste se canta ; a veces improvisan refinadas posturas para una simple frase , palabra o expresión , como "loto que se abre" . Debido a que el hinduísmo y el budismo se extendieron a otros países desde la India , también viajaron los *mudras* ; como se aprecia sobre todo en los rituales religiosos , en el arte , en la danza , y en el teatro del Tibet y del Sudeste de Asia (continente e islas como Sri Lanka -la antigua Ceilán- , Bali , etc) . Los gestos de las manos del teatro chino , sin embargo , sólo tienen escasas relaciones formales con los *mudras* , aunque comparten , claro está , determinadas

sus propias características muy distintas respecto a lo formal y sobre todo en cuanto a significados , ya que su propósito es aquí puramente secular y teatral . Aquí se pretende transmitir una historia dramática , por lo que en todo momento son complementarios a la
narración y al canto de los actores , aunque también esté implícita , como en el caso de sus ritualistas orígenes , la transmisión de unos valores estéticos , morales y filosóficos[254]. Aunque los *mudras* del teatro chino no son en ningún caso tan numerosos ni de simbología tan compleja como los de la religión india . Describamos por último uno de estos gestos de las manos , concretamente uno habitual de papeles *dan*, y según traducimos en Wu , Huang y Mei (op.cit. , p. 76) : "El dedo índice se lleva hacia atrás con gran energía ; el pulgar y el medio forman un círculo ; el anular se dobla de modo que su extremo descanse sobre la articulación central del mediano ; mientras que el meñique debe estar curvado para que su punta quede justo encima del anular" (aunque sin tocarle, añadimos nosotros para que quede visto del todo el *mudra* , ya que ese detalle falta en la descripción de Wu , Huang , Mei). Compruebe cada uno , si gusta , con esta explicación , lo airoso y sugerente de este gesto ; que tiene a la vez un no sabemos qué de "sello" , que es como ya dijimos en nota anterior uno de los significados de *mudra* en el lenguaje original .

En la Ópera de Pekín los primeros ejercicios de palmas , puño y dedos son por ejemplo el *lashanbang* (de pie con los brazos extendidos , una mano empuja y la otra , cerrada, aguanta) y el *qiyunshou* (movimientos alternos de las manos , que simulan sostener una pelota) . Las manos , tan importantes para la expresión , requieren naturalmente gran adecuación y perfección en sus movimientos , por lo que se ejercitan en consecuencia y según las normas y estereotipos artísticos del teatro . Aunque , como siempre , en escena
se dejará un margen a la expresión personal del actor y a la improvisación , si en un momento dado resultara necesaria o conveniente[255]. En general , los actores deben -para

---

técnicas fundamentales . V. la muy interesante y documentada obra *La Symbolique des Gestes de Mains (Hasta ou Mudra) selon l'Abhinaya-Darpana* , Tara Michaël , Éditions Sémaphore , Paris , 1985 .

[254] Ya que , como se dice en el *Abhinaya-Darpana* , "Porque a cualquier sitio que la mano vaya , va la mirada ; a donde van los ojos , va la mente ; donde va la mente , la sigue el humor ; donde va el humor , hay sabor" (o *rasa* , el famoso concepto del teatro indio que significa literalmente lo que en el verso que acabamos de traducir -de "Where the Hand (Is)" , Phillip B. Zarrilli , Asian Theatre Journal , Vol. 4 , nº 2 , University of Hawaii Press , Fall 1987- , y que se refiere al sentimiento que surge entre el público , pero creado a partir de su comunicación con el actor) .

[255] En este sentido , recordamos un humorístico "artículo" de Kleist en el libro ya citado en nuestra Nota nº 46 , concretamente el titulado *Korrespondez-Nachricht* , que se encuentra en la pág . 67 de dicho libro . Se refiere a un hilarante caso de improvisación teatral pero en la Alemania del siglo XIX (concretamente en Königsberg , ciudad que hoy es lituana , donde naciera Kant) , por lo que no lo transcribimos aquí . Eso sí , damos este dato por si a alguien le interesa , ya que constituye un divertido chiste . Además , Kleist está ahora de moda , como su ciudad natal Frankfurt an der Oder y su recientemente inaugurado Collegium Polonicum . Por cierto que en el mismo libro de que hablamos se encuentra la narración *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* ("Santa Cecilia o el Poder de la Música") que da una muy romántica expresión precisamente a los poderes musicales , de que ya hemos hablado más arriba en relación a la filosofía de la música en China , etc , y que también nos recuerda a la de G.A.Bécquer -otro romántico- , *Maese Pérez el Organista* . Así como a la novela corta *Der Arme Spielmann* , que se encuentra en una recopilación de narraciones y obras de teatro , también así titulada, de un contemporáneo de los anteriores , el célebre vienés Franz Grillparzer ; la cual está publicada en Swan Buch Vertrieb , Die Deutschen Klassiker , Kehl , 1994 . Y Schopenhauer (en *El Mundo como*

la actuación conforme al ensayo como para improvisar[256]- , entender no sólo los sentimientos de su personaje sino también los sentimientos humanos en general y los suyos propios , a fín de dar a los distintos rasgos y situaciones expresión adecuada y conveniente , y todo ello dentro de las normas del arte teatral . Aquí , la interacción de "lo interno" (sentimientos) y "lo externo" (movimientos del cuerpo , estereotipados o no) ha de dar como resultado una imagen que se corresponda con la estética de la Ópera de Pekín . Teniendo en cuenta además que , como en todo el teatro chino tradicional , los momentos álgidos emocionales y filosóficos serán expresados sobre todo por medio del canto , el elemento más importante en toda obra .

Las convenciones son en la Ópera de Pekín , como ya hemos dicho , fuerza unificadora en la síntesis de los elementos artísticos . Para conseguir que todos los elementos individuales sirvan juntos armoniosamente en la representación de obras de complejo argumento y variados personajes , son indispensables , como ya hemos dicho también , la disciplina y la convención ; esta última posibilita la síntesis , la organización y el estándar[257] , pero de modo no alucinatorio sino como esencia de la vida real . De acuerdo a esto , en cuanto a la actuación , desde la entrada hasta la salida de escena , como el moverse , andar , correr , sentarse , estirarse en el suelo , abrir y cerrar puertas , pasar por ellas , subir y bajar escaleras , llevar un carro , montar a caballo , subir y bajar de una barca , atrapar un pájaro o una mariposa , etc , son pues movimientos que han de hacerse sobre el escenario de forma estereotipada , simbólica y controlada .

Respecto a las acciones arriba mencionadas , aclaremos un poco más lo que decimos centrándonos en algunas de ellas , por ejemplo el andar , el pasar por las puertas , y las entradas y salidas de escena . Según Wu , Huang y Mei (páginas 74-76 op.cit.; v. Bibliografía) , el muy convencional paso de los actores de los distintos papeles tiene un fundamento real , o por lo menos lógico en cuanto se refiere a la plasmación escénica de

su idiosincrasia : los personajes rudos andan con pasos fuertes y más bien largos , como sería el caso del *jing* (v. más arriba) . En cambio , a los estudiosos y dignatarios les define mejor un andar más pausado , gracioso y tranquilo . De esta manera , el paso de los *sheng* (hombre adulto) en general podrá ser descrito como "redondo" , "cuadrado" , o "ágil" , mientras que los *dan* (papeles femeninos) andarán de forma "pausada" y "graciosa" , con pasos cortos , afectados , marcados casi siempre por la oscilación o el balanceo . Pero cualquiera que sea el papel , deben ser los pasos de acuerdo a un tempo definido y definitivo : para situaciones que requieran movimiento

---

Voluntad y Representación , Porrúa , Buenos Aires , 1987) da adecuada expresión en términos filosóficos al sentir intuitivo de los anteriores , más o menos contemporáneos suyos . Etc .

[256] En términos generales , sin embargo , se le concede más libertad de improvisación al *chou* que a los demás personajes . De hecho , las bromas espontáneas o locales forman parte de la técnica del *chou* .

[257] Desde 1950 , el gran estudioso Ah Jia (n. 1907) ha publicado numerosos artículos en que trata de la relación entre las convenciones y la vida cotidiana . Su artículo más famoso es precisamente "Lo Real en la Vida y lo Real en el *Xiqu*" , publicado en China por primera vez en 1957 . Hay una traducción al inglés de 1962 , titulada "Truth in Life and Truth in *Xiqu* Performance" . V. "Ah Jia's Theory of *Xiqu* Performance" , Liu Yizhen , Asian Theatre Journal , vol. 5 , nº 2 , University of Hawaii Press , Fall 1989 . Pp. 111-131 . Sobre la naturaleza no alucinatoria del *xiqu* (como se le llama aquí a la Ópera de Pekín) , v. especialmente las páginas 127 y 128 .

rápido , hay un “tempo veloz” , como un “tempo lento” para las contrarias . Y no puede obviarse ese tempo preestablecido .

En cuanto al pasar por las puertas , ya se trate de entradas o salidas por una puerta principal , la de una habitación o la de un jardín , regirá la misma convención . El actor indica meramente que abre o cierra una puerta : con las dos manos , empuja las imaginarias hojas , haciendo como que los separa o como que los junta . Si hay que llamar , o abrir o echar el cerrojo , esas acciones también se indicarán por los gestos apropiados . En otro lugar decimos ya que habrá además que levantar el pie para mimar el cruce del umbral , así como apoyarse en el dintel en el caso de los papeles femeninos .

En lo tocante a las entradas en escena y las salidas , se realizan muy distinta a lo que ocurre en el teatro occidental . En este último , los actores aparecen , al alzarse el telón , muy a menudo ya “en sus puestos” , y la acción comienza en ese mismo punto . Sin embargo , en la Ópera de Pekín se empieza con un escenario vacío sobre el que van apareciendo sucesivamente los diferentes personajes . Antes de su aparición , el público escucha una selección de fragmentos de la música de la obra , a los que se adaptarán después los personajes de modo que ninguno de sus movimientos sea discordante con el tempo marcado (v. más arriba) -al que se adecúan también siempre los músicos- , ya le acompañe luego o no fragmento musical . A la vez , en la primera entrada de un actor es de la mayor importancia que cada uno de sus movimientos sea grato a la vista -la “estatuaria” del teatro chino de que habla en otras partes Stanislavski- , y sin dejar de atenerse a reglas inviolables . La salida se hace también con acompañamiento musical , y al hablar o cantar antes de realizarla , el actor dejará sin decir unas cuantas palabras , que mientras vuelve el cuerpo ligeramente al público , canta o declama como en una especie de despedida .

Pasando ahora al movimiento digamos coreográfico o a las distancias que han de guardar entre sí los actores en una escena determinada , aduzcamos por ejemplo una de nuestra ya conocida *Da Yu Sha Jia* (“La Venganza del Pescador”) , en que el viejo Xiao En y su hija Xiao Guiying reman en un pequeño bote sobre un río . En esta parte de la obra , la distancia entre los dos debe ser constante ; no puede ser más grande ni más corta a voluntad de los actores . Aunque , como ya hemos dicho , se permite cierta flexibilidad , todo buen actor de ópera china debe ser capaz de sacar el máximo partido a los distintos factores que componen su arte para crear muchos personajes de distinta personalidad ; pero todo ello sin salirse de las reglas de la estilización , o *xiangzheng shoufa* , sin las cuales este arte no lo sería , o sería otro .

Según puntualiza Pan Xiafeng en *The Stagecraft of Peking Opera* (v. Bibliografía), puede parecer que algunas piezas no requieren mucha actuación , debido a que en ellas se da mucho el canto . Éstas serían por ejemplo “Sacrificio en las Arenas del Yangzi” , “Wu Zixu de Camino al Paso Zhaoguan” , o “Entrando en la Corte Dos Veces” , y otras similares . Sin embargo estas óperas , como las demás , requieren de pericia en cuanto a la pura actuación para que no se produzca la sensación de momentos vacíos ni miradas perdidas , o manos que no saben donde quedarse , etc , como es a veces el caso entre actores no expertos o en extras de todas las latitudes . Movimientos como levantarse el

borde de la túnica , atusarse la barba , o mover las "mangas de agua" , o posturas inmóviles como el simple estar de pie , o el caminar , son esenciales para la "verosimilitud" y estilo de toda la representación , y no pueden dejarse sin control aún en los personajes más secundarios o en los momentos más aparentemente inocuos o fútiles de la obra . Una actuación "farotona" , por insignificante que parezca o momentánea que sea , da al traste con la magia de toda una velada . El "nervio de la obra" ha de estar vivo en todo momento , y traspasar a todos los que suben a escena , para que se refleje en el público y pueda así entretener o/y transmitir con eficacia unos significados . De todo eso se sabe en todos los países , y no hace falta , ahora y aquí , insistir con detalles .

Citemos pues nuevos ejemplos de Pan Xiafeng que hablan con suficiente claridad por sí solos de lo que significan la concisión , precisión y acciones implícitas en la pura mímica y su estilización . En *Qiujiang* ("Río de Otoño") , la pantomima de Chen Miaochang y el viejo batelero consigue llevar a la imaginación del público la situación prescrita del movimiento de las olas , que golpean las orillas , y del suave viento que empuja la barca . A ésta "se la ve" subir y bajar sobre las aguas . En "Amor a la Sombra de los Sauces" , Zhu Yingtai va junto a su amada Liang Shanbo , sin dejar de hablar . Por su diálogo , movimientos y acciones , el público cree "ver" todas las amenas vistas que "se ofrecen a los ojos" de los personajes durante su paseo ; por ejemplo , un pequeño puente -arqueado- de barandillas rojas , la corriente , las flores , la hierba , un pabellón , un antiguo templo , ovejas y leñadores . En realidad , "no hay nada" sobre el escenario .

Por otro lado , todo patrón estilizado debe llevarse a la práctica sin perder de vista su efecto escénico general , para que comporte a la vez arte y belleza . Así por ejemplo , nos cuenta Pan Xiafeng (op.cit.) , que en "Persecución de Han Xin" , Xiao He , el protagonista , cae del caballo mientras persigue a Han Xin . Para plasmar el accidente , el actor que interpreta a Xiao He realiza un *diaomao* (voltereta corta frontal) para caer al suelo "desde su montura" . Aquí , dado que no existe sobre las tablas caballo alguno , se comprende que el *qiba* ha de ser completísimo para encadenar toda la serie de efectos que harán la escena asimilable y a la vez impresionante para el público . En "Muerte de Yang Jiye , General de los Song" , el protagonista , militar patriota , es acorralado junto a su ejército en Lianglangshan ("Sierra Dos Lobos") y elige morir antes que dejarse capturar por los mongoles . Se suicida saltando sobre unos riscos , contra los que se abre el cráneo . Actuando como Yang , el actor Tan Fuying emplea la técnica *yingjiangshi* ("cadáver rígido") , dejando caer su cuerpo de forma que parezca inflexible, y lentamente . En "El Pabellón de la Tablilla Imperial" (v. más arriba), la joven Meng Yuehua vuelve a toda prisa a su casa desde la de su madre ; el camino resbala a causa de

la lluvia . Para indicar que está todo enlodado , quien encarne a Yuehua puede practicar el *huabu* ("pisadas resbalosas") para adaptarse a la situación prescrita .

Así , la Ópera de Pekín mantiene las características especiales de utilización de los diversos patrones de actos para desarrollar las historias ; y siempre de modo que integre el canto , el diálogo , la actuación , la lucha y la acrobacia . En palabras de Ah Jia (v. p. 125 del artículo de Liu Yizhen citado en nuestra Bibliografía) , se trata , resumiendo y

como ya hemos dicho , de “combinar la expresión externa por medio de técnicas convencionalizadas (el intelecto) , con la internalización de los sentimientos (emociones)” .

Más difícil aún es cuando el actor ha de combinar dos métodos a la vez , y aún en los límites de su propio cuerpo . Nos remitimos a los ejemplos de Wu , Huang , Mei (op. cit. en pp. 27 y 33-38) de impersonaciones de un borracho montado a caballo (dos métodos : de cintura para arriba , Stanislavski ; y de cintura para abajo , Brecht . Pero esto no es problema para el actor chino) , o de una joven que finge locura pero ha de hacerlo con total dominio de la situación .

Además , y aunque los patrones sean simbólicos , estilizados y exagerados , deben ceñirse a normas específicas que los hacen más vigorosos y artísticos. Todos estos patrones han sido probados por generaciones de artistas , y comprobados en concienzudas selecciones, hasta alcanzar la aprobación de generaciones de públicos . Naturalmente , sin embargo , los actuales patrones de actuación no son todavía (ni podrán serlo nunca) perfectos en todos los aspectos , sobre todo porque las realidades cambian , y además se da una necesidad constante en cuanto a la creación de nuevas pautas . A medida que cambia la sociedad , es de esperar que , como hasta ahora , seguirán surgiendo patrones nuevos para atender las cambiantes realidades .

<u>DECLAMACIÓN Y CANTO</u> :

Al igual que en determinados estilos teatrales europeos , como son el griego y romano de la época clásica , en el teatro chino se produce una marcada diferenciación a la vez que indisoluble interrelación entre la dicción y el canto . Un análisis de las partes esenciales de la pieza romana , por ejemplo , daría separación entre el *diverbium* , en que los actores (por cierto también siempre masculinos en el teatro latino) dicen su texto , y el *canticum* , en que además de cantar miman y danzan . En todos estos teatros se produce también un uso habitual de didascalias en armonía con la acción y la historia . (Estas pautas y otras se reintroducen ahora en representaciones actuales de obras del teatro antiguo europeo ; como en la de *La Marmite* de Plauto a cargo de Brigitte Jaques-Wajeman en Cartoucherie/Thêatre de la Tempête de París , de Enero-Febrero 2002 -ver *Le Monde* de 18.01.02 , artículo firmado por Jean-Louis Perrier *Florence Dupont fait bouillir la comédie latine dans “La Marmite”de Plaute*- en que no obstante a la vez se

introducen elementos de estilo contempóraneo para *balayer le soupçon d’ethnothéâtre* (sic) ; inciso que sin embargo nos parece es , por tener un no sabemos qué de autoinculpatorio , demasiado significativo) .

Aún más sin embargo que en los teatros clásicos europeos , la dicción (*nian*) y el canto (*chang*) son de enorme importancia en la ópera china . Aunque se dice que el canto es la

expresión principal , no pueden infravalorarse los fragmentos hablados , ya sean en forma de monólogo o de diálogo . La actuación ha de estar además implícita tanto en la declamación (marcada por cadencia y ritmo[258] especiales que la hacen muy distinta a la de la vida cotidiana) como en el canto .

Todo buen actor precisa de una voz clara y potente . Los ejercicios han de realizarse cerca de una superficie que devuelva el sonido , pues si uno no se escucha la propia voz , difícil le será conocerla bien y corregir sus defectos . Así , en Pekín se corría , con el rocío mañanero y mejor con el estómago vacío , hacia los lagos de los jardines de los palacios , o ante los muros de la Ciudad Prohibida , para que allí la superficie de las aguas y murallas devolviera el resonar del canto . Quien no tenía esa posibilidad , practicaba de cara al viento , o frente a un recipiente de agua de cuello estrecho[259] . Los versados en el teatro griego recordarán cómo , al quererse plantar un Alejandro de cobre en el frontispicio de un escenario en Pella , el arquitecto insistió en lo contrario porque su presencia perjudicaría la buena resonancia de las voces de los actores , como viene a decirlo Plutarco en *Pleasure not attainable according to Epicurus*[260] . Aunque , como es sabido , mientras los antiguos griegos eran analíticos , la antigua China era más proclive a la síntesis y al estudio de las correlaciones . Pero unos y otros , aunque tan diferentes en enfoques y métodos , estaban más que al corriente de los fenómenos naturales de la acústica , y además su teatro y espectáculos coinciden en muchas cosas .

Volviendo a la Ópera de Pekín , los papeles que precisan del falsetto (la mujer joven y el *xiaosheng* , ver más abajo) , requieren la máxima afinación de la voz . Así , el llamado "clamor de la voz" (en alemán , "Schreien der Stimme", v. Mayer/Burger , op. cit.) se ejercita mediante el grito de la secuencia de sílabas *yi-yi-yi* , mientras que los papeles de guerrero practicarán con la secuencia *wu-wu-wu* , que preparará la voz para el famoso

rugido de los luchadores , parecido al del tigre . Luego deberá procederse a "afinar la garganta" ("die Kehle zu stimmen" , leemos en Mayer/Burger , op.cit.) , ante el profesor de canto que acompaña con un violín de bambú de dos cuerdas ; instrumento de sonido muy estridente que parece pegarse a la voz y es capaz de seguirla en cada una de sus variaciones . Así , como resalta ya en el siglo XVI González de Mendoza según el

---

[258] En cuanto a esto , pero en un sentido más general que abarca también la prosa literaria , la oratoria, y las narraciones y cantos populares , Marcel Granet expone en su obra ya citada *La Pensée chinoise* , y especialmente en pp. 67-73 , la importancia del ritmo , que según este autor se sustituye en el idioma chino a nuestra , más elaborada , sintaxis , puesto que sirve a organizar el discurso . De ahí , además , por ejemplo y como sigue diciendo Granet , los sonsonetes usados en pedagogía desde la antigüedad , tanto en China -donde se dan a menudo y con gran técnica- como en el resto del mundo . Los cuales no sólo sirven al martilleo mnemotécnico , sino que , por enfatizar determinadas palabras , ahorran tiempo y análisis a quien haya de captar o asimilar : ... *l'analogie rythmique a encore pour effet d'accroître la puissance des emblèmes : elle multiplie leurs affinités et leur pouvoir d'évocation* . M. Granet , op. cit., p. 70 . Por otra parte , el ritmo , ya presente por supuesto en los ritos , contribuye a la armonía y jerarquización de todo medio y del universo (v. Granet , pp. 336-339 , y también 75 , 135 , 137 y otras).

[259] Según Mayer / Burger en *Chinesische Oper* , p. 85 . V. Bibliografía .

[260] *Works* , Plutarch , Baxter , vol. 2 , p. 118 . Citado por Joseph Needham en *Science and Civilisation in China ,* vol . 4 , p. 128 .

testimonio que recibe de otros frailes agustinos , los chinos "afinan sus voces con los instrumentos que es gran admiración"[261] .

En las representaciones de Ópera de Pekín , la voz irá punteada en los fragmentos hablados de algunos toques de gongs , como máximo . En cambio , en los de canto , tendrá el acompañamiento musical -*changmian*- , de los *huqin* y *erhu* (ambos , violines de dos cuerdas) , de los *pipa* (laúdes de cuatro cuerdas), y de otros instrumentos de cuerda . "*C'est le rythme qui lie le discours et permet de comprendre*" , como dice Granet en su apartado *Les Rythmes* de pp. 67-73 del capítulo II , *Le style* , de *La Pensée chinoise* (v. Bibliografía), pero en el teatro se trata de mucho más y de más numerosos y distintos ritmos , como iremos viendo , y que además satisfacen otras funciones además de las tenidas en cuenta aquí por Granet , como son las éticas y las estéticas ; tal como cumple al arte teatral .

La **Declamación** (*nian*) también requiere mucho estudio y práctica . Deben dominarse los cuatro tonos del idioma chino (antiguamente eran cinco , y en el vietnamita[262] son todavía nueve) , las palabras "redondas" o "agudas" , los cinco sonidos (laríngeo , dental, velar , dorsal y labial) , y las cuatro expresiones vocativas (con la boca abierta , con los dientes juntos o en paralelo , con la boca cerrada , y en relax) . Se deben también conocer los métodos para la articulación y la aspiración , y controlar la técnica de la inspiración de aire a la vez que se habla sin que se noten todas estas acciones . Y lo que es más : *On ne peut arriver à s'exprimer qu'après un apprentissage où l'on s'est entraîné à employer , dans leur pleine efficacité , non seulement des formules proverbiales , mais encore des rythmes consacrés* (Granet , p. 69) . Porque el ritmo , ya presente por supuesto en los ritos , contribuye a la armonía y jerarquización de todo medio y del universo .

Los estilos vocales para el diálogo de la Ópera de Pekín se dividen en *yunbai* (dialecto de Zhongzhou) , *subai* (dialecto de Suzhou) y *jingbai* (dialecto de Pekín)[263] .

[261] No sacamos la cita del libro del propio Padre González de Mendoza , donde no la hemos hallado (lo que nos hace pensar que no esté completa la edición de Miraguano que nosotros tenemos , v. Bibliografía al final) , sino del capítulo *Physics* , de *Science and Civilisation in China* , vol. 4 , de Joseph Needham , p. 141 . En que leemos , traducido del libro del agustino : ... *the Chinese 'do tune their voyces unto their instruments with great admiration'* .

[262] El teatro clásico de Vietnam , importado a la corte de ese país por los chinos en época medieval , comparte muchas características iguales al de China . Por eso lo sacamos aquí a colación al llegar a este punto , y para abundar en el tema de la importancia de los tonos normales de la lengua hablada en la prosodia del diálogo y del canto operísticos .

[263] En cuanto a los dialectos y a diversas pautas , ha llegado hace poco a nuestras manos un divertidísimo diálogo *xiansheng* del actor Hou Baolin (v.más abajo) , que versa precisamente sobre los dialectos en el teatro . Se llama en francés *Le Théâtre et les dialectes* , y está en el libro de Pimpaneau ya citado aquí y en nuestra Bibliografía *Chanteurs , Conteurs , Bateleurs* , pp. 73-77 . Pero por comprender varios folios de letra apretada , no es el momento de comentarlo aquí como se merece . No nos resistiremos , sin embargo , para restar algo de gravedad o de seriedad a lo enunciado arriba de cara a no asustar a los neófitos o a los jóvenes aspirantes a actor interesados , a transcribir estas frases : *Tu ne comprends même pas les paroles , tu ne peux même pas chanter un vers , tu ne peux donc pas être vivant. ... Il vaut mieux que tu fasses un mort* . Como se ve , los chinos también saben quitar importancia -y mejor que bien- a sus más rigurosas tradiciones y preceptos .

El origen diverso de esta nueva forma de ópera explica el que la pronunciación no esté unificada . Las mismas palabras podían pronunciarse de manera distinta según que la pieza estuviera tomada del repertorio de Anhui , del de Shanxi , del de Hubei , o del de *Kunqu* . El célebre actor Tan Xinpei (v. más abajo) se encargó de pulir las formas de pronunciación para que conjuntaran bien unas con otras y aportó el toque final a esta síntesis que es la Ópera de Pekín .

Pan Xiafeng (op.cit.) explica con claridad estas diferencias . El *yunbai* se pronuncia de acuerdo a la prosodia estándar del dialecto de Zhongzhou (ciudad de la provincia de Henan) , que no tiene el último de los tonos del chino actual y clásico . Los sonidos de la primera palabra de cada verso tienen gran diferencia unos con otros ; y los de la última, van rimados según la regla clásica de las "trece rimas"[264] en poesía . Además, algunas palabras son pronunciadas de modo diferente a causa de la influencia de los dialectos de Hunan y Guangdong , provincias situadas más al Sur . Así , por ejemplo , *han* en el sentido de "gritar" se pronuncia *xian* , y *ri* en el sentido de "sol" o "día" se pronuncia *riyi* .

Este tipo de dialecto lo usan especialmente , como nos dice Pan Xiafeng (op.cit.) los papeles de *laosheng* ("anciano respetable") , pero también los de *zhengdan* ("mujer madura") *, hualian* (eunucos y otros) *, wusheng* ("guerrero") *, xiaosheng* ("hombre joven") y *laodan* ("anciana respetable") . En las óperas "El Sutra de Tres Caracteres" , "La Copa de Jade" , "Bai Jian Pierde y Reencuentra su Sello Oficial" , "Cuatro Candidatos de Éxito" y "Kou Zhun Interroga a Pang Hong en la Noche" hay largos monólogos en *yunbai* .

Como ya hemos dicho , el *subai* se basa en el dialecto de Suzhou . Sólo lo usan los papeles de *chou* (bufón) . Por ejemplo , el pequeño monje de "El Templo de Jinshan" y Li Jinfu en "Remando sobre el Lago" .

El *jingbai* se parece mucho al dialecto estándar de Pekín , tanto en lo que respecta a los cuatro tonos de las palabras como en lo tocante a la articulación , prosodia , rima y palabras "redondas" o "agudas" . Pero presenta importantes modificaciones , como forma de lenguaje especial para los diálogos teatrales . Además , sus ritmos son lógicamente más marcados . Lo usan los personajes de *huadan , daomadan , caidan* y

xiaohualian . También lo usan los personajes *hualian* ; por ejemplo los eunucos Liu Jin, Wang Zhen , Liang Jiugong , etc . Igualmente , tanto estos papeles de *hualian* como los de *xiaosheng* pronuncian a veces unas cuantas palabras en dialecto de Pekín para decir algún chiste o hacer bromas .

[264] "Estas "trece rimas" comportan que por ejemplo *jie* pertenezca a la rima "ai" como *lai* ; y *chi* a la rima de "i" como *yi* . Por otra parte , esta pronunciación forma una oposición en el interior de determinadas iniciales vocálicas medio-linguales que no existen en el habla de Pekín , pero que se encuentran en algunas transcripciones occidentales antiguas como las de la École Française d'Extrême Orient , que distinguía entre *hi* y *si* , *ki* y *tsi* , *k'i* y *t'si*" . Lo entrecomillado es traducción de un párrafo de Jacques Pimpaneau , op. cit ., pág . 68 .

Sin embargo , sobre el escenario del teatro de Pekín es el actor cómico , el *chou* , quien hace más uso del lenguaje corriente del público , pudiendo hacer en este habla incluso alusiones personales o tópicas , y en general "llamar al pan , pan , y al vino , vino" . El dialecto de Pekín es resonante , a veces algo acre o áspero , con vocales profundas , pronunciadas como desde la garganta , y elisión de las erres ; el bufón explota esas características en favor de su interpretación . A la vez , el *chou* ha de atenerse , como el resto de sus colegas , a las convenciones de uso y a los métodos técnicos . Durante su actuación cambia frecuentemente del habla popular al monólogo rítmico , puntuado por los toques de las castañuelas de madera que maneja el guía de la orquesta ; o bien , en momentos culminantes , pronuncia fragmentos en habla modulada rítmicamente para que la voz suba o baje hasta apagarse según patrones que infieren a su discurso un sonido penetrante . De vez en cuando el *chou* también canta , en los modos musicales tradicionales pero sin dejar de lado la pronunciación y enunciación coloquial , de modo que la estridencia o al contrario , lo ronco de su voz añada jocosidad o rareza a la burla .

En distintos volúmenes hemos encontrado que también se producen imitaciones vocales , otra de las especialidades del espectáculo chino desde antiguo , e igualmentes presentes en algunos estilos de narración de historias del quyi , xiansheng , huaji , etc[265], que mencionamos globalmente o de pasada en este trabajo , y otros .

En cuanto a los demás personajes distintos al *chou* , y ya se trate de monólogo o diálogo, las estrofas de cuatro líneas con rima alterna son regla , como adelantamos , en el verso de la Ópera de Pekín . Las primeras dos líneas se recitan "en monotono" , y la tercera se eleva en una larga pronunciación de la sílaba final . La cuarta se coge muy suavemente , o alternativamente si hay un énfasis más enérgico para indicar la siguiente acción . Los patrones rítmicos y la prolongación silábica sirven a un propósito eufónico característico.

Sigue diciendo Pan Xiafeng (op.cit.) que los papeles femeninos , especialmente , dan mucho juego con las cadencias de subidas y bajadas como cierre a fragmentos de monólogo cargados de emoción . La risa aguda del *xiaosheng* , el lamento del *laosheng ,* el rugido de rabia del *jing* , son a su vez ejemplos en que el efecto emocional del simple sonido crea sus propias dimensiones en el seno de los ritmos

cuantificables (v. más abajo) del canto , la música , y la progresión controlada del gesto y el movimiento . En palabras de Granet (p. 72 , op.cit.) , los ritmos *servent encore à communiquer aux sentences une vibration particulière ; celle-ci , en les situant dans un certain monde de l'activité mentale , qualifie leur inspiration et leur confère une efficacité spécifique* . En cuanto a lo cuantificable de estos factores , se pueden

[265] Veamos uno de los métodos , tal como lo leemos en el cuento precisamente llamado *Imitations vocales* , que aparece en pp. 529-531 de *Chroniques de l'étrange* , de Pu Songling , volumen ya citado en otras notas y en nuestra bibliografía : *... passant par hasard du côté du marché , il avait entendu des chants accompagnés de nombreux instruments de musique . Il y avait un véritable mur de badauds . S'étant néanmoins approché , il avait vu un garçon absolument seul qui chantait mélodieusement en se pressant les joues avec un doigt . C'était ainsi qu'il produisait l'illusion parfaite de tout un orchestre . Lui aussi était un artiste ès imitation vocale* . (El subrayado es nuestro) .

consultar en este mismo autor sus numerosos párrafos sobre numerología china , especialmente en las pp. 174-209 op.cit , apartado *Nombres et rapports musicaux* .

De hecho , y como vemos , los fragmentos hablados -especialmente los poemas- , se declaman con un tono y un ritmo especial a medio camino entre el canto y la palabra . A todo recitativo , *shuban* , pero sobre todo a los reservados a los personajes de *chou* o bufón , se le marca sólo el ritmo por medio de las castañuelas , sin otro acompañamiento musical . De modo que ni siquiera los diálogos y monólogos en prosa son dichos nunca en un tono natural [266]. Y precisamente porque no les acompaña música alguna necesitan un gran esfuerzo por parte del actor , que ha de mantener esa entonación especial y particular a todo lo largo del discurso . Las exclamaciones , las risas o la tos , también están codificadas . Se distinguen por ejemplo veintisiete risas diferentes según las circunstancias y el tipo de personaje , para indicar la cólera , la tristeza , el orgullo , la desmesura , la sorpresa , el azoramiento , la estupidez , el miedo , la vanagloria , la vergüenza , la traición ... Además de la risa fría y la risa sarcástica , la risita nerviosa etc .

Nada se deja al azar , en aras de la cohesión de un estilo artístico , del espectáculo , y de la transmisión clara de unos significantes y significados .

El **Canto** , *chang* , es lógicamente el elemento más capital entre cuantos factores integran la Ópera de Pekín . Esto no obstante , debe quedar claro que el teatro chino clásico es un arte tanto auditivo como visual . En esto contrasta también con la ópera tradicional occidental , en la cual el placer auditivo es mucho más importante que el

visual . Sin embargo , no se puede concebir a un gran intérprete teatral chino que no sea a la vez excelente cantante y excelente actor ; y esto último siempre según la noción que se tiene en China de lo que es actuar sobre el escenario , la cual ya hemos visto que es mucho más amplia y compleja que la que en general se da por Occidente respecto a sus propios actores teatrales . Además , el teatro chino depende mucho más que la

[266] Los actores , aunque a veces improvisen , han de ceñirse para empezar al texto , que si es de un clásico llevará además la llamemos partitura , como ya explicamos en otro lugar bastante anterior . Y sobre esto , abunda Granet (pp. 72-73 , op.cit) : *On ne comprend guère un auteur chinois tant qu'on n'a pas pénétré les secrets rythmiques au moyen desquels il signale et livre le fin mot de sa pensée . Aucun auteur , d'autre part , n'arriverait à se faire entendre s'il ne savait point utiliser la vertu des rythmes . Sur ce point , nul n'a jamais possédé la maîtrise de Tchouang tseu . Or , Tchouang tseu nous apparaît comme le moins imperméable des penseurs chinois . Il donne , en même temps et à bon droit encore , l'impression qu'il est aussi le plus profond et le plus fin . Sa puissance et son aisance rythmiques semblent correspondre au libre jeu d'une intelligence toute concrète . Ne faut-il pas induire que , dans son expression , la pensée chinoise , dès qu'elle s'élève un peu haut , est de nature strictement poétique et musicale?* (¡A donde nos llevaría eso! , nos decimos nosotros) . *Elle ne cherche point pour se transmettre à s'appuyer sur un matériel de signes clairs et distincts . Elle se communique , plastiquement et pour ainsi dire en dessous , -non point de façon discursive , détail après détail , par le truchement d'artifices du langage -mais en bloc et comme en appariant des mouvements , des induits , d'esprit à esprit , par la magie des rythmes et des symboles* . Es difícil , sin embargo , expresarse sobre estas nociones -al menos en idioma occidental- mejor que Granet , y en esa idea incluimos el largo y substancioso párrafo . (Los subrayados son nuestros) .

ópera occidental de los simbolismos , vestuario y maquillaje , y en este sentido se trata de un arte , como ya hemos manifestado , mucho más integrado . Y es posible que sea éste uno de los principales factores que han hecho que el teatro chino clásico haya suscitado tanto interés mundial en las últimas décadas .

No obstante , muchos fans de la Ópera de Pekín cierran los ojos nada más sentarse en el teatro , al par que mueven la cabeza y las manos al son de los ritmos musicales , mientras disfrutan de la belleza del canto . Estos melómanos nunca dirán que van a "ver" una ópera , sino a "escucharla" . De la misma manera , no llaman actores a los intérpretes, sino cantantes . Esto demuestra que , a pesar de que el teatro chino tradicional engloba tantos aspectos distintos , su canto tiene en sí tanta fuerza , belleza y variados matices , que por sí solo ya es capaz de satisfacer altas expectativas artísticas .

De hecho , en contraste con la simplicidad del escenario en sí , ya hemos visto que la categorización de los actores según distintos papeles , sus trajes y maquillaje , los gestos que hacen con su cuerpo , manos , dedos y pies , y sus expresiones faciales , son simbólicos y extremadamente complicados . Pero lo mismo ocurre en lo que respecta al canto . Se darán contrastes no sólo en cuanto al dialecto , prosodias , ritmo , y tipo de melodía en sí , sino también netas diferencias en cuanto a las mismas voces . Así , el *laosheng* , por ejemplo, canta con una rica voz de barítono , como cuadra a su estatus de hombre de edad ya mayor , anciano dignatario o general que siempre ostentan -se entiende , sobre el escenario- larga barba . En cuanto al *sheng* , su voz es la del "tenore robusto" , y la del *jing* , atronadora , se corresponde con la proyección de este actor . En cambio, el *xiaosheng* , joven indefectiblemente imberbe , enamorado y culto, vestido con ropas de alegres colores y maquillaje similar a los usados por los personajes femeninos , tiene una voz de timbre muy alto ; no como la del tenor occidental , sino que normalmente , de falsetto (aunque a veces se da una mezcla entre ésta y la normal) . Así,
todas las voces , unidas a la melodía y a las formas coreográficas e interpretativas en que cada gesto está predeterminado , deben poder expresar muchos estados de ánimo distintos ; tales como la indignación , el desánimo , la pasión , o la ligereza de espíritu . Por ende , el fan teatral melómano de que hablábamos antes , no sólo disfrutará de todo lo antedicho sino que , como verdadero asiduo , se fijará , pensará , comentará y se apasionará al distinguir y comparar diferencias entre tal actuación de tal día , o de tal año, o de tal compañía , o de tal actor , o de tal mismo actor en una u otra ocasión . A tal extremo llega el apasionamiento de muchos entendidos por este arte . Sin embargo , es verdad que hoy los jóvenes han perdido muchas claves para saber o comprender de muchas de estas cualidades -en el canto como en los demás componentes de la ópera- , por lo que en la actualidad se reduce (a nivel general) el número de estos entendidos , si no es en los círculos de los profesionales o de reducidos núcleos de amateurs . No obstante , también es verdad que ahora hay más estudiosos y centros de enseñanza que nunca , pero también el número de habitantes del país es más alto . Parece por tanto ,

que la relación "demografía-número de entendidos populares en la ópera clásica" se ha desequilibrado (en términos absolutos) en detrimento de estos últimos .

En cuanto a la melodía de la ópera , todas las obras comportan diferentes tipos de papeles, y cada uno de éstos tiene la suya propia , es decir , su propia musicalidad . Como contrapartida , toda melodía puede cantarse de distintas formas , cada una de las cuales tiene sus propios encantos . Es de notar la limitada existencia de polifonía y de coros (hasta el siglo XX casi inexistentes en China , si no es en restringidos ámbitos militares y religiosos) . También se dan diversas escuelas , y cada una con sus propios ritmos, música y tipos de canciones . El *laosheng* (hombre anciano) , la *laodan* (anciana señora), y el *hualian* ("cara pintada") o *jing ,* usan sus voces auténticas - "voces bajas"- , mientras que los actores de papeles de *dan* (mujer joven o de edad madura) adoptan la voz de falsetto . El *xiaosheng* , hombre joven , usa como decíamos en el párrafo anterior la voz real y la de falsetto[267] . Ésta es la mayor diferencia entre la Ópera de Pekín y otras óperas .

A finales de la dinastía Qing y principios de la República coexistían dos estilos de canto en la Ópera de Pekín : "el del Norte" , y "el del Sur" . La mayor diferencia entre estas dos escuelas radica en su forma y en sus ritmos .

La melodía "del Sur" era la tradicional , transmitida por las compañías de Anhui . El personaje de *qingyi* (mujer joven o madura) se cantaba en un ritmo simple , sin mucha coloratura[268] . Esta escuela mantuvo esta tradición hasta principios de la República .

El estilo "del Norte" surgió tras las revolucionarias reformas de célebres artistas innovadores como Yu Ziyun , Chen Delin y Wang Yaoqing (v. más abajo) . Muchas de estas nuevas melodías eran completamente diferentes a las del estilo anterior , pero en el caso de otras sólo se cambiaron algunas notas .

Los tres grandes estilos musicales básicos de la Ópera de Pekín son el *xipi* , el *erhuang* y el *fan'erhuang* . A éstos hay que añadir los llamados *nanbangzi* , *sipingdiao, gaobozi* , *erliu , chuiqiang* , *Kunqu* , y otros varios de óperas locales .

Cada uno de los tres estilos fundamentales citados implica un modo particular . Las dos cuerdas del violín principal de cada estilo se templan de forma distinta en cada uno de los modos, pero la diferencia entre ambas cuerdas es siempre de cuatro notas , siendo la

cuerda interior (respecto al tañedor) siempre más grave que la cuerda exterior . En el caso del *erhuang* , la gama de una cuerda es 5·, 6·,7·, 1 , y la de la otra cuerda es 2, 3, 4, 5 . En el caso del *xipi* la primera cuerda se templa para dar las notas 6·, 7·,1, 2 , y la

[267] No tenemos noticia de que se usaran en China medios artificiales para las modificaciones de la voz en el teatro ; aunque sí de que , en épocas anteriores , se usaron medios vegetales , animales , químicos y gaseosos para alterar la voz en los primeros espectáculos de variedades . Tal sería el caso del helio , usado como en Europa por quienes quisieran (como algunos payasos) cambiarse la voz . Concretamente ese gas , de efectos pasajeros y casi nada tóxico , se usaría , como en Occidente , para conseguir timbres más graves y efectos jocosos . No podemos citar ahora fuente alguna para los datos relativos a Occidente porque los conocemos desde hace muchos años , y ahora no recordamos de qué obra . Eso sí , ésta se encontraba en la Biblioteca de Catalunya , de la Calle del Carmen , Barcelona .

[268] "Voz de origen italiano que se aplica a los pasajes cantados muy rápidos y con abundancia de adornos" . *La Ópera* , Fernando Fraga y Blas Matamoro , Acento Editorial , Madrid , 1995 . P.108 .

segunda 3, 4, 5, 6, 7 . Para el *fan'erhuang* , la primera cuerda ha de dar las notas 1, 2, 3, 4 , y la segunda cuerda las notas 5, 6, 7, 1 y 2 . Cada una de estas notas puede obtenerse según el lugar en que se apoye el dedo , una vez afinado el instrumento por medio de las clavijas (según Pimpaneau en *Promenade au Jardin des Poiriers . L'Opéra chinois classique* . V. Bibliografía) .

En el caso de los demás estilos menos empleados , el *siping* tiene el mismo modo que el *erhuang* , y el *nanbangzi* o el *erliu* tienen el mismo modo que el *xipi* . Cada uno de los modos se subdivide en varios ritmos , o *banyan* , marcados por las tablillas o castañuelas *ban* ; como el lento *manban* , con un golpe de tablillas cada cuatro notas (*yiban sanyan*) en compás 4/4 , el ritmo original *yuanban* (*yiban yiyan*) de 2/4 con un golpe de tablillas cada dos notas , etc . Todavía según Pimpaneau (op.cit.) , el arco del violín se llevaba a gran longitud y lentamente , en el caso del ritmo lento ; despacio y sobre una distancia corta en el caso del ritmo original , y sobre corta distancia y rápidamente para el ritmo ¼ , y todavía más deprisa para el compás 1/8 .

¿Qué son pues el *ban* y el *yan* ? Metros musicales chinos . Cuando canta un actor , el tamborcista -guía de la orquesta de la Ópera de Pekín , como dijimos- , hace sonar las tablillas o castañuelas que lleva en la mano izquierda . Cada golpe representa justamente un *ban* . Cuando golpea el *danpi* (pequeño tambor de cubierta de piel de serpiente) , cada golpe es un *yan* . (El *danpi* se golpea simultáneamente con uno de sus palillos y la castañuela , o con los dos palillos si no se usa esta última) . Así , el *mansanyan* es un toque de castañuelas y tres golpes iguales al tambor pequeño , lo cual produce un ritmo lento de cuatro golpes para un compás . El *kuaisanyan* es más rápido que el *mansanyan* pero más lento que el *yuanban* , este último a medio camino entre los dos , en cuanto a ritmo . Y así , son distintos también el *zhengban* (golpe "formal") , el *yaoban* (irregular) , el *liushuiban* (simple y rápido) , el *sanban* , el *erliuban* , etc .

Seguimos leyendo en Pimpaneau (*Promenade au Jardin des Poiriers*) que los toques de *ban* y *yan* difieren en su ondulación rítmica . Además , en el *xipi* , la primera palabra de la canción empieza en un *yan* , y la última acaba en un *ban* . En el *erhuang* , el aria empieza y acaba en un *ban* . Sin embargo , algunas de las melodías compuestas últimamente no siguen estas reglas .

El *erhuang* comprende siete ritmos diferentes , el *fan'erhuang* seis ritmos y el *xipi* diez ritmos . Cada canción se define por el estilo musical y el ritmo , indicados en los libretos entre paréntesis al principio de cada fragmento cantado y para los tipos de personajes .

Cada uno de estos últimos tiene una variante particular de la misma melodía de base . Por ejemplo , *erhuang yuanban* significa que el actor va a cantar el aria según el modo *erhuang* , y con el ritmo 2/4 . La longitud de cada canto no es fija , y para un modo y un ritmo dados , puede haber diferentes melodías , estando reservada cada una de ellas para una categoría determinada de personajes , hombres o mujeres . Por otra parte , cada

actor puede cantar más o menos alto , razón por la cual los grandes actores insistían (e insisten aún) en tener siempre el acompañamiento de su propio violinista particular .

Cuando el actor va a empezar a cantar , hace una seña para indicarlo a la orquesta . Esta seña puede consistir en un movimiento con una manga o bien en su forma de estirar la última sílaba de su réplica . Esto aclara Pan Xiafeng (op.cit.) , pero en el libro de Wu , Huang y Mei de que ya hemos hablado otras veces en este mismo capítulo (v. Bibliografía) , se da más variada cuenta en concreto de diversos momentos del canto del actor , todos ellos con sus nombres en chino , así como en lo que respecta a los fragmentos de dicción .

Debido a que el canto sirve sobre todo para enfatizar o subrayar las emociones , subraya Pan que el modo *erhuang* se considera vigoroso y trágico , el *fan'erhuang* trágico , el *xipi* alegre , el *siping* marca la ociosidad como por ejemplo a lo largo de un paseo , y el *nanbangzi* denota la tranquilidad . El *gaobozi* es del tipo del *erhuang* . En cuanto al *chuiqiang* , popular en Anhui , dió origen al *sipingdiao* y por tanto se le parece .

Sin embargo , de hecho el ritmo es más importante que el modo . Por lo cual puede ser el *xipi* trágico , y el *erhuang* alegre , inversamente a lo que es su carácter general . Este ligamen entre el modo y la naturaleza de las emociones , como se comprenderá , permite un universo de matices , pero a veces no resulta realista del todo . Tampoco resulta a veces , digamos , muy riguroso en relación a la forma en que se esperan o entienden las óperas en general , sino que se lleva a cabo según "circunstancias geográficas" o bien completamente aleatorias , o en apariencia . Por ejemplo , si una ópera ha sido tomada del *qinqiang* , estará en *xipi* ; y si se la ha adaptado a partir del estilo de Anhui , estará en *erhuang* . A veces llega (o llegaba) a ocurrir que se mezclen los dos estilos en una misma ópera , debido simplemente a que distintos actos de una misma obra procedían de géneros locales diferentes . Algunos actos , como "El Robo de la Planta Mágica" en "Historia de Serpiente Blanca" se conservaban en su versión antigua , por lo cual se cantaban con el único acompañamiento musical de la flauta .

El acompañamiento de las arias no es en modo alguno el único objetivo de la música . Los "pasos" de una a otra aria , llamados *guomen* , los cuales se interpretan con un violín[269][270], aseguran la conexión musical entre las frases cantadas . Además , en algunas grandes ocasiones , como una boda , la llegada de un gran personaje , etc , se tocan ya sea con el violín , ya con el oboe , unas melodías fijas o *paizi* ; la mayoría de las cuales se han tomado del *Kunqu* . Por fin , los instrumentos de percusión acompañan todos los
movimientos para puntuarlos , esto es , para darles un ritmo . Entre los versos hay un sonido *dacang* , golpe en un gong .

Podría pensarse que el contenido musical de la Ópera de Pekín resulta limitado y repetitivo en sus formas , pero precisamente este factor dota al estilo teatral de una fuerte baza y atractivo . Las canciones , música y versificación se asimilan rápidamente

[269] Hemos dado en llamar violines a los *hu* , sean del tipo que sean (*huqin , erhu ...)* , pero también podríamos llamarles "vihuela de arco" , por tratarse (en Occidente) de un instrumento más antiguo que el violín . Optamos sin embargo siempre por "violín" (hasta que alguna argumentación nos pueda convencer de lo contrario) , ya que hoy es más conocido en general , y de hecho es también un instrumento de la misma clase .

[270] El *erhu* se incorporó tardíamente al conjunto , siendo introducido en la década de 1920 por el violinista de *huqin* de Mei Lanfang , Wang Shaoqing , para dar más variedad a los arreglos instrumentísticos .

por parte del público , que las recuerda con facilidad . Además , por medio de la transposición de patrones métricos recurrentes , el dramaturgo suscita el estado de ánimo deseado para la representación , en un marco de formas pensadas para estimular la alerta por los medios más abiertamente identificables . Se induce así al público a experimentar directamente el impacto dinámico del arte transcendente del actor , que éste despliega por medio de la palabra , el canto y el movimiento , integrados como fuerza rítmica total[271] .

Veamos ahora unos extractos de un artículo escrito hace pocos años por un catedrático pekinés , el profesor Lin Chuanding , del Instituto de Pedagogía de Pekín . El artículo versa especialmente sobre el juego del tangram[272] , o tangrama , rompecabezas chino de formas geométricas que se usa para medir la inteligencia siguiendo el antiguo principio de que "en la limitación de recursos se reconoce al maestro". Sin embargo , los siguientes párrafos nos servirán como ejemplos de cómo en la antigua cultura china se tocan temas físicos y somáticos en relación a los psicológicos y viceversa, obviamente todavía sólo de modo intuitivo y no mensurable :

"En *Liezi*[273] , una de las obras fundamentales del taoísmo filosófico , se encuentra la siguiente descripción[274] : *La secuela de su voz siguió dando vueltas por las vigas sin desvanecerse durante tres días* . Es una ponderación de las representaciones eidéticas

que dejó en los oídos del público la bella voz de la cantante Han E . Puede considerarse como una apreciación subjetiva por la impresión que recibieron los antiguos ante un talento artístico , método éste que puede ser útil como recurso auxiliar para ulteriores comprobaciones . La primera escala métrica de Occidente en este sentido , formulada en

---

[271] Aunque en este capítulo parezca un poco "traído por los pelos" , y aunque en este último párrafo nos referimos exclusivamente al arte del actor , no quisiéramos dejar el tema del canto y la música en el teatro sin recordar por lo menos la "misteriosa magia social" del Maestro Lü (siglo III a.C.) . Este extraño filósofo describe en *Lü Shi Chun Jiu* ("Anales de Primavera y Otoño del Maestro Lü") , famoso compendio de filosofía natural aparecido en 239 a.C. , un estado de paz y prosperidad que puede ser provocado mágicamente por medio de la música en armonía con las operaciones cíclicas de la naturaleza. En este sentido , se dan rituales de pureza y claridad en ceremonias como las del Templo Cósmico , etc . Por otra parte , parece que la serie de diapasones de bambú que se usaban en la acústica y música antiguas y los doce semitonos que estos diapasones representaban podían poner en conexión las leyes de la naturaleza con las de los legisladores humanos . Se encuentra mención a estos temas y a las normas de los sacerdotes-magos para la música y danza ritual y su relación con la música militar china en *La Gran Titulación ,* Joseph Needham , Alianza Universidad , Madrid , 1977 . Especialmente pp. 258-259 y 312-313 . En diversos clásicos antiguos como el "Libro de los Ritos" y el "Libro de la Música" y en obras de grandes pensadores como Confucio , también se encuentran como hemos dicho ya abundantes párrafos relativos a estos temas .

[272] Sobre este juego , v. *El Tangram . Juego de Formas Chino ,* Joost Elffers , Ed . Labor , Barcelona , 1993 .

[273] El *Liezi* no se completó totalmente hasta aproximadamente el año 380 , pero contiene mucho material sobre épocas más antiguas , como la de los Reinos Combatientes , periodos Qin y Han (a partir del siglo IV antes de Cristo) y otras . En Occidente , R . Wilhelm y A.C. Graham son los primeros que lo traducen , interpretan , y comentan ampliamente . Se considera al *Liezi* el tercer gran clásico taoísta después del *Laozi* y el *Zhuangzi* , aunque se albergan dudas sobre su total autenticidad .

[274] Transcribimos a partir de un artículo del profesor Lin Chuanding , catedrático de Pedagogía en el Instituto Pedagógico de Pekín . Este artículo aparece en la obra ya citada *La Inteligencia a los Ojos de los Pensadores Chinos* , Feng Tianyu y otros , Shanghai , 1986 , pp. 248-254 . Traemos este artículo a colación porque nos parece expresa bien conceptos antiguos de la doctrina del Tao que siguen presentes tanto en la práctica como en la crítica china referente al teatro y a las artes del espectáculo en general .

1883 por Sir Francis Galton (1822-1911) , estaba concebida precisamente para sopesar también la evidencia de la fuerza de las representaciones . La versión actualmente disponible del libro *Liezi* es una recopilación de diferentes cuentos hecha por gentes de la dinastía Jin , en el siglo III de la era cristiana . Eso de que la secuela de la voz de la cantante siguió dando vueltas por las vigas durante tres días no es más que un embrión del método de apreciación por impresión . Hay que señalar que se trata de un método que es , por su carácter , subjetivo , y que no valdría nada sin la confirmación de una medida objetiva" .

Vemos aquí confirmación de que desde antiguo se ha sabido en China sobre la influencia física de la voz , como de todo sonido , como es prueba su atención a la música desde tiempos antiquísimos ; fenómenos naturales éstos de la influencia del sonido (y de los condicionantes del mismo) ya ampliamente confirmados y estudiados por la ciencia actual . Por otra parte , nos referimos a la clásica obra de Marcel Granet *La Pensée Chinoise* , que ya hemos citado aquí varias veces , para quien se interese por conceptos taoístas como los que aparecen en el *Liezi* y que relacionan el medio interactivo generalizado que constituye el Tao con el mundo de lo que pudiéramos llamar "mágico", por emplear el término primitivo que implica lo todavía no racionalizado[275] . En cuanto a la expresión , transcrita arriba , *la secuela de la voz* , corresponde a un concepto que se encuentra a veces en la literatura china relativa al teatro y otras (como recoge , con diversas nociones parecidas , por ejemplo Lu Hsun en *A Brief History of Chinese Fiction,* en pp. 24 , 84 y 280 , v. nuestra Bibliografía) . Pero sigamos leyendo al profesor Lin , en el mismo artículo citado en Nota 274 :

"Otro cuento del mismo libro , en cambio , es una convincente denuncia de lo absurdo que puede ser un juicio subjetivo . Un hombre ha perdido su hacha y sospecha que la ha robado el hijo de su vecino . Así que se pone a observar cada gesto y movimiento del muchacho , y todo le sugiere que es un ladrón . Pero luego encuentra su hacha perdida en un montículo , y a los pocos días se encuentra de nuevo con el muchacho , pero esta

vez cada gesto y movimiento de éste ya le sugiere que no puede ser un ladrón . Este cuento es sugestivo para nosotros y debe ser un material didáctico de lectura obligatoria para la diagnosis clínica" .

---

[275] Por ejemplo , en p. 427 de nuestra edición de *La Pensée chinoise* -Albin Michel , Paris , 1999-, leemos : *Quand ils* (los taoístas) *insistent sur la 'continuité' (kiun) de l'Univers et qu'ils l'opposent à la simple contigüité , ils songent surtout (à ce que nous appellerions les actions d'esprit à esprit) aux passes magiques , aux tours opératoires , aux jeux des illusionnistes . C'est grâce au continu cosmique , c'est grâce au Tao -en fait , c'est grâce à leur propre efficace (tao)- , que tel pêcheur (dont la ligne est faite d'un seul filament de soie) retire d'un profond abîme d'énormes poissons et que tel joueur de guitare (rien qu'en pinçant l'une de ses cordes) obtient , s'il lui plaît , que les moissons mûrissent dès les premiers jours du printemps ou , en plein été , que la neige tombe et que gèlent les fleuves*(referencia a danzas chamánicas y otras) *. De semblables pouvoirs sont acquis , dit expressément le Lieu Tseu* (en nuestra transcripción habitual , Liezi) *, à qui sait les secrets des jongleries illussionistes (houan) , à qui connaît la science des transformations* . (Los subrayados son nuestros) . Por ello , (p.291 op.cit) , *Leur cour* (la de reyes medievales como los de la época de los Reinos Combatientes) *était remplie non seulement d'astrologues , mais de mages et de poètes , d'ingénieurs et de baladins , de pourvoyeurs de légendes et de pourvoyeurs de curiosités . Grâce à tous ces concours , la vision du Monde s'est élargie , l'Univers s'est peuplé , cependant que les palais s'exhaussaient et s'élargissaient et que la cour , les parcs , les viviers , les jardins se garnissaient de merveilles* . (Los subrayados son nuestros) .

Nos parece que en este párrafo se encuentran sugerencias que relacionan los conocimientos de los antiguos respecto de la subjetividad inducida por fenómenos objetivos en el más puro estilo de la ciencia de la publicidad actual , o de los juegos de montaje cinematográfico al estilo de los que iniciaran Eisenstein y Pudovkin , allá por los tiempos del cine mudo . Reflejo a su vez de otras artes también extendidas por todo el mundo como las literarias en cuanto a representación y dosificación de hechos a narrar , y la forma de hacerlo . Se trata , en suma , de "sugestionar en el mismo momento de impasse mental para enseñar a expresarse en el preciso momento de impasse verbal" , y de "indicar el camino pero no forzar el avance", para "despertar el pensamiento activo" dentro de los "cauces apropiados" , "respetando las etapas" y "asegurando una marcha acompasada"(según otras expresiones del libro citado en nuestra Nota 246) . Tal y como se hace en los métodos de la simple y más propiamente llamada "pedagogía moderna" .

Volvamos por último a otro fragmento del artículo citado , en que Lin aborda directamente los cambios físicos transmitidos al receptor , así como los que éste a su vez transmite , en consecuencia , a cuanto toca :

"El estudio de las pruebas psicológicas tiene necesariamente que extenderse de paso al problema de los pronósticos acerca del porvenir próximo de desarrollo . Fu Shan (1607-1684) , gran sabio nacionalista nacido a fines de la dinastía Ming , prefirió la vida de ermitaño después del cambio de dinastía y se dedicó a la medicina . Según una crónica ("Biografía de Fu Shan") "dominaba la medicina a la perfección , además de otras ramas del saber . Su hijo mayor también dominaba las artes caligráficas , y escribía con exacta semejanza a la letra del padre , sin que nadie supiese distinguir lo escrito por uno y por otro . Un día , el hijo dejó de intento unas hojas escritas con su propia caligrafía en la mesa del padre , en un intento de averiguar si éste sabía distinguir su propia letra de la del hijo . El padre miró atentamente y creyó que él mismo lo había escrito .'¡ Ay de mí ! -dijo entre suspiros- , 'por mi caligrafía se ve que ya se me agota la potencia vital . ¡Tengo los días contados en este mundo !' Y se deshizo en lamentaciones y suspiros . Su hijo se reía de él en sus adentros . Pero cosa de un mes más tarde , sucedió que murió el hijo de enfermedad". La anécdota , a primera vista un poco misteriosa , tiene algo de explicable , pues es posible que un médico y a la vez un calígrafo logre pronosticar una inminente muerte basándose en sus experiencias clínicas y descubriendo trastornos del organismo físico y el consiguiente debilitamiento cardíaco a juzgar por un descenso súbito del nivel de fluidez , rigor y exactitud de la caligrafía de una persona . Semejantes pronósticos no siempre carecen de fundamento , y lo que falta es un criterio para la prueba y cierta cantidad de datos estadísticos . Hace poco , en el libro "Esbozo de Psicología" , redactado bajo la dirección de D. Krech , parte IX , se cita un estudio realizado en 1973 por Jarvik y otros en que se demuestra que ciertos cambios que se descubren en algunos aspectos de las capacidades psíquicas permiten pronosticar la muerte , lo que coincide con la observación realizada hace más de 300 años por Fu Shan" .

Hasta aquí nuestra transcripción de los párrafos del profesor Lin , quien sigue diciendo que , así como la muerte , pueden pronosticarse distintas condiciones a partir de la grafía y de otras producciones psico-motrices , como ya ha estudiado también la ciencia occidental . Por lo mismo , existen técnicas que influyen en la fisiología y psicología

siguiendo el camino inverso producción-alteración del estado físico o psicológico . Un ejemplo de estas nuevas terapias serían las de numerosos institutos actuales , como el de la Dra . Coll de Barcelona , en que por medio de la enseñanza de distintas formas de escritura se busca mejorar el estado psicológico de la persona en cuya forma normal de escribir se hayan detectado pruebas de determinados problemas psíquicos o animícos . Todo lo cual no hace sino abundar en lo que ya sabíamos respecto de la influencia relativa del arte , en nuestro caso del teatro cantado , sobre la psique y el organismo humanos .

ORIGEN , DESARROLLO Y DIVISIÓN DE LOS PERSONAJES .

En chino se llama *hangdang* a la clasificación de los personajes del teatro tradicional según el sexo , edad , personalidad y estatus social . Este proceso de clasificación empezó en tiempos muy anteriores a la dinastía Tang (618-907) , pero vamos a empezar a centrarnos en el tema a partir de esa época , siguiendo especialmente a Pan Xiafeng (V. Bibliografía , op.cit.) , Mackerras y otros autores que igualmente citamos aquí .

En los tiempos en que comenzó a aparecer en el teatro la forma *canjun* ("pieza de ayudante") , con los Tang , sólo existían dos papeles fijos : el del *canjun* y el de su oponente el *canggu* . Sin embargo , con el desarrollo del teatro chino a partir del *zaju* de los Song y el *zaju* de los Yuan hasta el *chuanqi* o *nanqu* de los Ming , surgieron las siguientes doce divisiones de papeles en el *zaju* : *fumo , laosheng , zhengsheng , laowai , damian , ermian , sanmian , laodan , zhengdan , xiaodan , tiedan* y *za* ; dejando fuera para no alargarnos a muchos importantes , como el *moni* (actor-director del *zaju*) , etc . Cuando las compañías de Anhui llegaron a Pekín a finales del siglo XVIII, su clasificación se limitaba a los nueve personajes siguientes : *mo , sheng , xiaosheng , wai , dan , tie , fu , jing* y *chou* . Posteriormente , con la irrupción de las compañías Han , se agregó un papel más a la lista de las compañías de Anhui , lo que dió los diez siguientes : *mo , jing, sheng , dan , chou , wai , xiao , tie , fu* y *za* . Pero el número volvió a variar en tiempos del emperador Tongzhi (1850-1861) , así como en otros momentos , y aunque a principios de la Ópera de Pekín se elevaba a diez (*sheng , dan , jing , mo , chou , fu , wai, za , wu* y *liu*) , actualmente son cuatro que son los que veremos a continuación con sus subdivisiones . Como ya hemos hablado de algunas de éstas a lo largo del presente trabajo , nos será aún más fácil hacernos la idea de sus características y cometidos .

Sheng .

Con excepción de los *jing* o "cara pintada" y de los *chou ,* "bufones" , los personajes masculinos de la Ópera de Pekín se llaman colectivamente *sheng* . Éstos se dividen en cinco subgrupos : *laosheng* (llamado también *xusheng*) , *hongsheng , wusheng ,*

xiaosheng , y *wawasheng* . A su vez , los *laosheng* se subdividen en *angong* , *wangmao* , *shuaipai* , *kaoba* y *yinglizi* . Veamos cómo son , ateniéndonos principalmente al estudio de Pan Xiafeng (op.cit) .

I . *Laosheng* : Ancianos .

(1) .- Los *angong laosheng* son generalmente hombres de letras de comportamiento serio y mente sosegada , pero que viven de manera natural y sin demasiadas ataduras sociales . Ejemplos de éstos serían Wang Youdao , de "El Pabellón de la Tablilla Imperial" , y Chen Gong , que aparece en "Captura y Liberación de Cao Cao" .

(2) .- El *wangmao laosheng* canta a menudo de forma enfática , y suele representar a emperadores en su apogeo , como Liu Xiu en "En La Terraza Imperial" o el Rey de Tang en "El Puente de Jinshui".

(3) .- El *shuaipai laosheng* es alguien que ha sufrido serios reveses de fortuna y a consecuencia de ello ha quedado trastornado anímicamente , por ejemplo el protagonista de "Muerte y Resurrección de Fan Zhongyu" ; u otros que por lo mismo se han convertido en marginados , como el personaje del título de "Qin Qiong vende su caballo favorito" .

(4) .- Para el *kaoba laosheng* es importante tanto el canto como el combate , viste armadura (*kao)* y siempre aparece con armas (*bazi*) . Así son Hua Yun (de "La Batalla de Taiping") y Huang Zhong (de"El Monte Dingjun") .

(5) .- Los *yinglizi laosheng* , también llamados *erlu laosheng* ("*laosheng* secundario") son simplemente personajes menores que representan a hombres de edad avanzada . Es el caso de Lu Boshe en "Captura y Liberación de Cao Cao" y de Cheng Jingsi en "El Reducto de Zhulian" .

El *laosheng* , especialmente cuanto interpreta a estudiosos , dignatarios , nobles o generales retirados , debe enunciar con a veces incluso fastidiosa corrección , mientras que su actuación debe estar siempre llena de gracia , dignidad y distinción . Sobre todo ha de ser excelente en el dominio de la técnica convencional , pero evitando sobreactuar (v. Wu , Huang y Mei , op. cit., p. 66) .

II . *Hongsheng* :

Éstos representan a aquellos *laosheng* que llevan la cara pintada de rojo . Esto puede deberse a alguna situación histórica , como en el caso de Guan Yu , de quien en cierta crónica antigua se dice que era de tez muy morena , y que por tal motivo aparece así maquillado en obras tales como "Reunión en Gucheng" , "La Batalla de Changsha" , "Emboscada en Maicheng" , o "Camino a Huarong" . Otras veces , se debe a alguna circunstancia legendaria , tradicional o debida al propio argumento de la obra , como en el caso de Zhao Kuangyin , fundador de la dinastía Song , en "Castigando a la Túnica Imperial" .

III . *Wusheng* :

Éstos son todos los personajes masculinos que aparecen en escenas de batallas . Sobre ellos hemos dado también ya antes algunos ejemplos y explicaciones . Se subdividen en *changkao wusheng , duanda wusheng , piezi wusheng , goulian wusheng* y *wulaosheng* .

IV . *Xiaosheng* :
Son todos los hombres jóvenes que aparecen sin barba postiza (*rankou*) , en contraste con los *laosheng* , que la portan siempre . Este joven refinado y cultivado canta en un alto semi-falsetto , o en falsetto , indicativo de su poca edad . En consonancia con sus características específicas , se subclasifican en *shamaosheng* ("sombrero de gasa") , generalmente jóvenes oficiales ; *shanzisheng* ("abanico") , a menudo estudiantes o estudiosos vanos ; *qiongsheng* ("hombre pobre") , hombres de letras jóvenes y sin dinero que suelen aparecer tocados con una especie de fez alto y de forma más bien cuadrada llamado *gaofangjin* , y vestidos con *fuguiyi* o ropa parcheada ; *zhiweisheng* ("plumas de faisán") , buenos en el canto y en el combate ; y *wuxiaosheng* ("joven guerrero") , general experto en artes marciales .

V . *Wawasheng* :
Se trata de niños , aunque en realidad , *wawa* significa bebé . En lugar de emplear la voz de falsetto que utilizan los demás *xiaosheng* , éstos cantan con su voz natural . Ejemplos de estos personajes son Xue Yige, de "La Señora Wang Chun'e Educa a su Hijastro" , y Xue Dingshan , de "En los Meandros del Río Fen" .

Además , todos los *sheng* adultos que se especializan en la dicción y el canto son llamados *wensheng* (*wen* quiere decir "cultura" , y también "lenguaje") , en contraposición a los *wusheng* que son como hemos dicho los guerreros . Por ello , en su canto es fundamental que tanto las notas altas como las bajas se produzcan en el mejor estilo ; por lo que se precisa total dominio de la técnica vocal , ya que en la ópera china los tipos de canto son numerosísimos .

Dan .

Veamos cómo los describen Pan (op. cit.) y otros . Aunque hasta bien entrado el siglo XX sólo los impersonan los hombres[276] [277], los *dan* son los papeles femeninos . El *dan*

[276] Los orígenes del teatro en los cultos religiosos significaron el que la presencia de mujeres fuera casi siempre prohibida en la escena , en Europa hasta el siglo XVII y en Asia hasta mediados del XX . Por esta razón , la impersonación femenina era la forma normal de plasmar mujeres en el teatro , y se consideraba mucho más normal que el que las mujeres interpretaran a otras mujeres . El teatro griego y romano también aceptaba esta convención , y sólo se daba escándalo si un emperador perdía casta al actuar en público . Por ejemplo , Suetonio nos dice que Nerón impersonó a la hermana incestuosa en la pantomima *Macaris y Canace* , pariendo a un bebé que luego es arrojado a los perros . Según Helio Lampridio , Heliogábalo hizo de Venus en *El Juicio de Paris* , con todo el cuerpo depilado . Entre ciertas tribus de indios americanos , africanas y de los Mares del Sur , los chamanes andróginos o *bardache* desempeñan una importante y especial función como intermediarios con lo sobrenatural , función que como hemos dicho algunos académicos actuales consideran sublima el actor en las sociedades civilizadas . Los hombres vestidos de mujeres eran también tradición de las saturnalia , celebraciones medievales de Año Nuevo , etc . V. *Drag : A History of Female Impersonation* , R. Baker, Londres , 1968 , y *Men in Frocks* , K . Kirk y E . Heath , Londres , 1984 . Como se verá , el impersonador de papeles femeninos es algo muy diferente en el teatro oriental que en el occidental .

[277] Sobre el papel masculino de *dan* y enfoques críticos modernos , v . *Male Dan : The Paradox of Sex , Acting and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre* , Min Tian , Asian Theatre Journal , vol . 17, nº 1 , University of Hawaii Press , Spring 2000 .

de la ópera china , instituido por razones morales[278] bajo el emperador Qianlong (1735-1796), debe ser un bailarín de gracia y finura excepcionales . Así era efectivamente Mei Lanfang, votado el actor más popular de China en 1924 , para quien Qi Rushan (o "Ts'i Zhou-chan" , según transcripciones) escribió un repertorio completo (v. más abajo) . Los papeles *dan* se subdividen en los siete siguientes :

I . *Qingyi* :
Representan a la mujer madura refinada , honorable y buena , hija abnegada o esposa fiel. Así serían por ejemplo la señora Wang Chun'e de la obra antes citada , Luo Fu de "Encuentro en un Jardín de Moreras" , o Wang Baochuan de "La Pendiente Wujia" . En
este tipo de personajes el canto es mucho más importante que la actuación , los movimientos de la cual son siempre de acuerdo a un comportamiento como ritualizado . (Por ejemplo , según Wu , Huang y Mei , op.cit., p. 67 , anda con pasos iguales y cuidadosos , sin levantar mucho el pie del suelo ; las manos , siempre en graciosa y digna postura ; al entrar o salir , la cabeza inclinada levemente hacia adelante ; y al abandonar el escenario , la manga derecha a menudo elevada . En cuanto a su voz , es clara y "'afilada' , más bien débil que robusta " -Wu , Huang , Mei , op.cit., p. 70) . Nos parece que no cabe duda de que así el efecto será el correcto , de acuerdo a la acertada visión tradicional de este tipo de personalidad) . En cuanto a los fragmentos hablados , deben recitarse en el estilo rítmico *yuanbai* . Debido a que -como ya dijimos- estos papeles requieren túnicas o abrigos de color azul oscuro , otro nombre que se da a estos personajes es el de *changshanzi* (literalmente , "la que siempre va de azul") .

II . *Zhengdan*[279] :

Los personajes *zhengdan* son mujeres de la nobleza refinadas y amables , de carácter y poder , como la Princesa Yinping de *Jinshui Qiao* ("El Puente de Jinshui") o Cheng Xue'e de *Feng Huan Chao* ("El Fénix vuelve a su Nido") .

---

[278] En otras épocas y países también se ha dado el caso de prohibiciones de este tipo por razones morales . Por ejemplo , en Japón , el papel *onnagata* del teatro kabuki surgió al prohibirse mujeres y muchachos sobre el escenario , por lo que hombres maduros de cabeza afeitada hubieron de cubrir sus puestos . Muchos especialistas de papeles *onnagata* poseen un enorme repertorio y pueden interpretar docenas de tipos distintos . Antiguamente , se esperaba que se comportaran también como mujeres fuera del teatro (cosa que en China no ha sucedido , ya que los *dan* suelen casarse como los demás actores y tienen hijos) . V. *Kabuki* , nº 11 de la colección *Hoikusha Color Books* , Osaka , 1980 .

[279] Las impersonaciones femeninas en general y especialmente los papeles del tipo *zhengdan* (mujer de carácter) , *laodan* (anciana) y *wudan* (guerrera) se consideraron a veces tan peligrosos y subversivos como cualquier interpretación a cargo de mujeres reales , debido a diversas nociones en relación con la doctrina confuciana sobre la segregación de las mujeres para preservar la jerarquía patriarcal . V . Male *Dan* : The Paradox of Sex , Acting and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre , Min Tian , *Asian Theatre Journal* , vol . 17 , nº 1 , University of Hawaii Press , Spring 2000 . P. 81 . Por otro lado , algo parecido sigue ocurriendo hoy día en algunos lugares , ya que como sabemos -por ejemplo- en distintos países del mundo no se permiten ni siquiera los solos de cantantes femeninas , y en algunos ni aún comparsas de ese sexo sobre los escenarios .

III . *Huadan* :
La "Mujer-Flor" , cuyo papel concede especial importancia a la mera actuación , es de vez de calidad sólo corriente , aunque algunas pueden tener buenas voces . Se trata de la muchacha vivaz o de la joven mujer sincera y de personalidad abierta , a veces de carácter cuestionable . Al contrario que en los dos anteriores , en estos papeles se da el énfasis sobre todo en la actuación . Con movimientos airosos , las *huadan* se pasean donosas sobre el escenario , con la mano izquierda a la cintura y un pequeño pañuelo rojo en la derecha . En lugar de atenerse estrictamente a las reglas de pronunciación y prosodia de la Ópera de Pekín , estos papeles hablan en estilo *jingbai* (dialecto pekinés , ver más arriba) . Hay seis subcategorías : *guimendan* (muchacha inocente que vive todavía en la casa familiar) ; *wanxiaodan* (joven ingeniosa y bromista) ; *qidan* (mujeres vestidas y peinadas al estilo manchú) ; *poladan* (fierecilla que grita , insulta o se comporta sin el debido decoro incluso en la calle . Éstas se parecen algo a las *wudan* - especialistas en artes marciales , ver más abajo- , pero en ellas se da una clara diferencia de matices , personalidad , etc , con aquellas) ; *tiedan* o *xiaodan* (las muchachas más jóvenes) ; *cishadan* (grosso modo , mujeres jóvenes que han matado a alguien del sexo opuesto , por ejemplo para defender su pureza o en venganza de algún crimen . Otras veces , se trata de asesinatos premeditados por su parte . Algunas pueden pues pertenecer simultáneamente a las categorías de *huadan* , o incluso a la de *qingyi*) .

IV . *Daomadan* :
Mujeres-soldado con armadura y a caballo que aparecen en escenas de batalla . A veces cantan arias completas mientras , a la vez , danzan . Por ejemplo , Liang Hongyu de "La Batalla del Monte Jinshan" o Liu Jinding de "La Batalla del Bosque de Bambú" .

V . *Wudan* :
La especialista en artes marciales , fuerte , hermosa y de mirada decidida y brillante . La diferencia con la anterior es que ésta despliega gran cantidad de acrobacia . El personaje puede ser negativo o positivo . Entre los primeros se encontraría por ejemplo Jiu Huaniang de "El Jardín de Huachun" , mientras que entre los positivos estaría Zhang Xiulian , de "Captura de Taicang" . Una *wudan* actual del cine es sin duda Michelle Yeoh .

VI . *Laodan* :
Este tipo es según Wu , Huang y Mei (v.op.cit., p. 70) el más realista . Madres o tías de edad avanzada , emperatrices regentes o viudas , y en general otras añosas damas , cuyo cansado paso se apoya a veces en un largo y delgado bastón . Sus ojos , con la cansada mirada de la vejez , pero su voz es clara y su discurso equilibrado y casi siempre lleno de razón . A pesar de sus características , estos personajes pueden también sorprender con números acrobáticos , pero estos casos se dan poco a menudo .

VII . *Caidan* :
Este personaje , en cuanto a vivacidad , se parece a la *huadan* , pero podría ser interpretado por un *chou* , ya que es cómica , grosera , y a menudo detestable . Sin embargo , como en las obras los papeles de *caidan* son todos femeninos , pertenecen a la categoría *dan* . Ejemplos serían la casamentera Huang en "Boda de Xu Tingmei y

Su Yulian" y la casamentera Liu de "Recogiendo la Pulsera de Jade" . Se pasea por las tablas con gran energía , y sus ojos tienen un punto de malignidad a veces diabólica .

Debido a la estricta división entre los diferentes papeles de *dan* , los actores se encontraban limitados para su actuación . Por ello , además de los arriba mencionados , existen otros papeles como el de *huashan* -creado en los primeros años de la República por el célebre actor Wang Yaoqing (v. más abajo)-, y otros de más reciente introducción.
Sin embargo , debido a convenciones (*chengsi*) aún rígidas , no pueden nunca corresponder simultáneamente a personajes de *qingyi* ni a los de *huadan* .

En cuanto al papel de *huashan* creado por el famoso actor *dan* Wang Yaoqing (1881-1954) , es artísticamente hablando mucho más completo que los anteriores por cuanto que en él son de primera importancia a la vez el canto , la danza , la acrobacia , la actuación y la declamación . Por ello , sólo estos nuevos personajes de *dan* pueden competir en interés y protagonismo con los anteriores de *sheng* . En paralelo a esto , sólo los nuevos actores de *dan* hábiles en todas las artes que acabamos de enumerar pueden ser capaces de interpretar los papeles creados para ellos a partir de los tiempos de la República ; como son los de las obras "Hua Mulan" (la joven que se disfraza de hombre para acudir a la guerra en lugar de su anciano padre) , "Zhuo Wenjun", "Xun Guanniang" , "El Reducto Xiangsi" , "Shen Yunying" , "La Muchacha de la Escobilla Roja" , "La Dama Ming del Emperador Han" , o "Chang'e Vuela a la Luna" .

En tiempos en que los famosos *Si Da Mingdan* o "Cuatro Grandes y Famosos Actores *Dan"* (v. más abajo) competían entre ellos por escenificar obras nuevas e interesantes , estas piezas vinieron a satisfacer muchas expectativas artísticas .

Jing .

Seguiremos aquí principalmente de nuevo a Pan Xiafeng (op.cit.) , y a Wu , Huang , Mei (op.cit.) , descontando incisos personales y notas si hace al caso . Los *jing* , como ya hemos dicho , son los personajes con más maquillaje facial . De ahí que también se les conozca popularmente como *hualian* o "cara pintada" . pueden pintar sus rostros en varios estilos , desde un simple color a muchas combinaciones y figuras . Muchos de los colores tienen un significado específico (por ejemplo el rojo , el negro , el azul y el blanco), pero otros o sus alternancias carecen de importancia en este sentido (por ejemplo las de verde , azul , lavanda y rojo combinados) . Pueden representar a guerreros, héroes , hombres de estado , aventureros , dioses y demonios o espíritus , por lo que su cuerpo ha de ser recio y robusto , de movimientos dignos , y su voz rica y

fuerte . Se dividen en civiles , *wenjing* , y militares o *wujing* . Según otros rasgos de los personajes que interpretan , éstos se subdividen a su vez en los siete siguientes :

I . *Tongchui hualian* :

Conocido también *changgong hualian* , tiene abundancia de fragmentos cantados pero es un personaje secundario . De entre ellos , el más representativo es Xu Yanzhao , oficial leal a la dinastía Ming que aparece en las óperas "Entrando en la Corte Dos Veces" , "En Defensa del Estado" y "Llanto ante la Tumba del Emperador" .

II . *Heitou* :

Para el papel de *heitou* , "cabeza negra" (en castellano diríamos mejor "cara negra") , también es más importante el canto que la actuación , como en el caso del anterior . De éstos , el personaje más representativo es el juez Bao Zheng , severo a la vez que imparcial e incorruptible . Como ya dijimos , el actor que interprete a esta figura legendaria de tiempos de la dinastía Song ha de pintarse toda la cara de negro , y de ahí el que se le cuente entre estos papeles . El rasgo distintivo más obvio entre el *tongchui* y el *heitou* es que el primero acostumbraba a llevar una gran barba blanca , mientras que el segundo la ostentaba negra . Sin embargo , se da una excepción en la obra "Taijun se va de la Corte Imperial", en que el juez Bao lleva barba blanca como corresponde a su ya avanzada edad .

III . *Hongjing* :

El *hongjing* , "*jing* rojo" , se limita casi exclusivamente al personaje de Guan Yu , del que ya hemos hablado . Esta figura histórica se cuenta por cierto entre los "fantasmas de la ópera"[280] a causa de un suceso que ocurrió en un teatro a finales del reinado del emperador Guangxu (1875-1908) , suceso a causa del cual se creó este nuevo tipo de personaje . Ocurrió que , por incendiarse la sala a poco de entrar en escena un famoso actor que le encarnaba , se extendió entre el público el rumor de que el espíritu del propio Guan Yu había demostrado su poder , y se prohibieron todas las producciones sobre esta figura histórica durante muchos años . La obra en cuestión se llama "Estacionados en la Colina de Tierra" , y el actor fue Wang Hongshou , de papeles de *laosheng* . Como los círculos operísticos de Pekín lamentaran la prohibición , se propuso sustituir al *hongsheng* por un *jing* , y de entonces data la costumbre de que el personaje de Guan Yu pueda ser interpretado tanto por un *hongsheng* como por un *hongjing* , que fue el nombre que recibió este nuevo papel a partir del suceso que hemos narrado .

IV . *Jiazihua* :

Este papel , bastante complicado , pone especial énfasis tanto en el diálogo como en la actuación , mientras que el canto tiene en él una importancia secundaria . Puede ser de civiles , militares , veteranos , y también de jóvenes . Además , también incluye a personajes que hablan en *jingbai* , como Yi Lin de "La Terraza Dorada" y Liu Jin de "El Templo de la Ley Kármica" .

[280] En Occidente también hay numerosos casos o leyendas respecto a fantasmas del teatro o la ópera , fenómenos que se dan incluso en el siglo XXI y en ciudades tan modernas como Nueva York . V. *Supernatural on Stage : Ghosts and Superstitions of the Theatre* , R. Huggett , Taplinger Publishing Company , New York , 1975 ; y *Ghosts' Who's Who* , J . Hallam , Davis and Charles , Londres , 1977 . Etc . Según datos diversos sobre los fantasmas del teatro en Occidente de Encyclopaedia Britannica y Cambridge Guide to Theatre .

V . *Youhua* :
Este término está cogido del *Kunqu* , y designa a un tipo de *jing* que danza más que actúa . Además , el actor que lo interprete debe ser capaz de escupir fuego , arreglárselas
para hablar y cantar con unos monstruosos dientes postizos en la boca , y otros trucos teatrales para los cuales se requiere extraordinaria maestría . Por ejemplo , el juez infernal de "La Linterna de los Nueve Lotos" y el protagonista de "Zhong Kui Desposa a su Hermana" son papeles para *youhua*[281] . Otro nombre de este papel es *maojing,* "cara pintada con descuido" .

VI . *Wuhua* :
Éste pone especial énfasis en la acrobacia . Los *wuhua* se diferencian de los *jiazihua* militares en que los primeros se ocupan más de las artes marciales , mientras que los segundos se dedican más a la actuación . A su vez , los *wuhua* se subdividen en *changkao wuhua* , si llevan armadura , y *duanda wuhua* . Entre éstos últimos , son famosos por ejemplo los personajes de Bao Ci'an en "La Prefectura Jiaxing" y de Xu Shiying de "La Torre Yanyang" . Entre los de armadura , Dian Wei de "La Batalla de Wancheng" y Yang Qilang de "Batalla de la Playa de Arena Dorada" .

VII . *Shuaidahua* :
Tipo de *jing* que representa a guerreros o héroes de carácter irritable . Según su vestuario , éstos también se subdividen en *changkao* y *duanda* . Se diferencian de los *wuhua* en que son no sólo buenos en las escenas de combate sino también en las de acrobacia . *Changkao Shuaidahua* famosos son los personajes de Yu Hong , de "Batalla en el Bosque de Bambú" , y Xu Chu de "La Larga Pendiente" . En cuanto a los de *duanda ,* Xu Shiying de "La Playa de Baishui" y Jiao Zan de "Yang Paifeng" .

Chou .

El papel del *chou* , bufón , se remonta a un pasado remoto . La popularidad del *chou* se extiende con el teatro regional por toda China . Aunque en la simbología el bufón

representa la antítesis del rey , parece ser que en la época Tang algunos emperadores interpretaron este papel en espectáculos palaciegos (Esto no debe extrañar si se sabe por ejemplo que entre los antiguos griegos se consideraba a Hermes[282] el bufón por excelencia) .

[281] Es fácil comprenderlo si se sabe de las características y parafernalia de los espíritus y fantasmas chinos . Sin embargo , no es este el lugar de explayarnos en el tema , como tampoco en el del alma o las almas , según la filosofía china . Así pues , lo dejamos ahora en espera de otro más adecuado momento y lugar .
[282] V. *Clowns and Tricksters* , Kimberly Christen , ABC-Clio , Denver , 1998 . Pp. xiv, 72-74 .

El papel del *chou* ofrece al actor la oportunidad de prestar su voz al comentario social . Aunque hay diversos grados de sátira política , parece ser que en el teatro regional se han dado muy a menudo abiertas irreverencias . De hecho , el *chou* puede satirizar muchas de las figuras históricas , religiosas o culturales , porque debido a que impersona desde emperadores hasta dignatarios locales , puede hacer resaltar lo incorrecto de sus actos por medio de su propia actuación ; por ejemplo , lo rudo e incluso lo obsceno de sus maneras . En tanto que vehículo aceptado de la protesta y de la frustración , el papel del *chou* es socialmente muy importante .

Los papeles de bufón , en China como en todo el mundo , también epitomizan el comportamiento antisocial , por lo que como es sabido también pueden representar a personas alocadas o torpes ; en China también a los ruines , viles y mezquinos , aunque no necesariamente malvados . De hecho , muchos de los bufones que aparecen sobre el escenario tradicional chino son personajes sencillos y sinceros , incluso de buen corazón ;
en este caso , representan a la gente corriente . Sólo en las comedias pueden ostentar principal protagonismo . Además, debido al factor de improvisación posible en el teatro chino , el *chou* puede a veces alargar el papel que le está asignado en el guión . Por ejemplo , en la obra *Hong Li Chi* , el *chou* representa a un criado borrachín . En el guión no se le conceden más de dos o tres minutos , pero normalmente el *chou* alarga su escena , con hasta media hora de comedia ininterrumpida .

Como ya hemos dicho , el *chou* es fácilmente reconocible a primera vista a causa de la mancha blanca sobre su nariz y alrededor de los ojos . Esta mancha puede ser en forma de dátil o de rectángulo , y a veces todo su contorno puede ir rodeado de una línea a pintura negra . De ahí otro nombre del *chou* , *xiaohualian* o "cara parcialmente pintada" . El hecho de que su maquillaje sea en blanco y negro , los extremos del color , es según se dice para destacar o subrayar lo extremoso de sus papeles .

Según la profesión de los personajes *chou* , se dividen éstos en dos categorías : los civiles , *wenchou* , y los militares , *wuchou* . Que daremos a continuación casi por completo según Pan Xiafeng (op.cit.), por nuestra actual dificultad o imposibilidad de otros contrastes .

I . *Wenchou* :
De acuerdo a diferentes características relativas a la edad , modo de hablar y vestuario , los *wenchou* se dividen en cinco subclases que exponemos a continuación .

- *Paodaichou* . Siempre se trata de personajes nobles o aristocráticos , que visten ropas oficiales y llevan sombreros de gasa . De ahí su nombre , "*chou* de túnica y cinturón" .

Son de éstos por ejemplo Jin Xiangrui de "Bai Jian Pierde y Reencuentra su Sello Oficial" y el Rey Xuan de Xi en "Encuentro en el Río Xiangjiang" .

- *Fangjinchou* . Llevan bonete de erudito y hablan en la forma *yunbai* , o a veces en la *subai* (dialecto de Suzhou) . Son personajes de hombres de letras muy dados a la retórica, por ejemplo Zhang Wenyuan de "La Guarida del Dragón Negro" y Jiang Gan

de “Encuentro de Héroes”,una de las obras maestras del conjunto de “Los Tres Reinos” .

- *Suchou* . Hablan en *subai* (dialecto de Suzhou) o en *yangbai* (dialecto de Yangzhou) . Debido a que los *fangjinchou* también pueden usar el *subai* , la forma más fácil de reconocerlos es fijarse en si llevan o no bonete de estudioso , ya que el *suchou* no siempre va vestido de hombre de letras . Entre éstos se encuentran Lou Ashu de “Las Quince Sartas de Sapecas” y Li Jinfu de “Remando sobre el Lago” .

- *Laochou* . Hablan en *jingbai* , el dialecto de Pekín . A menudo representan a hombres mayores de buen humor . Por ejemplo , Zhang Biegu de “Historia del Cuenco Negro” y Chong Gongdao de “Viaje bajo Arresto” .

- *Chayichou* . Como los inmediatamente anteriores , también hablan en *jingbai* . Visten bonete de fieltro , zapatos de tela y un *chayi* (chaqueta negra guateada) , con un delantal de tela alrededor de la cintura . Encarnan a camareros de taberna , sirvientes de posada y conductores de carros tirados por caballos .

II . *Wuchou* .

En contraste con los de *wenchou* , los papeles de *wuchou* requieren maestría en las artes marciales y en la acrobacia . En consecuencia , el posadero Liu Lihua de “La Posada del Cruce de Caminos” (v. más arriba) es uno de éstos . Otro es Qin Ren , de “La Torre Yanyang” .

Hasta aquí Pan (op. cit.) . Recomendamos la lectura de su muy substancioso y mucho más largo libro , pero ya sólo volveremos a usarlo , brevemente , en el siguiente apartado del presente trabajo “Otras Categorías del Jardín de los Perales” . Con nuestro agradecimiento , que quizá pronto podamos expresarle personalmente .

<u>Kaikoutiao</u> : Existe también esta clase especial de *wuchou* , la cual , como indica su nombre literalmente , engloba a todo “actor que es bueno tanto en la acrobacia como al hablar” . Los actores que los encarnan han de ser pues , aparte de expertos en la acrobacia y en las artes marciales , muy vivos , listos y locuaces , y han de pronunciar su parte con fluidez y claridad . En “Cinco Héroes” y en “El Fuerte de la Montaña Encadenada” hay dos de éstos , llamados respectivamente Zhou Wenyuan y Zhu Guangzu . El *kaikoutiao* de la Ópera de Pekín es pues un muy gran actor , más completo que los de otras formas de teatro chino , aunque los haya parecidos . Por

ejemplo , los artistas de papeles *tiaochong* de la Ópera Pingju y de la de Luantan sólo pueden realizar acrobacia y lucha , pero no cantar ni declamar bien . Por ello la voz de éstos últimos no se oye nunca sobre el escenario .

No debe considerarse que *wenchou* y *wuchou* forman pareja al estilo de la de los zanni de la commedia dell'arte Arlecchino y Brighella . Primero porque , al contrario que éstos últimos , aparecen separados , o en obras separadas ; y segundo porque no plasman , también al contrario que aquellos italianos , al personaje taimado y al lerdo que tan frecuentemente forman aún hoy día pareja artística (sobre todo en el circo) . En el teatro chino , se trata de otra noción completamente distinta , como hemos visto . Sin embargo en nuestra edición de la *Cambridge Guide to Theatre* , de 1992 , p . 210 , columna 1 , se habla sobre este asunto de una manera que parece puede afirmar lo contrario . Pero creemos pueda tratarse de una manera simplista de hablar , si no de alguna errata o error.

Como dato importante sólo nos resta decir que desde la década de 1950 las mujeres también interpretan sobre el escenario de estilos tradicionales como la Ópera de Pekín los papeles masculinos , como se verá poco más abajo , en un pequeño listado de intérpretes famosos . E incluso , como ya dijimos en páginas anteriores , existen y han existido compañías (como la del célebre Li Yu de la dinastía Ming , de quien ya hablamos , y otras de estilos específicos que así lo requieren) exclusivamente formadas por miembros del sexo femenino .

<u>Otras categorías del Gremio del Jardín de los Perales</u> :

Según Pan Xiafeng (op.cit.) y otros , en la antigua sociedad , el "Jardín de los Perales" dividía todos sus equipos artísticos según siete *hang* , "categorías" , y siete *ke* , "secciones administrativas" . Las siete *hang* eran las de los papeles *laosheng , xiaosheng , dan , jing , chou , wu* y *liu* . Como hemos visto , éstas últimas se redujeron a las cuatro que acabamos de ver .

En cuanto a las siete *ke* , eran la orquesta , llamada *changmian* o *wenwu changmian* ;
el vestuario ; el maquillaje ; sección de tocados y peinados ; servicio de escenario (responsable de los ayudantes que se movían entre los actores , servían el té , arreglaban las sillas para el público , o retiraban "a los muertos y heridos" del escenario tras las escenas de batalla ; *jiaotong* ("comunicación" , sección responsable de dar a los actores sus entradas , servir de apuntadores y hacer trabajos generales) ; y *jingli* ("administración" propiamente dicha , para enlaces , contabilidad y negocios) .

Sin embargo , poco después de la fundación de la República Popular en 1949 , se organizó un sistema de organización completamente nuevo y que abarcaba a todas las compañías de ópera chinas . La división de papeles pasó de siete a cinco , *sheng , dan , jing , mo* y *chou* , y poco después desaparece también el *mo* que pasa a contarse entre los *sheng* .

<u>Consideración social y enseñanza de la profesión teatral</u> :

A pesar de contar con grandes artistas , la ocupación teatral y musical se consideraba en China de las más bajas en la sociedad anterior a 1949 . Sin embargo , a pesar de su

supuesto bajo estatus social , muchos actores lograron gran reputación y considerables fortunas ; sobre todo , claro está , los principales maestros , tanto de los papeles masculinos como de los femeninos . La Ópera estaba como hemos adelantado completamente dominada por el sexo masculino , se prohibía la representación mixta (*nannü heyan*) y absolutamente todos los papeles eran interpretados por hombres. La mayoría de los futuros actores entraban en sórdidas (o por lo menos , "muy espartanas") escuelas de teatro porque sus padres , casi todos de ínfima clase social , les llevaban o vendían allí a edades tempranas para quitarse de encima una boca -o más- que alimentar (sería el caso del hoy célebre actor cinematográfico Jackie Chan -actualmente el más popular desde Bruce Lee- , vendido por su madre al director de una Academia de Ópera de Pekín a la edad de siete años ; allí conocería a Samo Hung y a Yuen Biao , más tarde superestrellas como él) . Sin embargo , muchos provenían también de familias de artistas del espectáculo . En cualquier caso , la escuela decidía si los aceptaba o no , en función de sus facultades o aptitudes , que eran evaluadas por distintos profesores como paso previo a la admisión . Los niños tenían que obedecer en todo a sus maestros . Cualquiera de sus menores no ya faltas , sino fallos , eran castigados severamente con duros castigos físicos . Todas las mañanas , antes del amanecer , se les sacaba de los grandes y destartalados dormitorios comunes para practicar la voz fuera de la escuela (normalmente lejos de ésta, para que la caminata o más bien carrera les despertara), al aire libre , en medio del frío o del viento y en la oscuridad , contra paredones que acentuaban la resonancia de las pobres gargantas de los malnutridos niños . Sin haber desayunado todavía , y en medio de tales circunstancias , es fácil imaginarse que la espartana prueba o acababa con las criaturas o las endurecía a niveles que podrían parecernos a los occidentales de hoy casi inhumanos . Sin embargo , se daba más lo segundo , en consonancia con la fuerza de espíritu , que ya parece genética , que tienen los chinos , a consecuencia de lo mucho que han pasado los sobrevivientes de generaciones de penurias y de pruebas , y por su especial manera de encarar , en consecuencia , la vida . Tras la sesión de voz (que duraba unas tres horas) , ya con la mañana , se volvía a la escuela para desayunar (normalmente , fideos o bolitas de pan cocidas al vapor) , cosa que solía tener lugar entre las nueve y las diez de la mañana ; para después dedicarse a practicar los ejercicios de acrobacia y combate durante casi todo el resto de la jornada . De vez en cuando interpretaban una pieza entre varios , siguiendo las indicaciones del profesor . Estas representaciones , a menudo con vestuario teatral , podían durar de once de la mañana a seis de la tarde . La cena consistía en arroz con verduras (col en invierno y berengena o calabacín en verano) . Si tenían que actuar por la noche , podían comer alimentos más nutritivos , con carne . Al atardecer , había horas de aprendizaje de papeles y de obras , y ya sin luz se volvía a los dormitorios donde no se permitía lámpara ni vela alguna . En otras instituciones , sin embargo , la luz permanecía toda la noche encendida , y además un profesor o incluso el director de la escuela dormía con los alumnos para vigilarlos .

Los niños debían quedarse en estas escuelas siete años . La escuela no se responsabilizaba en caso de desastre natural o enfermedad , pero si un niño enfermaba y

su familia no podía pagar los medicamentos , los pagaba la escuela a menos que se le enviara a su casa . Cuando el alumno había acabado sus estudios , una gran parte de su salario del primer año iba a la escuela por conceptos como éstos (también , por la ropa , comida y algo de dinero de bolsillo que sólo daba para alguna golosina) , lo que se

llamaba , según Pimpaneau (v. *Promenade au Jardin des Poiriers* ; nos basamos en esta obra para todo lo relativo al régimen de la escuela) , "dar las gracias al profesor" .

Si alguno huía , la familia debía ayudar a la escuela a encontrarle , y la brutal paliza podía acabar con su vida[283] . Cosa que a veces sucedía . Pero la mayoría de estos niños amaban el teatro , y se esforzaban por llegar a ser grandes actores . Admiraban y querían emular a muchos de los que ya trabajaban en las tablas . Se decía (y se dice) que "un relámpago de éxito sobre el escenario equivale a diez años de incansable trabajo muy duro" .

Muchos niños encontraban que lo más difícil de este entrenamiento era aprender a pronunciar bien los tonos , diferenciar los sonidos , respirar con el diafragma para cantar,
distinguir los diferentes estilos musicales , y respetar el tempo . Es decir , que las dificultades principales residían en el canto y la palabra , a pesar de lo complicado de la acrobacia , movimientos , y expresión de sentimientos .

En cuanto a prostitución , se daba bastante en el medio y desde tempranas edades , ya que estos niños , en cuanto eran ya diestros sobre todo en el canto y la música , eran llevados a los banquetes y a otras reuniones particulares para que empezaran lo antes posible a pagar la deuda que tenían con sus maestros , a los que debían remunerar incluso muchos años después de haber empezado a trabajar ya como profesionales en las compañías . Por ello , en cuanto un niño podía hacer un papel , aunque sólo fuera el de soldado raso o guardia , tenía que interpretarlo todos los días en representaciones públicas . Eso sí , si había actuado hasta tarde por la noche , a la mañana siguiente podía levantarse después de las seis . Como ha ocurrido en todas las latitudes , esta clase de adolescentes gustaba lógicamente a muchas personas , como a otros artistas , pintores , poetas , etc , que elogian su belleza y delicadas maneras . En distintas novelas y otras obras literarias hay historias relativas a estos temas , así como a muy diversas interesantes y sabrosas anécdotas del mundo del teatro chino y sus troupes .
En la película del director Chen Kaige "Adiós a mi Concubina"(que tiene como trasfondo y título en chino nuestra ya conocida *Bawang bie ji* , y fue Palma de Oro en Cannes 1993) se plasma con acierto la vida de aquellos niños de las escuelas de teatro , así como otras situaciones del medio teatral anterior y contemporáneo a la invasión japonesa de 1937 (pero el medio educativo no cambia hasta la Revolución) . Afortunadamente , poco a poco mejoró también la opinión general sobre la moral en los medios teatrales , sobre todo debido al movimiento en favor de la entrada de amateurs (muchos de los cuales eran mucho más cultos hijos de "buenas familias", con lo que se rebaja la proporción de actores procedentes de familias pobres e iletradas) en el escenario profesional .

ACTORES CÉLEBRES .

[283] De estas palizas también se han visto en instituciones de enseñanza de Occidente por las mismas épocas . No hay más que leer a Dickens (*Oliver Twist* , *David Copperfield , Bleak House ,* etc) , por citar a un sólo autor . Pero Harold Acton , un enamorado de China que la visitó en la década de 1930 , dice en su libro *Memoirs of an Aesthete* , indignado por la dureza y a la vez prendado de la sensibilidad china: *I had never encountered such hardness combined with such softness* , en medio de un largo párrafo que encontramos de interés , citado por Grayling y Whitfield en p. 37 de *China* (v. Bibliografía).

Vamos ahora a hablar someramente de la vida y obra de algunos actores de entre los más célebres de la Ópera de Pekín . La mayoría de los que citaremos ya han fallecido , pero por su gran arte y contribución al espectáculo teatral y cinematográfico son aún muy nombrados , respetados , y queridos por los chinos .

Mei Lanfang (1894 - 1961)

Es el más conocido de todos los maestros de la Ópera de Pekín . Gran cantante , actor y bailarín del papel femenino *qingyi* , y figura señera del teatro chino . Nació el 22 de Octubre de 1894 en Tai Zhao , provincia de Jiangsu . Su padre y su abuelo habían sido famosos actores de ópera . Por eso , aunque huérfano de muy pequeño , no tuvo que pasar por las escuelas que explicamos arriba , ya que su madre le llevó con un tío suyo , relevante músico , que se encargó de su educación . Mei empezó así a estudiar Ópera de Pekín a la edad de ocho años , e hizo su debut sólo cuatro años después , a los doce (once según el cómputo chino[284]) . La obra se llamaba *Tiannu San Hua* , "La Diosa del Cielo Esparce Flores" (en inglés "The Goddess of Heaven Scatters Flowers" o "Scattering Flowers") , y su actuación en ella le valió ya especial fama . A la edad de catorce años , ingresa en la compañía Xi-Lian-Cheng , y a partir de ahí no deja de actuar en Shanghai y otras ciudades . Alcanza renombre a nivel nacional , y enseguida se le considera líder del "Jardín de los Perales" (como dijimos , nombre que se da en China a la comunidad operística) . Occidente conoce la Ópera de Pekín por medio de sus actuaciones , ya que es el primer actor chino de estatura artística que realiza diversas giras por el extranjero : en Japón dos veces (en 1919 y en 1924 , ambas con éxito arrollador) , en Estados Unidos una (en 1930 , con escala en Honolulu donde también es aclamado en varias recepciones) , y en la Unión Soviética otras dos (en 1932 y en 1935). En Estados Unidos conoce a Charlie Chaplin (que después iría a China donde le devolvió
la visita con Douglas Fairbanks , en cuya casa de Hollywood se había hospedado Mei), a los empresarios David Belasco y Stark Young[285] , a Cecil B. de Mille, Mary Pickford y a otros importantes del mundo del espectáculo , que le admiran y aprecian . Broadway le abre sus puertas , y la Ópera de Pekín se convierte en el tema del día en Nueva York , donde unos grandes almacenes le piden prestados y exhiben durante días los vestuarios de sus óperas . Hasta mucho tiempo después de su partida aparecen en la prensa estadounidense[286] y en los ensayos de conocidos críticos teatrales encendidos elogios e interesantes comentarios a su actuación . En 1933 conoce a George Bernard Shaw , el

crítico y autor dramático inglés , al que introduce en las bellezas del *Kunqu* y a partir de ahí en muchos más estilos que defendía y mostraba . En sus giras a Moscú conoce a

[284] Los chinos cuentan los años de la edad , *sui* , a partir del momento de la concepción . Así , se interpreta que un bebé al nacer tiene ya unos diez meses , ya que se consideran los meses lunares .

[285] Éste dijo más tarde que la actuación de Mei Lanfang presenciada por él había sido con mucho lo mejor de aquella temporada teatral o de cualquier otra , desde la visita a EEUU de Eleonora Duse y la del Teatro de Arte de Moscú con obras de Chekhov . V . *Peking Opera and Mei Lanfang* , Wu , Huang y Mei , New World Press , Beijing , 1984 , p. 53 .

[286] Una de las más interesantes reseñas es la de John Martin , del *New York Times* , que escribe el 23.02.1930 : "His voice , for all its falsetto strangeness , is of exceptional beauty" (v. Wu , Huang , Mei , op.cit. , p. 53) . Lo juzgamos importante porque creemos es una de las primeras apreciaciones occidentales de este tipo de timbre en la ópera (aunque no hay tampoco apreciaciones peyorativas en los siglos XVI y XVII , se supone debido en parte a los modos entonces imperantes en Occidente) .

Eisenstein y a Stanislavski , los mundialmente conocidos directores de cine y teatro , respectivamente . Durante la última gira conoce en Moscú entre otros personajes como Lillian Hellman a Gordon Craig (que casualmente estaba de visita en la Unión Soviética), a Erwin Piscator y a Bertolt Brecht[287] , con significativas consecuencias para las ideas de este último dramaturgo alemán sobre el teatro , como ya es ampliamente conocido (aunque Brecht desarrolla principalmente el teatro épico según bases que en parte origina Piscator ; v. por ejemplo revista ADE , nº 86 , pp.135 a 159) . De Moscú viaja Mei a Londres , pero curiosamente no puede allí conseguir ocasión para demostrar su arte .

Hasta 1931 colabora con Qi Rushan (1876-1962) , erudito teatral que se convierte en su consejero , empresario y dramaturgo y ejerce gran influencia en su desarrollo artístico . Por su parte , Mei toma a su cargo a un nutrido grupo de jóvenes actores y actrices , que se convierten en sus devotos pupilos . Al enseñar a mujeres , rompía un antiguo prejuicio contra ellas , a quienes no se permitía actuar en la escena china desde siglos atrás .

Tras el comienzo de la Guerra de Resistencia contra el Japón en 1937 , fija su residencia en Hong Kong . Vuelve a Shanghai , pero se niega a actuar ante las tropas del ejército invasor . Para demostrar que no lo hará aunque se intente obligarle , se deja crecer un gran bigote y barba (los papeles femeninos no pueden actuar de ese modo) . Así pues , no sale al escenario en cinco años , hasta el final de la guerra en 1946 . Desde entonces , vuelve a dedicarse al teatro y realiza también algunos trabajos cinematográficos . A partir de 1949 , con la subida al poder de Mao Zedong , no sólo continúa muy activo en esas lides sino también en la enseñanza , así como en un arduo programa de otras aportaciones oficiales a que el nuevo gobierno le urge . Sin embargo , en consonancia con la nueva política cultural , le reducen su repertorio de cien obras a una escasa media docena . En el documental "El Arte Teatral de Mei Lan-Fang" ("Mei Lan-Fang's Stage Arts") hay fragmentos de varias de sus actuaciones en distintas óperas y también diversos comentarios y demostraciones suyas . Su última aparición cinematográfica , en "Recomendando el Ejército" ("Recommanding the Army") es en una película en color ; en 1948 ya había protagonizado precisamente la primera película de Ópera de Pekín en technicolor , "Boda en un sueño" ("A Wedding in the Dream") .

[287] Brecht , a principios de la década de 1920 alumno de Artur Kutscher (que anteponía lo gestual a la palabra en el teatro) , ve en Moscú a Mei en *Da Yu Sha Jia* ("La Venganza del Pescador", v. más arriba), y comenta entusiasmado : "Lo que he estado buscando a tientas en vano durante muchos años , ha sido ya llevado a un muy alto nivel artístico por Mei Lanfang" . En 1936 , Brecht publica un artículo titulado "Sobre el Teatro Chino y el Efecto de Alienación" (o "Distanciamiento" , en inglés "On the Chinese Drama and the Separation Effect"; se trata de su famoso primer estudio sobre el *Verfremdungseffekt*) , en que dice : "Una joven , la hija de un pescador , es mostrada de pie y remando en un bote imaginario . Para gobernarlo , utiliza un remo que le llega escasamente a las rodillas . La corriente se hace más rápida ; se le hace cada vez más difícil mantener el equilibrio . Luego el bote llega a un riachuelo , y ella rema con más facilidad . Esa es la forma en que se rema , pero esta secuencia tiene algo de pictórico , y es como si ya hubiera sido cantada en muchas baladas y todo el mundo la conociera . Todos los movimientos de la chica resultan tan familiares como si los hubiéramos visto ya en una foto ; cada meandro del río es como una aventura bien conocida de antemano ; incluso el siguiente meandro se conoce ya , antes de que el bote llegue hasta él . Ese es el sentimiento que surge en el espectador por la manera en que el actor ("la joven actriz") interpreta la escena ; es él ("ella") quien hace que la ocasión sea memorable" .

Las contribuciones artísticas de Mei son múltiples . Redescubrió muchas grandes óperas que estaban hacía tiempo olvidadas y las llevó al escenario mejoradas . Era un maestro en la danza y en la pantomima tradicionales chinas , que relanzó , desarrollando una forma personal que crearía escuela y fue llamada *Meipai* o "estilo Mei". Sus ojos , extraordinariamente expresivos , y su móvil rostro registraban con la más fina sensibilidad toda emoción , por pasajera que fuese . Por otro lado , enriqueció también la actuación escénica con el Kungfu , que aprende y lleva a altas cimas artísticas en obras como "Adiós a mi Concubina" , con su famosa danza de la espada . Pone especial atención en realzar la dignidad de este personaje , como en general la de cuantos interpreta . Crea nuevas óperas danzadas sobre temas históricos , con las que da nuevas dimensiones y perspectivas al repertorio . Otra de sus innovaciones fueron los papeles en que el canto , la danza y las técnicas de combate se combinaban con la actuación en solitario . Además , fue miembro o director de diversas organizaciones culturales .

Mei Lanfang muere el 7 de Agosto de 1961 en Pekín . Entre sus obras maestras , "El Rey se despide de su Favorita" , "La Belleza Borracha" , "Luchando contra la Ostra" , "La Diosa del Cielo Esparce Flores" , "Pesar Eterno" , "Hongxiang roba el cofrecillo" , "Recomendando el Ejército" , etc . Tras la muerte de Mei , desaparecería en 1963 esta gran tradición de la Ópera de Pekín durante muchos años , hasta después del fin en 1976 de la Revolución Cultural . Sin embargo , hoy numerosos actores y actrices siguen su estilo , en el que también sobresalió como *qingyi* su hijo menor , Mei Baojiu , también profesor en la Academia de Ópera de Pekín . En cuanto a su hija Mei Baoyue (hermana del anterior) , se especializó en el papel masculino de *laosheng* y trabajó como profesora en la misma academia que acabamos de citar ; y en cuanto a otro de los hijos de Mei Lanfang (concretamente el segundo , y único aún vivo) , es nuestro ya citado Mei Shaowu , autor con Wu y Huang de uno de los libros varias veces citados a lo largo de este trabajo y en nuestra Bibliografía ; famoso traductor por otra parte de literatura occidental y miembro de la Biblioteca Nacional y del Instituto de Ciencias Sociales de Pekín . Esta generación fue pues la cuarta de la familia Mei en el teatro (el primero sobre las tablas fue el bisabuelo Mei Qiaoling , 1842-1881 , también *dan* , líder de una de las mejores troupes de Anhui); pero hay otras familias más antiguas , como veremos luego . (En todo Oriente es un fenómeno corriente el que haya familias desde generaciones atrás en el teatro , y en Japón concretamente , por ejemplo los "Danjuro" están en él desde el siglo XVII , casi sin interrupción . Tanto en África como en Occidente , salvando de nuevo las distancias , también se da el mismo fenómeno).

La antigua casa donde vivió Mei Lanfang en Pekín - un *siheyuan*- se ha abierto al público y es un museo que conmemora su vida y carrera . Allí hemos visto sus muy interesantes escritos y pinturas (también era exquisito pintor) , tanto sobre papel y lienzos como sobre objetos , en especial abanicos , y sus instrumentos musicales , ya que también tocaba muy bien . También pueden verse allí numerosas fotos de él , su familia y carrera profesional , sus objetos personales , y documentales , grabaciones , etc . Mei Lanfang , hombre de gran amabilidad y simpatía , sigue siendo querido por los aficionados teatrales de China y otros países . En cuanto a su obra escrita , nos ha legado principalmente *Wutai shenghuo sishi nian* , ("Cuarenta Años de Vida en las Tablas", narrada , hasta 1949 , al amanuense y editor Hsü Chi-ch'uan ; en 2 vols. , Shanghai , 1952-54 , y Pekín , 1961), su autobiografía y comentarios sobre el arte teatral .

Cheng Changgeng (*c.* 1812 - 1880)

Laosheng de Ópera de Pekín . Nacido en Anhui , se traslada en su infancia a Pekín para estudiar en casa de un tío materno . Crea un estilo de actuación y canto clave para futuros desarrollos , llamado *Chengpai* (la palabra *pai* significa "estilo artístico" , y va precedida del nombre del innovador) , con expresivas calidades en la enunciación dramática tanto en el canto como en el diálogo , especialmente en el tratamiento individual de las secuencias tonales y de énfasis que son tan importantes en la expresión lírica china . Se hace líder de la famosa compañía *Sanqing* , o "Tres Celebraciones" , una de las cuatro principales de la capital . Extraordinario en la representación de grandes hombres de estado y de famosos guerreros , su estilo influencia a intérpretes posteriores . Fue una figura fundamental en los años de formación del teatro de Pekín y el mayor maestro de sus días . Era hombre de gran integridad y dignidad personales , y estaba bien considerado incluso en medios cortesanos . Gracias a hombres como él mejora la opinión general sobre la moral en el medio del teatro[288] .

Tan Xinpei (1847-1918)

Hijo de Tan Zhidao (por nombre artístico , Jiaotianzi) , famoso *laodan* de la Ópera de Pekín . Tan Xinpei (nombre artístico : Jiaotian'er) empezó por aprender para el papel de *wusheng* . Al cambiarle la voz , es intérprete de papeles *laosheng* , que ya no dejará tras cumplir los veinticinco años de edad . Empieza en las provincias , pero pronto se afinca en Pekín , donde enseguida triunfa , y se hace líder de la troupe Tongqing . Iniciador del estilo Tan . Gozaba de extraordinaria reputación tanto en los medios profesionales como entre el público , por su maravillosa voz y diversas técnicas . Pronto le llaman "el maestro de todos los *laosheng"* (se dice que todos los *laosheng* de su época le imitaban) . En todas partes podía oirse a gente que intentaba imitar su canto por las calles . Interpretaba a figuras políticas de relieve y a grandes guerreros . Se recuerdan como especialmente buenas sus actuaciones en "Rebelión de un Pescador" , etc . Sus descendientes continuaron su estilo , entre ellos su quinto hijo Tan Xiaopei (primero *wusheng* y luego *laosheng)* , su nieto Tan Fuying (*laosheng*) , su biznieto Tan Yuanshou
(*wenlaosheng* y *wulaosheng* , empezó a trabajar a los cinco años de edad) , y su tataranieto Tan Xiaozeng (*laosheng*) . Estos últimos trabajan actualmente en las tablas , y de ellos el que ha alcanzado más éxito parece ser Tan Fuying , que empezó su carrera a los doce años de edad . Tanto su hijo como su nieto arriba citados también se han dedicado o se dedican actualmente a la enseñanza (en la Academia de Ópera de Pekín sita en la misma capital , y en la Academia China de Ópera de Pekín , respectivamente) . Esta familia es , como hemos visto , de las más antiguas en el teatro chino , con seis generaciones desde Tan Zhidao , padre de Tan Xinpei .

[288] V. "Performance of Classical Theatre" , A.C. Scott , en *Chinese Theater . From its Origins to the Present Day* , ed . Colin Mackerras , University of Hawaii Press , Honolulu , 1983 .

Yan Jupeng (1890-1942)

Laosheng fundador del *Yanpai* o "estilo Yan" . Había sido actor amateur famoso antes de ingresar en una compañía profesional . Seguía el estilo de Tan Xinpei hasta que desarrolló su propia forma de cantar , sobresaliendo en las arias que expresan sosiego y dulzura de carácter . Quedan grabaciones y películas de sus actuaciones en "Dando a Xu Zhou" y en "Llanto por Zhou Yu" . Su hijo Yan Shaopeng , su nuera y su nieto Yan Xingpeng continúan su estilo . El joven Xingpeng ha ganado el primer puesto en un concurso nacional de *laosheng* de Ópera de Pekín que tuvo lugar en la capital hace pocos años . (Aunque esta familia ha estado ya en el teatro durante tres generaciones , no debe confundírsela con la iniciada por Yan Qinfu , actor *qingyi* , la cual está ya en la quinta generación . De ésta , concretamente Yan Delong , se ha especializado en música teatral y es hoy un conocido maestro de los instrumentos de percusión ; sin embargo , empezó como actor en los cuarteles de la Cuarta Región Militar del Sudoeste . Como vemos , en el Ejército chino hay también mucho interés por la Ópera de Pekín y otros estilos de teatro y música tradicionales y modernos ; cosa que también se da en Taiwan , donde precisamente grupos de aficionados de las Fuerzas Aéreas empezaron las representaciones de Ópera de Pekín tras la llegada a la isla de Chiang Kai Shek[289]) .

Yu Shuyen (1890-1943)

Actor *dan* , hijo de Yu Zuyun y sobrino de Yu Shansheng (otros famosos *dan*) , fue encaminado desde joven a la carrera teatral , adquiriendo una sólida formación en *shenduan* (mímica y acrobacia) . A los trece años debuta con éxito en Tientsin , pero la mala salud le aparta del escenario . Así , durante años sólo puede hacer de ayudante de Tan Xinpei , el famoso "Rey de los Actores" , del cual consigue convertirse en alumno gracias al apoyo y amistad del presidente Yuan . La muerte de Tan Xinpei en 1918 deja campo libre a Yu , que se hace apreciar mucho por su *shenduan* , y aún más por su vocalización y la pureza de su canto . En los años 20 es , junto a Mei Lanfang y Yang Xiaolou , uno de los más grandes del teatro chino . Pero la persistente mala salud (sufría de nefritis y tisis) continúa limitando su actividad y por fin , en los años 30 , le obliga a retirarse de la escena . Su celebridad sigue sin embargo afianzada en la fama de sus alumnos . Yang Baochung , Li Shaochun y Meng Xiaodung (la más célebre de las actrices especializadas en el papel masculino de *laosheng* hasta principios de los años 60) , y en la admiración que han suscitado los discos que grabó .

Además de las citadas , otras importantes familias que están en el teatro desde hace generaciones son los Xu (cinco generaciones) , los Ru , los Xiao , los Zhu y los Ye

[289] Este famoso general y estadista vive en 1887-1975 . En el sistema de romanización *pinyin* , su nombre se escribe Jiang Jieshi , aunque en el Wade-Giles (más antiguo) se transcribe como decimos arriba , forma más conocida en España . (Ya en 2002 , habrá que ir acostumbrándose al *pinyin* , porque actualmente , aunque es una transcripción que instauraron los comunistas en el continente , cada vez se usa más en todas partes , incluidas naturalmente Hong Kong y Macao y también en Taiwan , donde hasta hace poco aún prevalecía el anterior método de transcripción) .

(todas ellas con cuatro generaciones) , los Yang , Qiu , Liu , Chen y Gao (tres generaciones) y tres familias distintas apellidadas Li (también con tres generaciones), etc.

Zhou Xinfang (1895-1975)

Laosheng iniciador del estilo Qi (su nombre artístico era Qi Ling Tong , "Muchacho del Unicornio"[290], que también significa "Niño de Siete Años") . Empezó a actuar a la edad de siete años , era el más joven actor de Ópera de Pekín en todo el sur de China cuando Ma Lianliang (v. más abajo) lo era en el norte . No tenía todas las condiciones óptimas que debe tener un actor típico de Ópera de Pekín , pero sigue siendo uno de los mayores y siempre excelente en la plasmación de la fuerza de carácter sobre el escenario, y desarrolló un estilo propio . Enriqueció la representación por medio de su estudio y uso de habilidades de otras formas de ópera , para crear como decíamos el estilo Qi , controvertido porque rechaza la imitación esclavizante que era tradición en muchos sectores del teatro chino . Insiste en que el actor no debe ceñirse solamente a la brillantez técnica y a la belleza superficial , *mei* . En lugar de subrayar las características externas del arquetipo , pone énfasis en la motivación interna . Quedan grabaciones y películas de sus "Cuatro Sabios" , "Persecución de Han Xin" , "Deprisa a la Muralla de la Ciudad" , etc . La carrera de este actor , como la de Ma Lianliang , empieza antes de la instauración del régimen comunista en 1949 , y termina abruptamente en 1965 cuando es una de las primeras víctimas de la Revolución Cultural por haber escrito e interpretado la Ópera de Pekín *Hai Rui shang shu* ("Hai Rui apela al Emperador") , trabajo de seis años antes . Padre de Cai Qin (o Tsai Chin -v. nuestra Bibliografía- , conocida en China como Zhou Caiqin) , actriz , escritora , directora y profesora , que publicó en 1986 la autobiografía *The Vagabond's Daughter* ("La Hija del Vagabundo", Chatto & Windus), en que nos cuenta entre otras cosas sus visiones de la vida , ideas estéticas y trabajo de su padre . Tian Han , el gran dramaturgo , escribió sobre Zhou Xinfang en su ensayo *Tan Qipai yishu* ("Sobre el Arte del Estilo Qi"[291]) .

---

[290] El unicornio , *qilin* , es junto con la tortuga , el fénix y el dragón uno de los cuatro animales míticos o *siling* . Se creía que el unicornio , en la cultura china criatura de virtud y benevolencia que no pisa a ser vivo alguno -ni siquiera la hierba- , sólo aparece cuando va a nacer un gran hombre o cuando un gran estadista dirige los destinos del país . El *qilin* aparece a menudo en el arte popular , sobre todo en bordados de faldas femeninas y en la iconografía relacionada con el Año Nuevo . Su figura también está relacionada en diversas tradiciones con héroes clásicos y modelos humanos como el general patriótico Yue Fei , el legendario emperador Shun (ejemplo de piedad filial) o Meng Qiang (la esposa modelo de lealtad en el matrimonio) . Los niños corretean en determinadas festividades en torno a la imagen de un unicornio rodeado de linternas , yendo de pueblo en pueblo donde escenifican cortas piezas teatrales sobre los tres personajes citados y otros . Desde la Antigüedad existe la creencia de que "el Unicornio trae niños" , por lo que también se le representa con un niño a lomos . La expresión "Cuerno de Unicornio" designa una de las famosas treinta posturas sexuales . Las imágenes de hombres que cabalgan sobre un unicornio se refieren casi siempre a personajes de la célebre novela *Fengshen yanyi* .

[291] Publicada en Zhongguo Xiju Chubanshe , Beijing , 1960 . Un corto extracto de la misma se halla en p. 130 , Nota 2 , del artículo de Tsai Qin (según otra transcripción Cai Qin) citado en nuestra Bibliografía . Por otra parte , la obra sobre Hai Rui de que hablamos aquí no debe confundirse con la algo anterior y quizá más famosa *Hai Rui baguan* ("Hai Rui dismissed from office" , "Hai Rui cesado en su cargo") , otra de las piezas sobre aquel famoso inspector y dignatario , ejemplo de probidad , valentía y rechazo de la injusticia , que vivió (1540-1587) en la época Ming . Esta última obra , escrita por el historiador y diputado pekinés Wu Han , fue duramente criticada en noviembre de 1965 , evento que señala el comienzo de la Revolución Cultural . Otras obras teatrales famosas sobre Hai Rui son *Hai Rui beiqian ,*

Xun Huisheng (1899-1968)

A numerosos actores de *qingyi* y *huadan* pasó a considerárseles seguidores del estilo Xun después que éste lo hiciera famoso . Junto con Mei Lanfang , Shang Xiaoyun y Cheng Yanqiu , se les llama *Si Da Mingdan* o "los Cuatro Grandes y Famosos *Dan*" , titulación por la que ya aludimos a ellos más arriba . Nacido en Dongguang , provincia de Hebei , entró en la escuela de ópera "Triple Felicidad" , para aprender Ópera de Hebei. Tras acabar sus estudios en esa institución , decidió pasarse a la Ópera de Pekín . Era excelente en su representación tanto de heroínas como de muchachas traviesas .

Shang Xiaoyun (1899-1976)

Actor de papeles *qingyi* . Nacido en Nangong , Hebei . Entró en la escuela de ópera "Triple Felicidad" , donde primero le entrenaron como *wusheng* , pero luego se decidió pasarle a *qingyi* . Era muy bueno tanto en acrobacia como en danza . Su estilo , altamente considerado y afamado , ha pasado a llamarse "estilo Shang" (*Shangpai*), y lo siguen muchos . El mismo Shang enseñaba a nuevos actores , y fue fundador de la "Escuela de Ópera Rong Chun" . Entre sus actuaciones más famosas , están las que realizó en las obras "Liang Hongyu" , "Locura de una Mujer por la Muerte de su Hijo", etc .

Cheng Yanqiu (1904-1958)

Intérprete de papeles *qingyi* . Nació en Pekín , hijo de una familia manchú empobrecida. Estudia tanto *Kunqu* como Ópera de Pekín , con maestros famosos . Iniciador del estilo Cheng , o *Chengpai* , de particular vocalización y gracia y elegancia en la actuación , siendo quizá el mayor virtuoso en la utilización de las "mangas de agua". Junto a Mei Lanfang , Shang Xiaoyun y Xun Huisheng es uno de los "Cuatro Grandes *Dan*" , como se conoce en los círculos operísticos a estos actores de papeles femeninos . De adolescente , su voz se volvió sorda y como apagada . Por esta causa , la mayoría de los personajes que representó eran trágicos y tristes . Sus apariciones más famosas son las de "Trampa para Unicornios" y "Tragedia en una Aldea de Montaña" (se trata de *Huangshan Lei* o "Lágrimas en el Monte Desolado") . En 1930 le hacen director de la Academia de Arte Dramático de Pekín , primera institución mixta para la enseñanza del teatro . Esta escuela fue la primera en su clase , e instituyó nuevos métodos . En 1932 el político reformista Li Shizen le envía a Europa a estudiar teatro y ópera occidentales , y viaja por Francia , Reino Unido , Alemania , Bélgica y Suiza . Actúa en una película rodada especialmente para conservar su destreza técnica . Vuelve a la Academia arriba citada , pero ésta tiene que cerrar al inicio de la Guerra Chino-Japonesa

---

Hai Rui huichao y *Hai Rui sou gong* , y la película *Hai Rui chuxun* , todas ellas de finales de la década de 1950 y principios de la de 1960 .

de 1937-45 . Sin embargo , la escuela , en su corta existencia , es un importante paso adelante en cuanto a prácticas educativas y sienta bases para el futuro . En esa misma época , se cancela un proyecto de Cheng de llevar una troupe a París . En 1942 abandona Cheng el teatro y a partir de entonces sólo aparece en algunas contadas ocasiones , después de la guerra . Dedica sus últimos años a la enseñanza de nuevos actores . Parece ser que a menudo los aficionados más entendidos preferían este actor a Mei Lanfang .

Ma Lianliang (1901-1966)

Actor de los papeles *laosheng* , discípulo de Tan Xinpei y fundador del depurado estilo Ma , suave , fluido , natural y elegante . Realizó su aprendizaje en la famosa escuela pekinesa Xi Lian Cheng . Después , enseñó a Jia Hongling y a Yu Shuyan , hoy famosos actores . Zhuge Liang , el genial estratega del siglo III , se convierte en su personaje preferido . Hay grabaciones y películas de numerosas óperas en que aparece , como las famosas "Tomando Prestado el Viento del Este" , "El Templo Ganlu" , "El Huérfano de la Familia Zhao" , (en que encarna al viejo sirviente leal Cheng Ying) , "Encuentro de Héroes" (en que la lucha entre estados se plasma por la confrontación de individualidades excepcionales) , etc . Este actor volvió a China desde Hong Kong en 1951 (esto es , tras la instauración del régimen comunista en 1949) , pero , a pesar de este gesto patriótico , será víctima de la Revolución Cultural (1966-76)[292] .

Yu Zhenfei (1902-1992)

Nacido en Suzhou . Gran actor , maestro del *Kunqu* y de Ópera de Pekín . Su padre , Yu Zonghai , gran erudito del *Kunqu* , de reconocido prestigio , empieza a enseñarle a la edad de seis años . Pasa luego bajo la tutela de grandes actores de los dos estilos citados , y es pronto aclamado por la perfección de sus interpretaciones como *xiaosheng* del estilo de la Ópera de Pekín . Por ello , actúa a menudo como oponente de Mei Lan-Fang . Tras la invasión japonesa , reemprende con él la actividad teatral en Shanghai , a

[292] Quizá , por lo sabido , no haga falta excesiva mencionarlo , pero ya hemos hablado repetidas veces de la catástrofe que sufrió el teatro como otras artes durante la Revolución Cultural en China , y nos parece que no está de más recordar que siempre y en todo lugar el teatro , como otras artes , han sufrido descalabros en los momentos más duros de las crisis políticas de cualquier signo . Recordemos por ejemplo los altibajos en países sudamericanos como Argentina , o los de países musulmanes como Argelia , en que sobre todo desde Febrero de 1995 , con el asesinato del actor y director del Teatro Nacional Argelino Azzedine Medjoubi se abre una etapa de total desolación en este campo , desbarajuste que sólo a principios del 2000 parece empezar a disiparse , con nombramientos como el de la famosa Sonia o el de Ziani-Chérif Ayad a cargo del reabierto TNA . Se da un largo etcétera de países y de situaciones históricas similares . También el Premio Nobel Dario Fo clama ahora (v. diversos artículos en *Le Monde* de 11.01.02) desde Italia , que en su país un "nouveau fascisme est arrivé" , con problemas de todo tipo incluso en la RAI . Pero él continúa haciendo teatro , aunque dice que sólo frente a un público *qui s'est sélectionné lui-même* . Con todo , nos permitimos señalar aunque también es sabido , el problema es muy distinto o más por así decirlo llevadero y *rangé* en los países desarrollados de Occidente .

partir de 1945 . El teatro atravesaba entonces en todo el país graves dificultades a causa de la guerra civil . En la década de 1950 era responsable de la enseñanza de una nueva generación de actores en la Academia Municipal de Arte Dramático de Shanghai . El trabajo que allí se llevaba a cabo fue interrumpido por la Revolución Cultural , pero luego Yu volvió a estar activo hasta poco antes de su muerte . Yu era gran cantante además de gran actor , y también tocaba admirablemente la flauta *dizi* . A través de una muy larga carrera profesional , trabaja asímismo infatigablemente para conservar el *Kunqu.* Es autor de un gran tratado sobre técnicas interpretativas del *Kunqu* , como prólogo a una gran compilación que hizo de las partituras de su padre .

Qiu Shengrong (1915-1971)

Gran actor de papeles *jing* , iniciador del *Qiupai* ("estilo Qiu") . Su padre , Qiu Guixian , era también un *jing* famoso , por lo que influyó mucho en su carrera (esta familia está en el teatro desde hace tres generaciones . Qiu Shirong y Qiu Ming pertenecen a las últimas) . Entró en la famosa escuela "Fu Lian Cheng" , donde aprendió con muchos profesores , entre otros varios de *laosheng* . Por ello , introduce en el estilo del *jing* algunos rasgos de los *laosheng* , tanto en cuanto al canto de las arias como en cuanto a la actuación . Hoy casi todos los *jing* siguen su estilo . Entre sus discípulos más famosos cabe citar a Fang Rongxiang . Sus actuaciones más famosas son las que realiza en "La Ciudad de Chisang" , "Robo del Caballo Imperial" , "Ejecución de Chen Shimei", etc .

Zhang Junqiu (1920-1997)

Actor de papeles femeninos *qingyi* . Se reconoce su estilo personal , *Zhangpai* o "estilo Zhang" , que siguen muchos . Se le considera el número uno de los "Cuatro Grandes Actores Junior de *Dan* " . Destacó en "La Pagoda a la Orilla del Río", "Reunirse por un Poema" , etc , así como por su vasta erudición y gran labor artística y didáctica .

Hou Baolin (1917-1992)

El más famoso artista del *xiangsheng* , género de narración de historias que incluye diálogo , chistes y mímica y es de los preferidos del público chino , que normalmente se desternilla de risa con estos espectáculos . Hou nació en Pekín , y le adopta una familia tan indigente , que es él quien tiene que ayudarles . Así , se inicia pronto como cantante callejero (acompañando a otro cantante mayor , que le enseñaba) . Luego se une a una troupe de artistas que actuaba por las calles , famosa por recitar muy bien obras enteras del repertorio de Pekín . Aprende entonces monólogos y diálogos cómicos . Tras largos y duros años de recitar por las calles y plazas de mercado , le aceptan finalmente como aprendiz en el gremio del *xiangsheng* . Se va de Pekín en 1940 al ser invitado a actuar

en un conocido teatro de Tianjin , donde , a fuerza de dura aplicación , consigue ascender al primer puesto del cartel . Después de la guerra vuelve a Pekín y traba amistad con otro gran cómico , Guo Qiru , con quien se une para formar una pareja irresistible . Le denuncian cuando la Revolución Cultural , y , como muchos otros , abandona el escenario durante varios años . Guo muere en ese periodo , pero él sobrevive debido a su fama , para convertirse además en una celebridad aún mayor , que hasta hoy perdura . Es maestro en un arte que parece de la improvisación , y sin embargo está absolutamente controlado y preparado . Para ello se requiere un gran conocimiento de la manipulación verbal y una familiaridad segura con los detalles tanto del lenguaje ortodoxo como del dialectal y coloquial . Además , tiene un gran sentido de la caracterización a partir del dialecto . Se dice que nadie ha conseguido aventajarle en el arte de coger al público por sorpresa , lo que se considera la esencia del genio cómico en el escenario . Además de sus guiones impresos , como sigue siendo el caso con los demás grandes del siglo XX que aquí citamos existen multitud de grabaciones de sus actuaciones , y aún se encuentran también en el mercado .

Ku Chengchiu (1928 -)

Actriz de gran talento especializada en Ópera de Pekín , que dejó la China continental para ir a Taiwan en 1948 . Su trabajo durante casi cinco años en el Teatro Yung Lo de Taipei marca un hito en la historia del teatro chino . Debido a la situación en el continente , ella y sus colegas se convirtieron en la principal fuente de actuación y formación para la Ópera de Pekín en los años de la inmediata postguerra . Ku interpretaba los papeles femeninos principales , y su voz era famosa . Desde su retiro del escenario a principios de los años 50 , ha actuado sólo en contadas ocasiones como la toma de posesión de un nuevo presidente y la inauguración del Teatro Nacional .

Kuo Pao Kun (1939 -)

Actor , dramaturgo , director , profesor . La persona más influyente del actual teatro de Singapur . Nacido en la provincia de Hebei , al norte de China , emigra a Singapur a la edad de diez años . Estudia en el National Institute of Dramatic Art de Sydney (1963-65) y a su vuelta a Singapur funda la Practice Performing Arts School en 1965 , junto a su esposa , la bailarina y coreógrafa Goh Lai Kuan . Además de escribir , dirigir y actuar en sus propias obras (tres volúmenes de las cuales se han publicado en China , Hong Kong y Malasia) , presenta en Singapur piezas de China , Taiwán y Hong Kong . Sus obras han sido traducidas al malayo , tamil , inglés , alemán , francés , japonés y árabe , y entre ellas más famosas son “The Coffin is Too Big for the Hole” (1985), “The Silly Little Girl and the Funny Old Tree”(1987) , “Mama Looking for her Cat” (1988) , “Lao Jiu” (1990) y “The Spirits Play (1998) . Asímismo , ha puesto en escena a Brecht (1967) , a Fugard (1985) , etc . Encarcelado en Singapur por motivos políticos durante cuatro años (1976-80) , recibe sin embargo el Singapore’s Cultural Medallion en 1989 , y el ASEAN Award for the Performing Arts en 1993 . El gobierno francés le nombra Chevalier des

Arts et des Lettres en 1997 , reconociendo así el mérito de una de las personalidades que más han hecho por romper los moldes y divisiones del teatro oriental y occidental[293] .

Yang Lihua (1945? -)

Acaso la más popular de las actrices de *gozai xi* , la actual ópera de Taiwan (donde los fonemas de este término , que significa "ópera de pequeño estilo de canto" , se suelen transcribir *ko-tsai hsi* , ya que allí se usa el sistema de transcripción fonética anterior al que solemos usar nosotros ; en otros autores hemos encontrado también la transcripción *getsai*) que floreció primero al sur de la provincia continental de Fujian , con muchos elementos escénicos de la Ópera de Pekín unidos a baladas taiwanesas . Es conocida especialmente por sus interpretaciones de estilos cruzados de *xiaosheng* ("hombre joven")[294] , tanto civiles como militares . Dirige una compañía teatral que lleva su nombre , y es una de las figuras fundamentales para la formación de jóvenes actores con vistas a apoyar las tradiciones de la ópera de Taiwan . Es muy popular debido a las representaciones de *gozai xi* [295] que se dan por televisión .

Guo Xiaochuang (1951 -)

Importante actriz de Ópera de Pekín en la escena taiwanesa durante los años 80 y primeros 90 , así como estrella de cine y televisión . En 1979 funda el Ya Yin Opera

[293] El teatro de Singapur , con cuatro corrientes hasta hace poco bien definidas en cada una de las cuatro lenguas oficiales -malayo , mandarín , tamil e inglés , además del "singlish" o "Singapore english"- , merece en conjunto mucho más espacio que el que ahora le concedemos aquí . Autores como Kuo Pao Kun (v. arriba) , Stella Kon , Eleanor Wong , Ovidia Yu , Iván Heng , Pek Siok Lian ; actores como Daniel York (el primer actor chino de la Royal Shakespeare Company) , Adrian Pang , Alec Tok , Deborah Png y un largo etcétera de muy interesantes personajes de distintas etnias en un interesante ambiente . Como en el caso de los teatros de Taiwan , Vietnam , Corea , y otros muchos países asiáticos, hemos de limitarnos aquí debido al enfoque de este trabajo ; a pesar de sus relaciones con el teatro de China , tanto a nivel histórico como en cuanto a lo actual .

[294] En Occidente tenemos una larga historia de impersonación masculina a cargo de las actrices , desde el siglo XVII con Nell Gwyn , Anne Bracegirdle , Mme. Vestris , Mrs . Keeley , Jenny Hill , Ella Wesner, Vesta Tilley, Ella Shields , Caryl Churchill , Charlotte Cushman , Sarah Bernhardt , Judith Anderson , Elizabeth Bergner , Maude Adams , Mary Martin , Pauline Chase y otras grandes sobre el escenario . V. por ejemplo *Die Hosenrolle* , A. Holtmont , Munich , 1925 ; y *The Evolution of the Male Impersonator on the 19th Century Popular Stage* , L. Senelick , Essays on Theatre , 1982 .

[295] Esta forma regional de teatro chino se introdujo en Taiwan en 1662 , cuando el general Cheng Ch'en-kung y los suyos realizaron un famoso éxodo a la isla para no someterse a los manchús (dinastía Qing) . La versión de Fujian del *gozai xi* ya tenía el canto de las baladas taiwanesas adaptado a formas regionales que luego serían comunes a la Ópera de Pekín . A lo largo de los años , surge en Taiwan una nueva forma que se llama *gozai xi* , (o *gezai xi* , literalmente , "teatro de canciones") , cuyo elemento más importante es el canto . La "tonada gimiente" y la "tonada de siete palabras" , ambas exclusivamente taiwanesas , son sus elementos más significativos . Durante la ocupación japonesa el *gozai xi* es prohibido por las autoridades . Resurge después de 1945 y es ahora la forma más popular de espectáculo teatral en Taiwan . Como decimos , Yang Lihua ha sido quizá la actriz más celebrada , especializada en los papeles masculinos de *xiaosheng* .

Ensemble ("Grupo de Ópera de *Ya Yin"* , o "Música Elegante") , y empieza a presentar Ópera de Pekín según un espíritu contemporáneo , con maquinaria moderna , orquestación sofisticada , guiones bien escritos , y un duro periodo de ensayos . Las producciones resultantes alcanzan un refinamiento que entusiasma incluso al público joven , incluyendo aquellos sectores que normalmente no asisten a las representaciones de teatro tradicional . Guo y su compañía representan una nueva fuerza para hacer renacer el algo desvaído interés por el teatro tradicional en determinados sectores de la juventud (que sigue vibrando sin embargo ante actuaciones como las de ella o como las de otros actores de renombre como los continentales (la mayoría de los que citamos a continuación son del *huaju*) **Yu Shizhi** , **Diao Guangtan** , **Zhu Lin** , **Zheng Rong** , **Lan Tianye** , **Tong Chao** , **Tong Di** , **Lian Liankun** , **Lu Qi** , **Zhu Xu** , **Dong Xingjie, Ren Baoxian** , **Tan Zongyao** , **Shi Fukuan** o **Jiang Kun** o los más jóvenes **Pu Cunxi , Liang Guanhua** , el intérprete de un *Macbeth* en estilo Ópera de Pekín **Wu Xingguo** , o **Guo Xiaozhuang -**heroína "Dou E" en Ópera de Pekín , y con su propia compañía que incorpora efectos de alta tecnología- , etc etc . por citar a unos cuantos principales del teatro moderno) .

En Taiwan no se ha perdido nunca la vieja costumbre china de que los particulares (sobre todo , claro está , los pudientes) inviten a compañías y artistas a sus banquetes y celebraciones diversas , especialmente en época de festivales . Son numerosos además los empresarios y ricos comerciantes que organizan funciones para sus empleados , y se sigue patrocinando y subvencionando a compañías , a nivel particular , como antaño . En China continental esta costumbre decayó a partir de 1949 , porque el gobierno comunista era el único organismo que podía ocuparse del teatro . Sin embargo , parece que últimamente vuelven poco a poco a darse , como antes , funciones privadas similares a las que no han dejado de tener lugar en Taiwan .

El teatro tradicional chino ha conocido y conserva una importancia considerable en la vida del pueblo . No solamente era y es un instrumento de recreación sino que tenía y tiene una función instructiva y moralizante . En la historia de la música china , constituye además el único hilo conductor a través de las sucesiones dinásticas .

La música de la corte y la ritual tradicional se han perdido , con excepción de algunos fragmentos que subsisten en obras de teatro y en determinadas regiones de China . La tradición conserva , sin embargo , parte de la música instrumental . Pero , como vemos , una nueva escuela nacional está en vías de creación , y , como está siendo el caso de la música , se puede esperar ver pronto acceder el teatro chino contemporáneo a todas las tribunas internacionales .

OTROS ESTILOS LOCALES DE ÓPERA :

Junto a la Ópera de Pekín , considerada "ópera nacional" , hay en China más de trescientos sesenta estilos de *difangxi* ("óperas locales", desarrolladas especialmente durante la dinastía Qing) , de los cuales unos cincuenta gozan de gran popularidad .

Cualquier visitante extranjero puede disfrutar al menos de un estilo de *difangxi* durante su viaje a China . Aunque la mayoría de estas óperas padecen hoy gran competencia por parte del cine , televisión , discotecas , y otros tipos de espectáculos y diversiones públicas , siguen atrayendo a públicos regulares . Por esta razón , las compañías intentan actualmente por todos los medios a su alcance ser competitivas en el cambiante mundo del espectáculo , y cabe decir que muchos las encuentran hoy "más vivas"que el *jingju* .

De hecho , de los tres grandes teatros más antiguos que se hayan dado en el mundo , el teatro griego , el sánscrito , y la ópera china o *xiqu* , sólo sobrevive esta última . Y lo que es más , ha florecido sin interrupción desde hace casi mil años . Para simplificar , podemos recordar aquí que la ópera china está ya claramente afianzada en el siglo XII . Tras un desarrollo que tiene lugar a lo largo de ochocientos años , sigue llena de vitalidad[296] .

Hoy día coexisten en el país más de dos mil compañías de ópera , las cuales escenifican repertorios de , en conjunto , miles de piezas .

El año 1991 , desde el 1 al 7 de diciembre , la Asociación de Dramaturgos de China y el Centro Chino del Instituto Internacional de Teatro organizaron en Pekín el "Simposio Internacional de Teatros Tradicionales Asiáticos" . Los asistentes a estas jornadas quedaron maravillados por la brillantez de los conjuntos de Ópera de Pekín y de otras formas artísticas locales .

En esta sección , presentamos una lista de varias decenas de piezas representativas de estilos de ópera locales , y explicamos someramente el trasfondo de quince estilos de entre los más importantes .

En China , una misma forma de ópera local puede ser popular en varias provincias , e inversamente , una sóla región puede ser escenario de diversos estilos de ópera . Por ejemplo , la Ópera Ping es popular en Pekín , Tianjin , Mongolia Interior , y Norte y Noreste de China . En Pekín , no sólo es aclamada la Ópera de Pekín sino también la Ópera Ping , la Ópera de Castañuela de Hebei , la Ópera Qu de Pekín , y la Ópera Norteña de Kun . Y la Ópera de Pekín se da a su vez en otros lugares , como Shanghai .

Un primer ejemplo ilustrativo del problema general que se plantea al intentar traducir términos técnicos es , de entrada , el de la misma palabra "ópera" . Según las definiciones que aparecen en los diccionarios ingleses , en inglés puede definirse como "a

---

[296] Las bases teóricas del *xiqu* empiezan a ser definidas claramente a partir de la obra de Ah Jia y sus colegas a partir de la década de 1950 . Actualmente sigue dándose interesante análisis e investigación . V. *Ah Jia's Theory of Xiqu Performance* , Liu Yizhen , Asian Theater Journal , Vol 5 , nº 2 , University of Hawaii Press , Fall 1988 . Pp. 111-131 .

musical drama" "in which the actors sing some or all of their parts" , y como "a union of music , drama and spectacle" ; en castellano , paralelamente , podríamos definir la ópera como "teatro musical" "en que los actores cantan parte o la totalidad de sus fragmentos", y también podríamos añadir "mezcla de música , teatro y espectáculo" .

Pero de hecho , *xì* quiere decir en chino obra de teatro y también ópera , precisamente porque en China todo el teatro tradicional era musical . Con los términos *qiang , qu , ju, diao* , *chang* , *ge* , etc etc , también se dan diferencias de matices y sentidos con el castellano , así como también otras variaciones en los mismos . Y así sucesivamente . Excusamos ahora seguir exponiendo dificultades en la traducción de términos , pero son de verdad muy numerosas y variadas , y por diversos motivos . Por eso , creemos que en muchos casos es mejor no traducir , sino , tras explicar su significado , sólo denominar con el término chino . Además estamos en la idea de que así favorecemos el entendimiento correcto de los términos , y por ende , entre los pueblos ; a la vez , enseñamos chino a los muchos que aún no lo conocen , y , todavía a la vez ensanchamos los límites de nuestro propio idioma mediante la introducción de neologismos . Este tipo de cosas ya han pasado otras veces , por lo que se han introducido en cada idioma palabras de otros , de modo que el presente caso no tiene por qué ser una excepción ; y de hecho en el castellano ya tenemos muchas palabras que proceden del chino como caolín , satén , seda , y un largo etcétera .

Así , como dicen los chinos , cualquier estilo chino de ópera local encaja en las descripciones arriba citadas , pero creemos que de hecho el término "ópera" trae a la mente de cualquier occidental algo muy diferente a lo que se ve tradicionalmente en China . Por ello , parece discutible , de entrada , que "ópera" sea una buena traducción de la palabra *xiqu* . Sin embargo , a la espera de otra expresión mejor , o de que se universalice el término chino , hablaremos de "ópera china" como hasta ahora , que es lo que han venido haciendo cuantos académicos hemos leído . Ya que , además , no nos parece mal esta traducción , aunque con las debidas aclaraciones cuando resulten necesarias .

Tal como ya hemos dicho anteriormente , la ópera china es una forma dramática tradicional que sintetiza música , canto , diálogo , monólogo , literatura , bellas artes , artesanía , artes marciales , y acrobacia . La mayor diferencia entre dos óperas locales se refiere al *changqiang* , "música para la voz" . En cuanto a la actuación , en comparación con la Ópera de Pekín la mayor parte de las óperas locales son menos estereotipadas ; y en cuanto a los temas tratados , están más en relación con la vida diaria de la gente corriente que su homóloga de la capital . Están enraizadas en la realidad cotidiana y por ello son bien recibidas por el público de las provincias , sobre todo en las zonas rurales .

Resulta muy complicada la cuestión de evaluar las óperas locales , especialmente en lo tocante a su ideología . Según algunos críticos las óperas más tradicionales están más o menos en relación con ideas de la ópera feudal como el *zhong* ("lealtad ciega al emperador") , *xiao* ("piedad filial") , *jie* (castidad y virginidad femeninas) , y *yi* (código de fraternidad entre los hermanos) .

Determinados críticos insisten en que se deje de lado "la paja" para fijarse en lo esencial de las óperas tradicionales , debido a que muchas son antifeudalistas y reflejan el ancestral anhelo popular de igualdad , libertad , y vida feliz . Pero además , de hecho incluso *zhong , xiao , jie* y *yi* están en conexión con las virtudes tradicionales chinas (y no sólo chinas) fundamentales de siempre . Por ejemplo , la ópera de estilo Yu "Mu Guiying Toma el Mando" es un elogio del patriotismo ; la Ópera Shaoxing "Mariposas Enamoradas"[297] canta al amor puro entre chicos y chicas ; y la ópera Kun "Las Quince Sartas de Sapecas" rinde tributo a un magistrado clarividente que descubre la verdad , hace justicia y pone paz en un caso hasta entonces mal llevado .

Para conectar con los públicos actuales , numerosos dramaturgos han dedicado sus esfuerzos a la reforma de muchas piezas de ópera local , y también han escrito otras nuevas excelentes , las cuales reflejan la vida de hoy . A la vez , se hace lo mismo en lo que toca a otros aspectos del espectáculo como la música , danza , y otros diversos elementos escenográficos .

A continuación , enumeramos los algo más de cincuenta estilos de óperas locales[298] de que hablábamos antes , repasando además los puntos principales de las que creemos más extendidas . Aparte , veremos el *Xinbian lishi ju* , "teatro histórico adaptado modernamente" , reciente forma de ópera de ámbito nacional ; el *Geju* , teatro musical con inclusión de elementos occidentales e incluso de óperas europeas ; las famosas ocho "Óperas Modelo" de tiempos de la Revolución Cultural , de las que también expondremos someramente los argumentos ; y por último el *Wuju* o "teatro danza" , y el Ballet . Con lo que cerraremos el capítulo de las piezas musicales , para entrar seguidamente en el teatro hablado y otras formas modernas de espectáculo .

[297] Este título corresponde a la *Yuanyang hudie wenxue* , "literatura de patos mandarines y mariposas", término usado por primera vez a finales de la década de 1910 . Se trata de aquellas obras que usan de los símbolos tradicionales de las parejas de patos mandarines (*yuanyang*) para referirse a los matrimonios unidos y de las mariposas (*hudie*) para aludir a los enamorados . Los autores de esta literatura , con su foco principal en Shanghai , solían ser de clase alta o media , y de opinión conservadora . La mayoría de ellos parece ser eran excéntricos que enmascaraban su inseguridad y desilusión respecto al mundo por medio de la creación de historias livianas o superficiales en apariencia, pero que tienen en realidad un trasfondo de gran amargura . Por esta razón , muchos las consideran decadentes . Así , más tarde , ya en los años 20 , la expresión pasa a extenderse a otros muchos tipos de novelas (de tema social , de detectives , de caballeros andantes , etc) al atacar los escritores del Movimiento del Cuatro de Mayo (de ideología progresista) todos los tipos de literatura popular de temática o estilo a la antigua . *Yuli Hun* "El Espíritu de la Pera de Jade" , de Xu Zhenya , publicada poco después de 1910 , es un ejemplo clásico de historia perteneciente a la *Yuanyang hudie wenwue* . Escrita en un estilo clásico muy adornado que se considera la quintaesencia del lenguaje "Patos Mandarines y Mariposas" , cuenta la historia de un infortunado amor que acaba en triple suicidio en aras de la pureza , la lealtad , y la extrema devoción . V. *Mandarin Ducks and Butterflies : Popular Fiction in Early Twentieth Century Chinese Cities* , Perry Link , University of California Press , Berkeley , 1981 .

[298] Con tantas listas como llevamos en este trabajo , parecería que queremos atenernos a la costumbre china del listado como arte en sí (v. por ejemplo la monografía *L'Art de la Liste* , revista *Extrême-Orient/Extrême-Occident* , nº 12 , PUV , París , 1990) , que hace que se hable desde Confucio y antes de secuencias como "los catorce modelos" , "las diez formas" , "las seis nociones" , "las cinco virtudes" , "los ocho grados" , "los ocho diagramas" , "las seis intenciones" , "las nueve ideas" , "las tres prohibiciones" , "los cinco tesoros y los cuatro males" , "las cuatro modernizaciones" (ya a fines del siglo XX) , etc . Pero las nuestras -como se habrá entendido- son simples enumeraciones en gran parte aleatorias que sólo pretenden el enunciado ordenado de los ítems que vamos exponiendo .

Introducción a Varios Estilos Locales de Ópera :

1 .- Ópera Kun : (*Kunqu*)

Aunque ya hemos hablado antes de esta forma , vamos a dar aquí de nuevo sus coordenadas principales , así como algún otro dato para ponerla más en relación con la actualidad . El *Kunqu* , también llamado *Kunshanqiang* , se origina en la región de la ciudad de Kunshan , provincia de Jiangsu . Es una de las óperas clásicas de China , y , con una historia de más de 500 años , uno de los estilos vivos más antiguos del mundo . Durante el reinado del emperador Jiajing , de la dinastía Ming (1368-1644) , el famoso músico Wei Liangfu combina características de los estilos *haiyan* y *yiyang* para crear la célebre *shuimoqiang* , o "música de agua" , contribuyendo así al desarrollo de la Ópera Kun . Esta ópera tiene un sistema completo de técnicas interpretativas así como su propio estilo de música . Su amplio repertorio consta de muchas melodías refinadas y elegantes . La orquesta consiste en instrumentos tradicionales , como la flauta de bambú *dizi* , el órgano de boca *sheng* , y el *pipa* , laúd de cuatro cuerdas . Se dan dos escuelas: la del Sur , que prevalece en las provincias costeras de Jiangsu y Zhejiang , y la del Norte , que se da por casi toda la zona septentrional de China . **Yu Zhenfei** (v. más arriba) ha sido el actor más célebre de la Ópera Kun . Numerosos estilos de óperas locales tienen diversas influencias del *Kunqu* . Entre otros , el *Tang Huang* de Jiangsu y Zhejiang , que declinó a partir de 1949 pero que da origen , a su vez , a otros como el *xiju* de Wusi (Jiangsu) , el *hangju* de Hangzhou (Zhejiang) y el *huju* de Shanghai . Etc .

2 .- Ópera de Shaoxing : (*Yueju* de Shaoxing)

También llamada *Yueju* , no debe sin embargo confundirse con otro estilo , el *Yueju* de Guangdong , que ya explicamos someramente en otro apartado al hablar de los estilos musicales (a continuación lo reseñamos otra vez) . Este estilo , relativamente nuevo , se da en las regiones sureñas cercanas al río Yangzi . Surgió en la zona de Shengxian (provincia de Zhejiang) , área que pertenecía al estado de Yue en épocas pasadas . De ahí el nombre de este estilo , aunque sólo tiene unos ochenta años de antigüedad . Se formó al margen de las grandes corrientes musicales , a base de baladas campesinas cuyos cantantes se unían en pequeñas troupes teatrales . Aunque en esta forma domina el canto , deriva de cierta forma de narración de historias . Al principio el acompañamiento musical constaba sólo de un pequeño tambor y castañuelas de madera para marcar el ritmo , pero luego se añadieron coros y acompañamiento orquestal .

Adopta distintos elementos de la Ópera Shao , y así desarrolla su estilo propio . En 1916 el actor **Wang Jinshui** lleva esta ópera a Shanghai , y , con otros , la ensancha por la absorción de otros estilos locales de la costa de Zhejiang . En 1923 se funda una escuela femenina en Shengxian , y desde 1928 compañías exclusivamente de mujeres compiten en Shanghai con las de hombres . A partir de mediados de la década de 1930 casi todos los artistas de Ópera de Shaoxing son mujeres . Aunque hoy los hombres interpretan los papeles masculinos , especialmente de malvados , las mujeres todavía predominan , y suelen ser ellas las que interpretan los papeles de *xiaosheng* ("hombre joven" , enamo -

rado y culto) . Como resultado , las historias de amor románticas son el punto fuerte de la Ópera de Shaoxing , con total ausencia de escenas militares y de acrobacia . Así , una de sus historias más famosas sigue siendo "Mariposas Enamoradas"(en inglés , "The Butterfly Lovers") , en que Liang Shanbo y Zhu Yingtai se aman , se escapan juntos , mueren en trágicas circunstancias y se transforman en mariposas (v. Nota 297) .

La Ópera de Shaoxing es notable por su gran lirismo . Sus melodías son dulces y hermosas , y la interpretación vívida y llena de color local . Aunque en sus inicios sólo los hombres interpretaban esta ópera , después las tornas cambiaron del todo y sólo la interpretaban mujeres , pero desde 1949 es mixta . **Yuan Xuefen** (1922 -) ha sido la actriz más importante , ya que en los años 40 lideró las reformas de este estilo . La iluminación y el escenario empezaron a trabajarse con gran elaboración , y se reformaron piezas históricas musicales (se denomina *yueju* a las "piezas musicales recientemente arregladas") . Se crea también el vestuario según un nuevo concepto que combina suaves matices del de la Ópera de Pekín con influencias del *huaju* histórico (v. más abajo) . Los diseños para los vestidos femeninos se copian de antiguas pinturas de bellas damas , con colores suaves y cálidos y tejidos como crepes y georgette en lugar del satén brillante de otros estilos , para concertar más con el romanticismo de estas óperas .

El gobierno comunista ha apoyado en general este estilo operístico , permitiendo su repertorio amoroso tradicional , pero ha insistido en que se creen compañías mixtas . Las representaciones más importantes incluyen instrumentos occidentales , especialmente el violoncello , que da bajos más fuertes a la música . La Ópera de Shaoxing se hizo muy popular en Shanghai , y en Occidente ha sido , tras la Ópera de Pekín , la más famosa de todas las formas teatrales tradicionales chinas .

3 .- Ópera Yue : (*Yueju* de Guangdong)

Ya hemos hablado de este estilo en anterior capítulo de este trabajo , por lo que ahora hacemos un simple esquema , con alguna añadidura . La Ópera Yue es un estilo prevalente en el Sur de China , sobre todo en Guangdong , Guangxi , Hong Kong y Macao , y también entre las comunidades chinas de ultramar , sobre todo del Sureste de Asia . Su canto y diálogos son en dialecto cantonés , y combina cuatro tipos regionales de música tradicional con música del folklore de Guangdong y canciones populares . Además de instrumentos tradicionales chinos como los violines *erxian* y *gaohu* y los laúdes *sanxian* y *yueqin* , la orquesta ha adoptado instrumentos occidentales como el violín , el saxofón , cello y bajo doble . En lo que respecta a la actuación de los actores , escenografía e iluminación se han adaptado técnicas del teatro moderno occidental , ópera occidental y cine , para formar gradualmente un estilo que le es propio . Al principio , los personajes se clasificaban según diez categorías , que más tarde se redujeron a seis : hombres civiles y militares , enamorado culto , mujer principal , mujer secundaria y bufón . El repertorio consta de entre cinco mil y seis mil piezas tradicionales. **Hong Xiannu** (tercera esposa del célebre y muy creativo *chou* **Ma Shizeng** , n .1900) ha sido hasta hoy la actriz más aplaudida en toda la historia del género , aunque cabe decir que en el teatro tradicional no se aplaude : se grita *hao* , "bien" , o aún *hao - o* o *miao - o* ("bravo") .

4 .- Ópera Chuan : (*Chuanju)*

Hablamos ya en anterior capítulo sobre esta ópera , una de las más antiguas de China , popular en las provincias de Sichuan , Yunnan y Guizhou . A principios de la dinastía Qing (1644-1911) coexistían cinco óperas locales independientes en Sichuan : *Kunqu , Gaoqiang , Huqin , Tanxi* y *Dengxi* . Entre ellas , el *gaoqiang* ("sonido alto" o "música alta") es la más rica , y tiene distintivo color sichuanés . Los cinco estilos evolucionaron hasta convertirse en uno sólo , que hoy se conoce como *Chuanju* . Sólo se acompaña de percusión y coros , sin ningún instrumento de cuerda o viento . El vasto repertorio de la Ópera de Sichuan tiene gran calidad literaria , está lleno de humor , con vivaces diálogos que se pronuncian al modo local . También ha desarrollado todo un sistema propio de movimientos estilizados . Los personajes usan habilidades como la de tocarse la frente con el pie para dar la impresión de que se abre y cierra un tercer ojo , cambian rápidamente los rasgos de la cara sin que intervenga el maquillaje , saltan por entre el fuego , realizan el famoso truco de hacer desaparecer las espadas , etc .

5 .- Ópera Ping : (*Pingju*)

Esta ópera es muy popular en Pekín , Tianjin y Norte y Noreste de China . Tiene una historia de sólo algo más de setenta años . Se desarrolla a partir del Lianhua Luo , estilo de narración de historias del Este de la provincia de Hebei , al que une música y formas de actuación de la Ópera de Pekín , *bangzi* de Hebei , Teatro de Sombras , y tambores . Con un estilo muy interesante y particular , ha producido desde su llegada a las ciudades (procedente de áreas rurales) muchos programas nuevos , con influencias del teatro moderno . Con gran riqueza temática , se especializa en reflejar la vida en las ciudades , con textos fáciles de entender , canciones parecidas al modo de hablar normal y articulación clara . Al principio predominaban los papeles femeninos , con cantos muy hermosos y emotivos , mientras que las canciones de los personajes masculinos eran , en comparación , muy simples . Sin embargo , tras el establecimiento de la República Popular se han desarrollado mucho las arias masculinas , y ahora hay también muchas óperas Ping en que los hombres tienen el papel protagonista. Entre los intérpretes más representativos de esta ópera cabe citar a **Xin Fengxia** .

6 .- Ópera Yu : (*Yuju)*

La Ópera Yu , llamada también "Ópera de Bangzi de Henan" o "Henan Gaoqiang" es un estilo predominante de entre los que se dan en Henan , pero goza de popularidad a escala nacional . Comprende cuatro estilos principales : *Xiangfu* (del municipio y comarca de Xiangfu) , *Yudong* (del Este de Henan) , *Yuxi* (del Oeste de Henan) y *Shahe* (del municipio y comarca de Shahe) . La Ópera Yu es famosa por sus fuertes ritmos , canciones apasionadas , y uso intensivo del idioma hablado . También le es característico un estilo de actuación vehemente y directo , y su fuerte sabor local . Existen más de seiscientas piezas en su repertorio . **Chang Xiangyu** es una de las actrices más famosas de este estilo .

7 .- Ópera Han : (*Hanju)*

Uno de los principales estilos de la provincia de Hubei , preponderante en Hubei y en algunas regiones de Henan , Hunan , Shaanxi , Guangdong y Sichuan . Tiene una historia de más de trescientos años . Musicalmente , su estilo es una mezcla del *xipi* y el *erhuang* (v. más arriba , se trata de los dos tipos principales de música en la ópera china tradicional) , pero con elementos de otros estilos musicales de óperas locales y folklóricos . Se han desarrollado gradualmente cuatro escuelas : *Jinghe , Xianghe , Fube* y *Hanhe* . La Ópera Han ha ejercido influencia en el desarrollo de la Ópera de Pekín , la Ópera Xiang , el *Chuanju* , la Ópera Gan y la Ópera Dian . Tiene alrededor de 700 piezas tradicionales en su repertorio . Al principio se escenificaban obras completas , pero posteriormente la mayoría de espectáculos de este estilo consisten sólo en fragmentos escogidos . Los instrumentos principales son el *huqin* , el *yueqin* , el *sanxian* , el *dizi* , el *pipa* , el *suona* , el gong y los címbalos .

8 .- Ópera Chao : (*Chaoju*)

También conocida como "Ópera de Chaozhou" , es popular en las comarcas de Chao'an y Shantou (de la provincia de Guangdong) , al sur de Fujian y en Taiwan , donde mucha gente habla el dialecto de Chaozhou . También se representa entre comunidades chinas de otros países del Sudeste de Asia . Se basa en danzas folklóricas y canto de baladas de la región de Chaozhou , pero desarrolló su estilo propio a partir del *Nanxi* (v. más arriba , uno de los estilos más antiguos , originado bajo la dinastía Song , 960-1279) , *yiyang , Kunqu* y óperas del Noroeste . En esta ópera , la música es graciosa y placentera , llena de color local . La antigua forma de acompañamiento le sigue siendo característica . Los bufones y personajes femeninos son los personajes más distintivos . Las actrices son buenas en la imitación de movimientos de los animales , muñecos y figuras del teatro de sombras , con lo que se crean bonitos y divertidos efectos . La acrobacia y la danza y movimientos con el abanico son un rasgo especial de esta ópera .

9 .- Ópera Bangzi de Hebei : (*Hebei Bangzi*)

Una de las principales formas de ópera local en Hebei . Antes se llamaba *Jing bangzi , Zhili bangzi y Wei* (Tianjin) *bangzi ,* pero adopta su nombre actual oficial de *Hebei bangzi* en 1952 . Es muy popular en Pekín , Tianjin , y en algunas regiones de las provincias de Hebei , Liaoning , Jilin , Heilongjiang , y Shandong , así como en la Región Autónoma de Mongolia Interior . La Ópera Bangzi de Hebei deriva de las óperas Bangzi de Qinqiang y Shanxi , que pasaron a Hebei a mediados de la época Qing . Se canta en dialecto de Pekín , y la división de papeles y estilo son similares a los de la Ópera de Pekín . Xusheng , personaje masculino con barba y patillas , es el protagonista , y su estilo de canto es fuerte y solemne . El personaje femenino *qingyi* pone énfasis en el canto alto y claro , mientras que en el papel femenino *huadan* se da más importancia a la actuación y el diálogo . Los cantos del personaje masculino *hualian* ("cara pintada") son rústicos y vigorosos . La Ópera Bangzi de Hebei tiene un personaje especial , el *jingsheng* , que combina vestuario de *sheng* , canto de *jing* , y estilo interpretativo de

ambos personajes . La música de esta ópera tiene cinco estructuras rítmicas distintas . Los instrumentos musicales son el *banhu* (violín chino de dos cuerdas) , el *dizi* (flauta horizontal de bambú) *, sheng* (órgano de boca) , y percusión . En el repertorio de esta ópera hay más de quinientas obras , entre tradicionales y contemporáneas .

10 .- Ópera de Huangmei : (*Huangmeixi*)

Antes llamada "Ópera Caicha" , se trata de un género local de la provincia de Anhui , popular en zonas de Anhui , Jiangxi y Hubei . Deriva fundamentalmente del baile y canto folklórico de la comarca de Huangmei , antes llamada Caicha . Al principio sólo tenía dos o tres tipos de personajes , pero por la influencia de los estilos de Qingyang y Hui se convierte gradualmente en una forma más compleja , con estilo interpretativo particular en que la danza es también especial . Se canta mientras se baila , y las canciones conservan el fuerte y carismático estilo folklórico antiguo . Tras la fundación de la República Popular , la Ópera de Huangmei se desarrolló mucho , haciéndose más popular . **Yan Fengying** es su actriz más conocida .

11 .- Ópera Jin : (*Jinju*)

Llamada también "Shanxi Zhonglu Bangzi" , es una de las cuatro óperas *bangzi* principales de la provincia de Shanxi , popular en diversas regiones de esta provincia y de las de Hebei y Shaanxi , así como en la Región Autónoma de Mongolia Interior . Se basa parcialmente en el famoso *yangge* ("canto de la cosecha") , danza folklórica sumamente vivaz , originaria de la zona central de Shanxi . Adoptó elementos de la Ópera Pu , del *Kunqu* , y de la Ópera Bangzi de Hebei , para formar su propio estilo . Normalmente se canta con voz natural , y con articulación precisa . El canto es fresco y melodioso , pero a veces con fuerte carga emocional . Se dan tres papeles principales (el *xusheng* , hombre de edad mayor ; la *zhengdan* , mujer principal ; el *dahualian* , hombre con maquillaje facial) y otros tres secundarios (el *xiaosheng* , hombre joven ; la *xiaodan* , chica ; y el *xiaohualian* , hombre , normalmente el bufón . Existen actualmente unas doscientas piezas en circulación . El estilo de actuación es especialmente rico en gestos de cabeza , que se adorna de sombreros , plumas , y peinados especiales .

12 .- Ópera Huagu de Hunan : (*Hunan Huaguxi*)

Ópera Huagu de Hunan es el nombre general de varios estilos menores de la provincia de Hunan , como el Changsha Huagu , el Hengyang Huagu y el Shaoyang Huagu , denominados según los nombres de las regiones en que predominan . Sin embargo , cada uno de estos géneros tiene sus propias particularidades . Basada en cantos folklóricos de Hunan , la Ópera Huagu de Hunan se desarrolló a partir de obras de sólo dos tipos de personajes -esto es , los femeninos y el de bufón- , a la forma actual de tres clases de personajes : hombre joven , mujer joven y bufón . Existen más de cuatrocientas obras tradicionales , así como trescientas melodías de cuatro tipos : *Chuandiao , Daluoqiang , Paizi* y *Xiaodiao* . Son de llano y directo sabor local , muy vivaces y enérgicas ,

particularmente apropiadas para óperas de canto y baile simultáneo como éstas . Los instrumentos principales son un pequeño tipo de *suona* y diversos de percusión .

13 .- Ópera Qin : (*Qinqiang*)

La Ópera de Shaanxi , también llamada "Ópera Qin" , es un antiguo estilo de ópera que procede de cantos folklóricos de las provincias de Gansu y Shaanxi , Shanxi , y de la música Xiansuodiao de la dinastía Yuan (1271-1368) . Se le llamó Ópera Qin porque la provincia de Shaanxi pertenecía a ese antiguo estado (221-206 a.C.) . Popular en el Noroeste de China , se desarrolla según cuatro escuelas , del Este , Oeste , Centro y Sur, cada una con sus rasgos distintivos . El repertorio de la Ópera Qin consta de más de cuatro mil setecientas piezas . La voz sube y baja rápidamente en los cantos , de gran fuerza dramática . Se canta de una manera vibrante y a la vez directa . El rasgo más distintivo de la Ópera Qin es que se da una división de estilos de canto entre el "Tono Alegre" y el "Tono Amargo" . La Ópera Qin tiene también un estilo característico de interpretación ardiente y exagerado , con números acrobáticos especiales y otros detalles sorprendentes como el de los personajes que escupen fuego . La troupe de Ópera Qin más famosa es la Sociedad Xian Yisu , que , con una historia de más de setenta años , ha contribuído grandemente al desarrollo de este arte y ha enseñado a muchos artistas .

14 .- Ópera Min : (*Minju*)

La Ópera Min , también llamada "Ópera de Fuzhou" , es popular en las regiones de Fujian donde la gente habla el dialecto de Fuzhou y por donde pasa el gran río Min , que desemboca por la misma zona . Se dan cuatro estilos musicales : *Douqiang , Yangge , Jianghu ,* y *Xiaodiao* . Se ha apropiado algunos elementos de la Ópera Hui según la interpreta la troupe Laolao , enriqueciéndolos con sus propias músicas . En la Ópera Min los movimientos son elaborados , y las expresiones , en cambio , naturales . Los principales instrumentos del acompañamiento musical son el *hengxiao* , flauta travesera de bambú ; el *suona* , instrumento de viento de dos tubos ; el *touguan* , un instrumento de viento ; el *erhu* , violín de dos cuerdas ; el *yehu* , antiguo violín chino de dos cuerdas cuya caja está hecha de madera de coco ; e instrumentos de percusión como tambores , gongs , címbalos y campanas de piedra . El repertorio de la Ópera Min consta de más de mil trescientas piezas tradicionales , la mayoría de las cuales se refieren a sucesos reales o a cuentos folklóricos .

15 .- Ópera Xiang : (*Xiangju*)

La Ópera Xiang , cantada en el dialecto de la región de Changsha , se llamaba en sus comienzos Ópera Xiang de Changsha . Es una de las formas principales de la provincia de Hunan , predominante en Changsha y en Xiangtan , así como en Pingxiang y Ji'an , en la provincia de Jiangxi . Con cuatrocientos años de historia , sus orígenes se remontan a tiempos de la dinastía Ming . Su música tiene cuatro estilos principales : *Gaoqiang , Dipaizi , Kunqiang* y *Luantan* . Sólo en el *Gaoqiang* , hay más de trescientas piezas

estándar completas , que con acompañamiento de únicamente coros y percusión consiguen crear una fuerte atmósfera escénica y efectos que expresan los sentimientos de los personajes . El *Dipaizi* , por otro lado , tiene también el *suona* y el *dizi* en su orquesta . La Ópera Xiang tiene un repertorio de más de mil piezas tradicionales , la mayoría de las cuales se cantan en *Gaoqiang* y en *Luantan* .

16 .- Ópera Bai : (*Baiju*) Popular en la provincia tropical de Yunnan . Una de sus obras más representativas es "Las Nubes de Vigilar al Marido" (en inglés "Watching Husband Clouds") , basada en un cuento popular de la etnia Bai que el escritor Yang Ming (1919-), de esa minoría nacional , volvió a presentar en 1982 con gran éxito .

17 .- Ópera Qu de Beijing : (*Beijing Quju*) Popular en Pekín , se desarrolla como género en la década de 1950 .

18 .- Ópera Caidiao : (*Caidiao*) . Popular en la provincia de Guangxi .

19 .- Ópera Han de Changde : (*Changde Hanju*) . Popular en Hunan, Hebei y Guizhou.

20 .- Ópera Chu : (*Chuju*) . Popular en la provincia de Hebei .

21 .- Ópera Dai : (*Daiju*) . Popular en Yunnan .

22 .- Ópera Dong : (*Dongxi*) . Popular en Guizhou , Guangxi y Hunan .

23 .- Ópera Xiang de Fujian : (*Fujian Xiangju*) . Popular en Fujian y Taiwan .

24 .- Ópera Gaojia : (*Gaojiaxi*) . Popular en Fujian .

25 .- Ópera Gui : (*Guiju*) . Popular en Guangxi y Hunan .

26 .- Ópera Huadeng de Guizhou : (*Guizhou Huadengju*) . Popular en Guizhou .

27 .- Ópera Huai : (*Huaiju*) . Popular en Jiangsu , Shanghai y Anhui . También llamada Ópera Jinghuai (*Jinghuaiju*) .

28 .- Ópera Hu : (*Huju*) . Popular en Shanghai .

29 .- Ópera Caicha de Jiangxi : (*Jiangxi Caichaxi*) . Popular en Jiangxi .

30 .- Ópera Ji : (*Jiju*) . Popular en Jilin .

31 .- Ópera Liuqin : (*Liuqinxi*) . Popular en Jiangsu y Shandong .

32 .- Ópera Longjiang : (*Longjiangju*) . Popular en Heilongjiang .

33 .- Ópera Lu : (*Luju*) . Popular en Shandong .

34 .- Ópera Meihu : (*Meihu*) . Popular en Shaanxi , Gansu , Qinghai , Ningxia , Hubei , Henan y Shanxi .

35 .- Ópera Pu : (*Puju*) . Popular en Shanxi , Shaanxi , Gansu y Henan .

36 .- Ópera Puxian : (*Puxianxi*) . Popular en Fujian .

37 .- Ópera Qian : (*Qianju*) . Popular en Guizhou .

38 .- Ópera Qiong : (*Qiongju*) . Conocida también como Ópera de Hainan , es popular en esa isla tropical y en Guangdong y comunidades chinas del Sureste de Asia .

39 .- Ópera Qi : (*Qiju*) . Popular en Hunan .

40 .- Ópera Bangzi de Shandong : (*Shandong Bangzi ,* llamada también *Gaodiao Bangzi*) . Tiene un gran repertorio de más de seiscientas obras y es popular en Shandong, Henan y Hebei .

41 .- Farsa de Shanghai : (*Huaijixi*) . Popular en Shanghai .

42 .- Ópera Shao : (*Shaoju*) . Popular en Zhejiang .

43 .- Ópera Tibetana : (*Zangju*) . Popular en Tibet .

44 .- Ópera Wu : (*Wuju*) . Popular en Zhejiang .

45 .- Ópera Xi : (*Xiju*) . Popular en Jiangsu y Shanghai .

46 .- Ópera Yang : (*Yangju*) . Popular en Jiangsu , Anhui y Shanghai .

47 .- Ópera Yong : (*Yongju*) . Popular en Zhejiang y Shanghai .

48 .- Ópera Yuediao : (*Yuediao*) . Popular en Henan y Hubei , con una pequeña variación entre las dos provincias .

49 .- Ópera Zhuang : (*Zhuangju*) . Popular en Guangxi y Yunnan .

50 .- Ópera Gozai : (*Gozai xi*) . Popular en Taiwan (ver Nota 196) .

51 .- Ópera Di : (*Di ju*) . Popular en Guizhou . Últimamente se ha convertido en gran atracción turística . Sus representaciones producen gran entusiasmo entre el público , con actores enmascarados que prorrumpen en largas , altas y resonantes voces.(v.p. 132) [299] .

[299] A partir de unos cuantos miles de yuan , las máscaras de esta ópera son por cierto buenas piezas de colección . Se venden por los mercados y tiendas de Anshun y comarca (Guizhou) , etc .

52 .- Ópera Nuo : (*Nuo xi*) . Todavía muy popular en ocasiones rituales en Guizhou y entre minorías nacionales , con máscaras famosas . Estilo muy interesante , vivo (aunque data de tiempos de la dinastía Zhou , anterior al siglo III a.C.) y creativo .

XINBIAN LISHI JU **:** ("teatro histórico adaptado modernamente") .

El término se aplica casi exclusivamente a las obras escritas bajo la influencia del Partido Comunista de China . En ellas se da un estilo musical basado en varias de las numerosas formas regionales chinas , por ejemplo la Ópera de Pekín , y a diferencia de lo que veremos luego en las ocho "Óperas Modelo" de la Revolución Cultural , todas las historias tienen lugar en épocas anteriores al siglo XX .

La música se compone especialmente para cada obra , pero según patrones melódicos del estilo regional en particular de la cual ésta sea representativa . Normalmente hay una estructura bien definida en el argumento , la cual culmina en un momento apoteósico como conclusión. Por regla general , estas piezas versan sobre historias del pasado dinás-
tico . A partir de 1978 la cantidad de obras escritas en esta forma es mayor que la de las que siguen cualquier otra , con más y más temas sacados del enorme acervo de la historia y literatura histórica chinas . Sin embargo , a pesar de su definición como "teatro histórico" puede a medida que pasa el tiempo tratarse también de temas mitológicos o legendarios en lugar de hechos reales . De cualquier modo , siempre hay en estas piezas considerable componente de mensaje político , así como un claro e inequívoco punto de vista aceptado o/y propiciado por el régimen de gobierno contemporáneo a la escritura y puesta en escena de estas obras . En los primeros años de la República Popular , se tendía a dar especial protagonismo a las masas , ya fueran de campesinos rebeldes , patriotas , o mujeres oprimidas . Pero en las décadas de 1980 y 1990 el factor ideológico de la lucha de clases cedió paso en general en la caracterización dramática de los personajes a otras preocupaciones algo más ajenas a esos temas , y en consecuencia los emperadores y letrados pasan a ser presentados con tintes más favorables por cuanto se refiere a la valoración de sus diversas contribuciones en favor de la patria china . Lo habitual es que estas piezas duren varias horas , extendiéndose su representación a lo largo de toda una velada .

Hay compleja escenografía y abundante attrezzo . En cuanto al vestuario y maquillaje , se siguen las pautas del teatro tradicional , pero con algunas variaciones .

Una de las variantes del *Xinbian lishi ju* creado con posterioridad a la década de 1980 consiste en combinar la narración de incidentes históricos con los sentimientos personales del dramaturgo . Una de estas piezas , de estilo Ópera de Pekín , es "Cao Cao y Yang Xiu" , que versa sobre el fuerte choque de caracteres entre esos dos personajes medievales , el primero militar y hombre de estado , el segundo un famoso estudioso . En esta obra quedan ambos plasmados tanto con sus méritos como con sus defectos .

GEJU **:** (Ópera de estilo occidental) .

Las primeras obras de estilo occidental de la China moderna , que integran música folklórica tradicional en la fórmula operística europea , se crean en 1946 tras el famoso foro de Yanan[300] , al que asisten Mao Zedong y otros importantes líderes revolucionarios . La pequeña ciudad norteña de Yanan , en Shaanxi , era entonces cuartel general del Partido Comunista . De ese foro salieron muchas de las ideas sobre literatura y artes que habrían de prevalecer en China en las décadas siguientes .

En su sentido más amplio el *Geju* puede incluir óperas occidentales , pero normalmente el término se refiere a las óperas modernas , creadas bajo la influencia del Partido Comunista , que combinan técnicas chinas con las de Occidente . La orquesta contiene principalmente instrumentos occidentales , pero también los tradicionales chinos . La música es de gusto chino aunque muy influenciada por la estructura musical y principios harmónicos de Occidente . Los compositores chinos han introducido partes en verso en sustitución de los diálogos hablados que , junto a muchos otros también rimados , se daban en las obras de épocas anteriores .

Al principio los personajes eran representaciones esquemáticas y tópicas de tipos populares chinos , pero a partir de finales de la década de 1970 , al abrirse China más al mundo , los autores empezaron a crear obras en que se refleja con más variedad la vida interior de los protagonistas . A la vez , los compositores empiezan a introducir dúos , tríos y coros en lugar de solamente las tradicionales arias . Los músicos chinos de ópera tienen todavía que recorrer un largo camino , en opinión de sus propios compatriotas críticos , para educar y cultivar al público normal del teatro tradicional chino .

Se utiliza compleja escenografía , y los movimientos , posturas , gestos y vestuario tienden a ser realistas , aunque conservando algunos manierismos del teatro tradicional . Una sóla pieza suele durar toda una velada , pero no se desconoce la práctica de combinar escenas clave de diversas piezas en un único programa . Se crearon nuevas obras en la década de 1950 y primeros años 60 , pero se suprimen totalmente en los diez años de la Revolución Cultural (1966-76) . Más tarde , aunque se sigue escribiendo para el *Geju* , las piezas no son muy numerosas , y en general padecen falta de inventiva , con casi nulas innovaciones .

[300] Yanan es un pueblo de la provincia de Shaanxi que se convierte en cuartel general del Partido Comunista de China al final de la Larga Marcha en Diciembre de 1936 , hasta que cae en poder de las tropas del Guomindang el 19 de Marzo de 1947 . El famoso Foro sobre Literatura y Arte de Yanan , *Yan'an wenyi zuotanhui* , tuvo lugar entre el 2 y el 23 de Mayo de 1942 . Mao habló en el foro e insistió en que arte y literatura debían reflejar la opinión de los obreros , campesinos y soldados , rechazando la noción del arte por el arte . Sus palabras marcan la pauta del Partido Comunista en cuanto a literatura y arte , y se ponen en práctica a partir de 1949 . Como curiosidad , diremos que en Yanan muchos viven en cuevas aún hoy (son habitáculo normal en la zona , como en España podamos citar las también pequeñas ciudades de Cuevas del Almanzora o Guadix , etc) , y desde luego fue el caso de los muchos comunistas y pro-comunistas que llegaron al pueblo y comarca al final de la Larga Marcha . También hay en Yanan una alta y famosa pagoda antigua , y por supuesto se veneran los diversos ámbitos del Partido Comunista , con salas de reunión , una casa con huerto y gran parra , la cueva donde se alojó Mao durante mucho tiempo , escribiendo allí artículos como "Sobre la Guerra Prolongada" , etc .

La primera obra importante es *Baimao nu* , "La Muchacha de los Cabellos Blancos" , que posteriormente se readapta como ballet , con gran énfasis en el tema de la lucha de clases , y luego vuelve a readaptarse en 1977 (tiempos de la Banda de los Cuatro[301]) en una de las más famosas "Óperas Modelo" , como luego veremos . El argumento versa sobre la historia -que la mayoría de los chinos creen real- de una joven violada por un terrateniente explotador y tiránico . Huye a una cueva de la montaña donde da a luz a un niño (fruto de la violación) y encanece a causa de las privaciones . Al extenderse el rumor de que un fantasma de cabellos blancos ronda por el territorio , las tropas comunistas descubren la verdad . Así , la muchacha se reúne con su antiguo pretendiente, ahora soldado del destacamento que la encontró , y el terrateniente es denunciado y juzgado públicamente . Esta obra se representó por primera vez en Abril de 1945 en Yanan , con motivo del Séptimo Congreso del Partido Comunista de China , y desde entonces se hace extraordinariamente popular . Gana el Premio Stalin en 1951 y goza de renovada popularidad durante la Revolución Cultural . Es llevada al cine en varias ocasiones .

Otro ejemplo de obra musical de este tipo es *Honghu chiwei dui* , "Los Guardias Rojos del Lago Hong"[302] , sobre la lucha revolucionaria del Partido Comunista contra el Guomindang en 1930 . Esta pieza se escribe y escenifica por primera vez en 1959 , producida por la Compañía Experimental Provincial de Hubei . Describe la estoica lucha de los campesinos que capitanean la joven comunista Han Ying y Liu Chuang , jefe de la guerrilla local . Luchan contra el déspota de la región y su ejército . Esta ópera alcanzó inmediata popularidad por sus canciones , de gran dramatismo , y su música adaptada del folklore operístico . Se llevó al cine en 1962 . Los compositores son Zhang Jing'an y Ouyang Qianshu ; los autores del libreto , Zhu Benhe , Zhang Jing'an , Ouyang Qianshu, Yang Huizhao y Mei Shaoshan . Esta obra vuelve por un corto tiempo a los escenarios tras la caída de la Banda de los Cuatro , y muchas de sus arias se oyen aún a menudo en grandes celebraciones de ámbito nacional .

Veamos unos cuantos ejemplos más de piezas de *Geju* , ahora por orden cronológico :

[301] La Banda de los Cuatro , *Siren Bang* , estaba formada por Jiang Qing (1914-91) , viuda de Mao , y Zhang Chunqiao (1935-92) , Yao Wenyuan (1931-) y Wang Hongwen (1935-92) , todos miembros de la facción radical del PCCh asentada en Shanghai . Parece ser que el término se origina por una advertencia de Mao a su esposa , respecto a que no debían actuar como si fueran una banda de cuatro personas . Durante los últimos tiempos de la vida del dictador gozan de gran poder , pero tras la muerte de Mao en Septiembre de 1976 la lucha entre maoístas y partidarios de Deng Xiao Ping se acentúa , y se les arresta en Octubre de176 bajo acusaciones de sabotaje a la producción y otras . Se les juzga entre el 20 de Noviembre de 1980 y el 25 de Enero de 1981 , con pena de muerte para Jiang y Zhang , cadena perpetua para Wang y 20 años de cárcel para Yao .

[302] No se trata de los "auténticos" Guardias Rojos , o *Hongweibing* , puesto que éstos no se organizan oficialmente hasta Agosto de 1966 , para apoyar a Mao Zedong durante la Revolución Cultural . El nombre se había tomado de la *Krasnaya Gvardia* que protegía a Lenin tras la Revolución de Octubre rusa . En China , los *Hongweibing* estaban , junto a millones de adolescentes radicales , en vanguardia de todos los ataques a las organizaciones del Partido Comunista , y aunque a veces se les considera títeres sin cerebro en manos del Presidente Mao , lo cierto es que muchos de los líderes disidentes aprendieron sus tácticas políticas y organizativas durante su pertenencia a esa institución .

Wang Gui Yu Li Xiangxiang ("Wang Gui y Li Xiangxiang") : Ópera de 1950 , en cinco actos , ambientada en la provincia de Shaanxi (al Noroeste de China) . Trata del amor entre dos jóvenes que luchan contra un terrateniente explotador . La obra se distingue sobre todo por el uso del recitativo (combinación de música folklórica del Norte de Shaanxi con el estilo de dicción occidental) . Su preludio no es sólo a base de música de instrumentos de cuerda , sino que contiene un solo , un dúo y coros . La música es de Liang Hanguang , y el libreto se basa en el poema épico de Li Ji . La estrenó en 1950 el Teatro Central de Ópera Experimental .

Xiao Erhei Jiehun ("La Boda de Xiao Erhei") : Ópera de 1952 , basada en la novela del mismo título por Zhao Shuli , famoso escritor cuyas obras reflejan la vida rural en tiempos de la reforma agraria y la revolución . Esta pieza narra la historia de dos enamorados campesinos que no aceptan los matrimonios convenidos típicos de la época feudal , por lo que luchan por su derecho a un matrimonio por amor . La música se basa en melodías populares de la provincia norteña de Shanxi , y es notable por su caracterización de los diferentes personajes . Los compositores son Ma Ke , Qiao Gu , He Fei y Zhang Peiheng , y los libretistas Tian Chuan y Yang Lanchun .

Keshan Hong Ri ("Sol Rojo Sobre el Monte Ke") : Ópera en seis actos producida por primera vez en 1959 por la Compañía de Ópera del Departamento Político General del Ejército Popular de Liberación[303] . Narra acciones del Ejército Popular de Liberación en la zona del Monte Ke , del Tíbet , así como en sus zonas limítrofes del Oeste de China . La música se basa en el folklore tibetano , y es muy apreciada por su expresividad . La compusieron Zhuang Ying y Lu Ming , con libreto de Chen Qitong .

Liu Sanjie ("Liu Sanjie") : Producida en 1960 por el Conjunto de Canto y Danza de la Región Autónoma Zhuang de Guangxi , autor a la vez de la música y el libreto . Esta ópera es una adaptación de una leyenda popular entre la etnia Zhuang , que habita en el Sur de China . Trata sobre la vida de Liu Sanjie , legendaria cantante folklórica que con su canto e inteligencia ayuda a los pobres y combate al tirano local . La gente la apoya pero el déspota la persigue , e intenta una y otra vez silenciarla , pero en vano . Se hizo

[303] El Ejército Popular de Liberación , *Renmin jiefangjun* , son las fuerzas armadas del Partido Comunista de China . Cuando su fundación en 1927 se le llamaba "Ejército Rojo de los Obreros y Campesinos" , pero recibió otros nombres como "Ejército de la Octava Ruta" (éste durante la Guerra de Resistencia contra el Japón) . El 1 de Mayo de 1946 se le da la denominación que acabamos de citar en chino con su traducción al castellano . Con este nombre lucha contra las fuerzas del Guomindang en la Guerra Civil , y es el que conserva en la actualidad . En inglés se llama "People's Liberation Army", cuyas siglas , que también aparecen a menudo , son "PLA" . Este ejército tenía y tiene un importante "Departamento Político" que es el que se encarga , entre otras gestiones , de las culturales y de propaganda , como son en el caso citado arriba las producciones teatrales . Los miembros de este Departamento proceden mayoritariamente de las "Escuelas de Cuadros 7 de Mayo" , la primera de las cuales se funda el 7 de Mayo de 1968 en Liuhe (provincia de Heilongjiang) como respuesta a una carta de Mao Zedong a Lin Biao , fechada dos años antes (precisamente el 7 de Mayo de 1966) , en que el Presidente expresaba la necesidad de que el PLA se convirtiera en "una gran escuela" en que los soldados pudieran estudiar política y cultura además de aprender asuntos militares y a cultivar la tierra . Por ello , ya desde la fundación de la primera escuela que acabamos de citar se envían escuadrones al campo para que se identifiquen con las masas , y a partir del 5 de Octubre de 1978 se extiende el prototipo de la "Escuela de Cuadros 7 de Mayo" de Liuhe por toda China . V. *China* , edited by Michael Dillon , Curzon , Richmond (Surrey) , 1998 . Pp. 214 y 245 .

una película de esta ópera en 1964 . Las canciones se emiten de vez en cuando en diversos programas de radio relacionados con la música étnica de las minorías nacionales de China .

Jiang Jie ("Jiang Jie") : La produce por primera vez en 1964 la Compañía de Ópera del Departamento Político de las Fuerzas Aéreas del Ejército Popular de Liberación . Ópera en siete actos , basada en la historia real de la heroína comunista Jiang Jie , que lidera acciones clandestinas contra el Guomindang . Es encarcelada , pero prosigue su lucha desde la prisión . La música , elogiada por su plasmación del carácter de la protagonista , tiene elementos del folklore del Sur de China , con solos , dúos y cantos corales . El tema "Elogio de la Ciruela Roja" se oye frecuentemente por la radio . Esta ópera es revisada y actualmente se escenifica de vez en cuando en Pekín , siendo una de las más aclamadas del amplio repertorio de la compañía citada . La música es de Yang Ming , Jiang Chunyang y Jin Sha , y el libreto de Yan Su .

Yue Fei ("Yue Fei") : Otra versión sobre la vida del famoso héroe , ésta escenificada por primera vez en 1985 por el Teatro de Ópera de Harbin (provincia del Noreste de China) , esta ópera es impresionante por muchos conceptos , entre los cuales está el larguísimo elenco que en algunas escenas ocupa cada palmo del escenario , con elaborada escenografía y magnífico vestuario . Se la considera experimento muy importante en cuanto a amalgama de tradición cultural china y arte operística occidental . Trata de la eminente figura histórica del general Yue Fei (ya hemos hablado de él antes en este trabajo) , que vivió en tiempos de la dinastía Song del Sur (1127-1279) . Yue luchó contra la invasión de los pueblos Jin , nómadas de las regiones del Norte de China . Los Jin habían sido mucho tiempo peligrosos enemigos de los Song , habiéndose producido numerosas confrontaciones a lo largo de muchos años . Sin embargo , el emperador Zhao Gu no apoya a Yue , a quien también odian muchos de los altos dignatarios cortesanos . Entre éstos , el enemigo más declarado de Yue es Qin Hui . Al estar a punto Yue de asestar el golpe de gracia al ejército Jin , que ocupa ya las llanuras centrales de China , el emperador le ordena que se retire y se presente inmediatamente en palacio . A pesar de su gran disgusto , Yue obedece , aunque teme que la victoria le habrá vuelto la espalda a su vuelta y presiente además ser objeto de alguna infame maquinación . Efectivamente , al llegar a la corte le decapitan . El emperador ha dado la nefasta orden porque era la primera condición impuesta por los Jin para perdonarle a él mismo la vida . Elige perder la guerra debido a que su propio padre y hermano mayor , capturados por los Jin , hubieran vuelto a ocupar el trono en caso de que Yue hubiera vencido a los invasores . La música de esta ópera es de Xiao Bai , y el libreto de Yu Wen .

YANGBANXI **:** ("Óperas Modelo")

Se trata de producciones teatrales modelo u óperas revolucionarias que se extienden por toda China durante la Revolución Cultural (1966-1976) . Eran las únicas obras que entonces se representaban .

Jiang Qing[304] (antigua actriz de segunda categoría conocida en el mundo del cine como Lan Ping) domina -a raíz de su matrimonio con el Presidente- en los medios artísticos , sobre todo en los del cine y la ópera , y se introduce con fuerza en los círculos de Shanghai que controlan el mundo del espectáculo . Desde principios de la década de 1960 es la principal inspiradora del movimiento que propugna la creación de óperas revolucionarias , batalla cultural que se inserta en la lucha de poder que había de culminar en la Revolución Cultural , durante la cual se convierte en diputada líder del "Grupo para la Revolución Cultural" , desde donde fomenta entre otros asuntos las *yangbanxi* .

La señal más importante de que la opinión de Jiang Qing es aceptada a nivel general por la cúpula del gobierno y partido es que desde el "Festival de Ópera de Pekín Sobre Temas Contemporáneos" que se desarrolla del 5 al 31 de Junio de 1964 , las obras tradicionales sólo se escenifican ya en Pekín con motivo de ocasiones muy especiales como las vacaciones del Día Nacional (del 1 al 3 de Octubre) , el Día de Año Nuevo y el Festival de Primavera (Año Nuevo Lunar) . Así , Tao Chu , Primer Secretario del Bureau Político de la Zona Centro-Sur dice a los trabajadores culturales de Cantón en Febrero de 1965 que "por ahora no se permitirá la representación de obras tradicionales . Sólo podrán escribirse y escenificarse obras modernas revolucionarias . ... Un poco de coerción hará mucho bien . Así se conseguirá que todos hagan las cosas mejor y más deprisa" .

De este modo , se prepara el estallido de la Revolución Cultural al año siguiente , en 1966 . Poco más tarde , durante el periodo de las campañas contra Lin Piao y Confucio se propiciará a la vez la continua recuperación del teatro regional , reforzada en el Festival Teatral del Norte de China que tiene lugar en Pekín del 22 de Enero al 18 de Febrero de 1974[305] .

Entre las *yangbanxi* hay obras de estilo Ópera de Pekín como *Hongdengji* ("La Linterna Roja") y *Zhiqu weihushan* ("Estrategia para la Toma del Monte del Tigre") , y

[304] Jiang Qing (1914 -1991) fue la tercera esposa de Mao Zedong , a quien conoce en 1937 al trasladarse ella de Shanghai a Yanan . A pesar de su matrimonio con Mao , no encuentra apoyo mayoritario entre los líderes del Partido Comunista de China , que la mantienen a distancia de la política directa . Quizá por ello , y debido a su desmesurado afán de protagonismo , se convierte en líder de la Banda de los Cuatro (v.más arriba) . Tras la muerte de Mao en 1976 se la juzga junto a los otros miembros de la Banda y se la sentencia a muerte con dos años de moratoria antes de la ejecución . Confinada mientras llega la fecha de ésta en su domicilio , es encontrada muerta (al parecer , por suicidio) antes de que se cumpla el plazo . V. *Comrade Chiang Ch'ing* , Roxane Witke , Little Brown , Boston , 1977 ; y *New Perspectives on the Cultural Revolution* , William Joseph , Christine Wong y David Zweig , eds . , Council on East Asian Studies , Harvard University , Harvard , 1991 .

[305] V. *The Chinese Theatre in Modern Times . From 1840 to the Present Day* . Colin Mackerras , Thames and Hudson , Londres , 1975 . Pp. 163-179 .

ballets como *Hongse niangzijun* (“Destacamento Rojo de Mujeres”) y *Baimao nu* (“La Muchacha de los Cabellos Blancos”) . Las *yangbanxi* eran ocho en un principio , pero más tarde se encuentran en número de diez y más , incluyendo *Dujuan Shan* (“El Monte Dujuan”) y *Pan Shi Wan* (“Panshiwan”). Sin embargo , las primeras siguen siendo las más famosas , consideradas genéricamente las ocho “Óperas Modelo” por antonomasia .

Estas obras se usan en los años de la Revolución Cultural para delimitar la “ideología aceptable” y la conformidad impuesta de pensamiento . De este modo , los espectáculos de masas se reducen esencialmente a las *yangbanxi* , así como a los cantos , películas y óperas locales derivadas , que se extienden machaconamente por todo el país . Se prohíbe totalmente a los artistas individuales la expresión de pensamientos o sentimientos al margen , para que prevalezca tan sólo la “noción ortodoxa de la verdad” . Así pues , los argumentos versan siempre sobre actividades de los comunistas y temas relacionados.

En virtud de la muy reduccionista y radical concepción de Jiang Qing , los héroes deben ahora irradiar optimismo revolucionario y fe ciega en los conceptos maoístas del comunismo . Son magnificados al máximo al par que se difumina casi completamente la caracterización de todos los personajes secundarios , y que se elimina por supuesto la mera presencia de los “políticamente tibios”. No se tolera ambigüedad alguna en las artes
(ya sean del escenario , literatura , pintura o escultura) , ya que el más leve amago o gesto de simpatía hacia “un malvado” es susceptible de inducir al público a confusión .

Las “Óperas Modelo” no aparecieron pues de repente . De hecho , desde el mismo principio de la fundación de la República Popular ya habían aparecido las *Geju* (v. más arriba), óperas modernas , antes que estas *yangbanxi* . Las “Óperas Modelo” se parecen pues a esas óperas modernas del *Geju* , que son como ya hemos dicho intentos de reformar , con elementos semejantes a los del arte de Occidente , el estilo de la Ópera de Pekín . En el *Geju* , las obras tradicionales versan sobre temas legendarios o sobre la historia antigua y premoderna de China , y tienen formas y convenciones para el vestuario , el maquillaje , el attrezzo , la música y el canto, la actuación de los actores , etc , que no son aplicables a las óperas modernas . Por ejemplo, las armas contemporáneas , como las pistolas o los rifles , se usan aquí en lugar de las lanzas y espadas . Lógicamente , se introducen en consecuencia nuevas formas de movimientos y actuación . Todo esto es patente también en las *yangbanxi* .

El cambio más famoso aportado por las óperas modernas del *Geju* es , como dijimos , el uso de una gran orquesta en la que hay violines , piano , etc , en lugar del pequeño grupo que acostumbraba a acompañar la representación . Estas orquestas enriquecen sobremanera el espectáculo , con bellos efectos de sonido . La escenografía también es aumentada y mejorada , así como la iluminación ; adoptándose también el uso de escenas proyectadas o pintadas . El vestuario es completamente distinto al de las obras tradicionales , y sólo se usa un maquillaje muy sencillo . Así , no se ven “caras pintadas” sobre el escenario , aunque algunos de los papeles siguen clasificándose como tales . Igualmente ocurre en las *yangbanxi* , que como vemos son , a nivel formal -que no ideológico, por supuesto- mero *Geju* , y siempre ambientadas en los años 30 a 50 .

Se condena a Stanislavski (1863-1938) como burgués , a pesar de que su sistema de interpretación ha sido durante mucho tiempo aceptado oficialmente en la Unión Soviética, y hacia 1969 las autoridades chinas empiezan pues a promover versiones revisadas de obras modernas revolucionarias sobre el modelo de las Óperas de Pekín . En el diario "Bandera Roja" y otros aparecen textos completos de estas obras , y se entra en una fase en que tanto la revisión de los textos como todo el diseño de la producción se centra , como hemos dicho , en los asuntos ideológicos , con héroes que dedican su vida por entero a las masas y que tienen con ellas una relación totalmente directa , como "de uña y carne" .

En realidad las "Óperas Modelo" son versiones corregidas de obras de *Geju* ya existentes . Por ejemplo , *Shajiabang* se llamaba antes "Chispas en los Pantanos de Juncos" (en inglés , "The Sparks in the Reed Marshes") , adaptación de una novela al estilo "Ópera de Shanghai" . Otras obras de *Geju* como *Dai Nuo* -historia de un joven médico perteneciente a una etnia minoritaria- ; *Jiangan He* ("El Río Jiangan" , "Jiangan River"), ambientada en una aldea-suburbio de Pekín , con mucho énfasis en la lucha de clases ; *Liu Hao Men* ("La Sexta Puerta" , "The Sixth Gate") , que trata sobre la lucha de los obreros del ferrocarril de Tianjin en la "vieja sociedad" ; *Jie Zhen Guo* , historia de los mineros del carbón de Tangshan durante la guerra anti-japonesa ; y *Baimao nu* , "La Muchacha de los Cabellos Blancos" . Estas obras habían sido también grandes éxitos , pero nunca tanto como las "Óperas Modelo" , y desde luego desaparecieron de los escenarios con el surgimiento de las *yangbanxi* .

Como ya hemos sugerido arriba , aunque su estilo se basa en el de la Ópera de Pekín , las *yangbanxi* eran luego readaptadas a otros estilos locales . Por regla general , esto significaba adoptar los libretos tal como se han fijado (tras largas y concienzudas discusiones y retoques) en la primera "modelo" , pero cambiar sin embargo la música .

Con excepción de *Baimao nu* ("La Muchacha de los Cabellos Blancos") , de que ya hemos hablado y volveremos a hablar más tarde al tratar el tema del ballet , veamos ahora brevemente de qué tratan los restantes argumentos de las ocho más famosas Óperas Modelo . Junto a su nombre en chino , damos también nuestra traducción de su título al castellano , así como el que se le da normalmente en inglés .

Hongdeng Ji ("La Linterna Roja" , "The Red Lantern") . Tras su revisión , escenificada por primera vez en 1970 . Versa sobre una familia que se dedica por entero a la lucha contra el invasor japonés . La abuela y el padre caen frente a los japoneses , pero la nieta e hija consiguen llegar a las líneas de los patriotas para avisar sobre la ofensiva enemiga . Algunas de las arias de esta ópera se oyen todavía por la radio .

Zhiqu Weihushan ("Estrategia para la Toma del Monte del Tigre" , "Taking Tiger Mountain by Strategy") . Primera Ópera de Pekín revisada , llevada a la escena por primera vez en 1969 . Narra cómo un escuadrón del Ejército Popular de Liberación

aniquila a un grupo de bandidos en su guarida del Monte del Tigre . Se trata de la adaptación de una novela en que la historia tiene lugar en realidad durante la Guerra Civil, a finales de la década de 1940 . Las arias de esta ópera se oyen aún a veces por la radio , e igualmente algunos de sus episodios se retransmiten por televisión . En cuanto a su forma , esta pieza es el primer ejemplo de aplicación de la teoría de las *san tuchu* ("Tres Preeminencias") , que se aplican para la escritura y revisión de toda *geming yangbanxi* ("Ópera Revolucionaria Modelo") como armas para la batalla ideológica , convirtiéndose en fórmula estándar para toda composición dramatúrgica[306] .

Haigang ("En los Muelles" , "On the Docks") . Estrenada en 1972 . Un joven trabaja como descargador portuario . No consigue concentrarse en su trabajo , y sueña convertirse en marino . Cierto desaprensivo sujeto -elemento de la clase capitalista- le engaña para conseguir que sabotee el trabajo en los muelles , hasta que el muchacho se da cuenta de su error y actúa en consecuencia .

Longjiang Ge ("Canto del Río Dragón" , "Song of the Dragon River") . Estrenada en 1972 . Una mujer que sacrifica altruistamente sus propios intereses en apoyo de su región lidera toda una aldea . Para combatir los efectos de una sequía pertinaz y terrible
,
el gobierno decide excavar un canal de regadío que anegará algunos de los campos de la zona .

Pingyuan Zuozhan ("Lucha en la Llanura" , "Fighting on the Plain") . Guerra de guerrillas del Partido Comunista en los grandes llanos del Norte de China . Esta ópera ha dejado casi totalmente de verse en los teatros , desde que en 1978 se produjera el retorno gradual de las antiguas Óperas de Pekín .

Qixi Baihu Tuan ("Ataque al Regimiento del Tigre Blanco" , "Raid on the White Tiger Regiment") . Estrenada en 1972 . Durante la Guerra de Corea , un pelotón de voluntarios chinos penetra en las líneas de defensa del enemigo y ataca los cuarteles del Regimiento del Tigre Blanco . Esta pieza es famosa especialmente por sus escenas de acrobacia .

Shajiabang ("Shajiabang" , "Shajiabang") . Estrenada en 1970 . Un grupo de dieciocho soldados del Nuevo Cuarto Ejército[307] se recupera de sus heridas en una aldea llamada

---

[306] La autonomía del escritor era además restringida por otra teoría corriente en la época llamada *san jiehe* , o de las "Tres Unidades" . Según esta teoría , en toda obra "los líderes deben proveer el pensamiento , las masas las experiencias de la vida , y el escritor las técnicas" . V. *Chinese Drama After the Cultural Revolution , 1979-1989* , Shiao-Ling S. Yu , Chinese Studies , vol . 3 , The Edwin Meller Press , Lewiston/Queenston/Lampeter , 1997 . P. 2.

[307] El *Xinshijun* , o "Nuevo Cuarto Ejército" eran fuerzas del Partido Comunista de China con base en las provincias de Shangdong y Jiangsu , en tanto que parte del ejército antijaponés "Frente Unido" . Este Frente fue atacado el 5 de Enero de 1941 por las tropas del Guomindang , que lo aniquilan casi completamente . El Guomindang lo desmembra del todo el 17 de Enero del mismo año , pero el Partido Comunista lo reorganiza y pone a Chen Yi a su mando . Este conflicto , conocido como "Incidente del Sur de Anhui" , pone fin al "Frente Unido" definitivamente , pero los escuadrones restantes pasan a llamarse *Xinshijun* . En cuanto a Chen Yi (1901-1972) , es nombrado alcalde de Shanghai en 1947 y Ministro de Asuntos Exteriores en 1958 . En su juventud Chen había estudiado en Francia , afiliándose a su vuelta a China al Partido Comunista . Luego sirvió bajo Zhou Enlai en la famosa Academia Militar de Huangpu (o "Whampoa", sobre una isla fluvial a unos 15 km de Guangzhou (en castellano , Cantón). Tanto en el ejército del Guomindang como en el del Partido Comunista hubo importantes personajes y oficiales que habían sido cadetes de esa academia . Por ejemplo , Chiang Kai-Shek por parte del GMD o

Shajiabang , a orillas del lago Yang Cheng . Los japoneses rastrean la zona , por lo que el grupo se esconde entre los juncos de las zonas pantanosas que hay junto al lago . Los japoneses no les encuentran , pero sí a un grupo de bandidos chinos a quienes piden que les ayuden en la búsqueda del pelotón . La dueña (*qingyi)* de una casa de té de la aldea se convierte en la heroína , ya que , por haber salvado anteriormente la vida al jefe de los bandidos (un papel de *jing* acompañado de otro de *sheng* , el ayudante del anterior , que habla japonés) consigue engañar al enemigo y avisar a los soldados que permanecen escondidos . Ni que decir tiene que ella y el esforzado e idealista jefe del grupo de soldados comunistas se enamoran , y al final forman ideal pareja revolucionaria . Esta ópera sigue siendo una de las Óperas Modelo más populares , y sus arias se encuentran en numerosas grabaciones en cassette , y también se emiten por la radio .

El *Renmin Jiefangjun* ("Ejército Popular de Liberación", siglas en inglés P.L.A.) pone en escena con sus *xiban* ("compañías teatrales") tanto amateurs como profesionales muchas de estas obras desde su fundación en 1927 , para "asegurar la corrección ideológica y moral de las tropas por medio del teatro" . Hoy las *xiban* del P.L.A. siguen ofreciendo muy numerosas representaciones , como puede comprobarse en cualquier visita a China .

De todas las "Óperas Modelo" se hacen películas en color . Hubo un periodo a mediados de los 70 en que cada verano se asignaba un mes entero a la exhibición de estas películas, que se proyectaban día y noche en cines o al aire libre . Pero tras el fin de la Revolución Cultural , se produce gradualmente un veto *de facto* en cuanto a la escenificación de algunas de estas obras . La lucha de clases empezaba ya a no estar en primer plano . Sin embargo , hasta mucho después se siguen representando fragmentos , si bien ya no las obras completas . Se retransmiten por la radio numerosas arias de estas óperas , como hemos dicho , y a principios de los 80 se ve por primera vez por uno de los canales nacionales de televisión una compilación de escenas originales de las *yangbanxi* , para celebrar el 40 Aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial .

Sin embargo , muchos de los actores de estas óperas son entonces apartados de la escena contemporánea a causa de su estrecha relación política y personal con la Banda de los Cuatro durante la Revolución Cultural . No han vuelto a aparecer en los escenarios en muchos años . Incluso las partes de las obras en que algunos de éstos actuaban dejan de retransmitirse , lo mismo que se eliminan los fragmentos de la banda de sonido de las películas en que aparece dominante su voz .

Recientemente , algunas compañías de Ópera de Pekín han vuelto a retocar estas óperas como forma de reanimar la Ópera de Pekín mediante la recuperación de obras famosas . La Compañía de Ópera de Tianjin hizo concretamente una gira por Guangzhou (Cantón) y Hong Kong en que se representaron varias *Geju* y entre ellas *Zhiqu Weihushan* ,

---

el mismo Zhou Enlai por parte del PCCh.). Antes de liderar el *Xinshijun* , Chen Yi había sido alto oficial del Ejército Rojo de Obreros y Campesinos . V. *China* , Michael Dillon (op.cit.) , pp. 46 , 147-148 , 233 , 347 , y otras en relación con los mismos temas (citadas en nuestra Bibliografía).

"Estrategia para la Toma del Monte del Tigre" . Igualmente , una versión modificada (de hecho , la versión anterior a la "Ópera Modelo") de *Hongdeng Ji* ("La Linterna Roja") se ha emitido por el canal principal de la televisión nacional china con casi todos los actores y actrices originales , los cuales actuaron en la versión que se calificó de "Ópera Modelo" así como en la película .

WUJU **("TEATRO DANZA") Y BALLET :**

Los coreógrafos chinos empezaron a hacer intentos serios de crear piezas modernas de teatro danza y ballet a partir de la fundación de la nueva China en 1949 .

Empezaron por dos caminos distintos . Uno de los grupos incorporaba elementos estilizados de danza de las óperas chinas tradicionales al formato dramático del ballet clásico occidental .

El otro grupo "rellenaba" las obras para el *wuju* o el ballet con cuantos números de baile folklórico fuera posible . Para ello , se echaba mano de las colecciones de folklore acumuladas durante las giras y viajes a regiones rurales y de montaña por todo el país . La mayor parte de estas danzas representan simplemente flores o animales o bien plasman escenas campestres en que los campesinos cultivan la tierra , los pastores apacientan sus rebaños de ganado bovino o lanar , y los pescadores surcan los mares .

Más tarde , estos coreógrafos se dedican a temas que les permiten explorar las aspiraciones, alegrías y desengaños humanos , el amor y el odio , y sobre todo la mente y el carácter de los protagonistas . Utilizan movimientos y ritmos no sólo de la danza china clásica o folklórica sino también del ballet clásico y moderno occidental .

En contraste , los coreógrafos alejados de las grandes metrópolis del país buscan inspiración en los murales y esculturas antiguos para crear nuevos lenguajes de danza y nuevas obras basadas en la historia y leyendas . Sus esfuerzos , para gran placer de los turistas que visitan China , han resultado en el desarrollo de un nuevo clasicismo en diversos círculos de danza de toda la nación . Así , en cualquier ciudad que se visite pueden encontrarse espectáculos que resucitan , por ejemplo , a los guerreros de terracota de las inmediaciones de Xian , a las hadas de los murales y esculturas de las cuevas , o incluso a Confucio .

A la vez , un nutrido grupo de coreógrafos más jóvenes desarrollan formas folklóricas nuevas que plasman la vida rural con tintes más realistas . Esta corriente tiene gran éxito de público , sobre todo en las regiones norteñas de China .

Veamos algunas sinopsis y producciones .

Ben Yue ("Volando a la Luna" , "Flying to the Moon") . Ballet-teatro estrenado en 1962 y revisado en 1979 . Producción del Teatro de Canto y Danza de Shanghai , basada en dos populares cuentos de hadas chinos . Cuenta el romance entre Chang E[308] , famosa belleza de la antigüedad , y Hou Yi , valiente arquero que hace caer con sus flechas ocho de los nueve soles para salvar a la humanidad de perecer abrasada . Por ello , la Reina Madre de Occidente[309] regala a Hou Yi la hierba de la Inmortalidad . Celosas de la fuerza de Hou Yi , las fuerzas del mal extienden falsos rumores sobre la supuesta infidelidad de Chang E , a la que hacen beber un brebaje que la envía directamente a la Luna , al "Palacio del Frío Lejano" (*Guang Han Gong*) donde permanece por siempre ya que el brebaje contenía la hierba de la Inmortalidad . Tras buscar en vano a su amada , el arquero se va a vivir al Sol , donde a su vez se queda para siempre . La coreografía de esta pieza combina el ballet moderno con música antigua y danzas clásicas de la corte china . Algunas de las escenas todavía aparecen en espectáculos de variedades de Shanghai . Música de Shang Yi . Coreografía de Shu Qiao y Zhong Lin .

Hongse Niangzijun ("Destacamento Rojo de Mujeres", "Red Detachment of Women") . Producción del Ballet Central de China en seis actos , estrenada en 1964 . Una joven esclava campesina es liberada e ingresa en el Partido Comunista , para luego convertirse en líder de un pelotón de mujeres en la isla de Hainan (Mar de China Meridional) durante la Guerra Civil , a principios de la década de 1930 . Este ballet forma hoy parte del repertorio permanente del Ballet Central de China , y se llevó al cine en 1972 . Algunos de sus famosos *pas de deux* y *pas de trois* todavía suelen verse en espectáculos de variedades . Su música , que se toca en ocasión de numerosos conciertos y se emite por la radio , también alcanza general aclamación por su caracterización de los personajes de las mujeres soldado y su líder masculino , Hong Changqing . Esta obra , junto con *Baimao nu* ("La Muchacha de los Cabellos Blancos") , refleja la maestría china del lenguaje del ballet occidental para una temática oriental . Música de Wu Zuqiang , Du Mingxin , Wang Yanqiao , Shi Wanchun y Dai Hongcheng . Coreografía de Li Chengxiang , Jiang Zuhui y Wang Xixian .

[308] Chang E aparece a menudo en la iconografía representada como una muy bella dama que se contempla en un espejo , que una doncella le sostiene mientras otra le trae té . A su lado se hallan dos niños que admiran a la Liebre de la Luna (otro ser mitológico) que mete un mazo parecido a un falo dentro de un mortero . En éste , la Liebre pulveriza corteza del árbol de casia o del de la canela para preparar el néctar de Inmortalidad .

[309] *Xi Wang Mu* , "Reina Madre de Occidente" , es la reina de las hadas , y vive en el Monte Kunlun . Se trata de la famosa deidad que invita a los otros dioses a la Terraza de Jaspe de su palacio encantado tan pronto maduran los Melocotones de la Inmortalidad del árbol que crece en su jardín , pero irrumpe Sun Wu Kong (el famoso Rey Mono , ver más arriba) y se los roba . Otras veces organiza banquetes en su Torre de Jade , ya que es la única de las deidades que viven en el Kunlun que puede recibir visitas . Esta diosa , que había alcanzado el Tao , la más alta clarividencia , tiene también sin embargo un lado malévolo que la hace devorar a los humanos , extender epidemias , vivir en una profunda cueva , etc . Por ello , en la iconografía , o aparece representada en tanto que elegante dama (de belleza delicada como la de una muchacha pero madura como la de una matrona) a quien una doncella situada a su espalda hace aire con un gran abanico ; o bien como una hechicera de alborotados cabellos que se adorna con una cola de leopardo y los dientes de un tigre , cuyo rugido ella imita . En este caso se la considera Diosa de la Muerte , en cuyo poder se encuentra la Hierba de la Inmortalidad en lugar de los Melocotones . Su partenaire masculino es Dong Wang Gong , el "Rey del Este" .

Baimao nu (“La Muchacha de los Cabellos Blancos” , “The White-Haired Girl”) . Estrenado por la Academia de Danza de Shanghai en 1965 , este ballet en ocho actos es una adaptación de la ópera china del mismo nombre que se estrenara en 1945 (v. más arriba) . Cuenta la historia de la joven campesina Xi’er , cuyo padre muere apaleado por orden del terrateniente local , por no poder pagar sus deudas . Se la llevan a la fuerza a trabajar a casa del tirano , hasta que consigue escapar al monte . Su novio se une al Ejército de la Octava Ruta para volver tres años más tarde a liberar el pueblo y rescatar a la muchacha . Para entonces , Xi’er ha sufrido tanto que su larga y abundante cabellera negra se ha tornado completamente blanca . El novio la encuentra en el fondo de una cueva . Las escenas de danza son fundamentalmente de estilo occidental , aunque la música procede en su mayor parte de la ópera china original . La orquesta combina pues ambos tipos de instrumentos , es decir los occidentales y los tradicionales chinos . Este ballet sigue formando parte principal del repertorio del Ballet de Shanghai . Música de Yan Jinxuan y orquestación de Chen Benhong , Zhuang Hongxiang y Chen Xieyang . Coreografía y guión de la Academia de Danza de Shanghai .

Si Lu Hua Yu (“Episodio en la Ruta de la Seda” , “Episode on the Silk Road”) . Estrenado en 1979 por la Troupe Provincial de Canto y Danza de Gansu . Este *Wuju* (teatro-danza) en seis escenas trata sobre la prosperidad del comercio a lo largo de la Ruta de la Seda en tiempos de la dinastía Tang (618-907) . El argumento versa sobre la amistad entre un artista chino , su hija y un comerciante persa . La obra , con un tema musical muy característico a base de elementos musicales chinos clásicos , es sin embargo más admirada por su coreografía . Los motivos están sacados en su mayor parte de los antiguos murales de las famosas grutas de Dunhuang , en la provincia de Gansu , al noroeste de China . La música es de Hang Zhongcai , Hu Yan y Xiao Kai , y la coreografía de Liu Shaoxiong , Zhang Qiang , Xu Qi y An Jianzhong . La pieza se llevó al cine en 1982 . Hoy sigue escenificándose -sobre todo en las temporadas turísticas- , en Lanzhou , capital de Gansu , a cargo de la Troupe de Canto y Danza de la Provincia de Gansu ; y en Pekín , por la Compañía de Canto y Danza afiliada a la Federación China de Sindicatos .

Banpingshan (“El Monte Banping” , “Banping Mountain”) . Estrenada en 1979 por el Teatro de Ópera y *Wuju* de Shanghai , esta obra en cinco actos narra la leyenda del idilio entre la joven Shiping y el pescador Shuigen , que viven al pie de un monte . Su boda encoleriza tanto a cierto poderoso diablo de los mares que hiende el monte en dos y vierte agua marina en el valle resultante para formar el estrecho de Taiwan . Los amantes quedan así separados . Anhelando volver a reunirse con su joven esposo , Shiping sube a la cima del monte para otear el horizonte hasta verle volver , y se transforma gradualmente en estatua de piedra . Esta obra de ballet-teatro es una de las más representativas del repertorio chino . La dirección y coreografía es de Bai Shui , Li Qun y Xie Lierong ; el guión , de Liu Run ; y la música , de Zhu Xiaogu y Zhou Deming .

Zhu Fu (“Sacrificio de Año Nuevo” , “New Year’s Sacrifice”) . Ballet de larga duración estrenado en 1980 por el Ballet Central de China . Cuenta una historia completa según la obra original del gran escritor Lu Xun (1881-1936) . Poco después de la muerte de su primer marido , Xianglin es obligada a casarse con un hombre a quien nunca ha visto ni ve jamás . Más tarde , este hombre también enferma y muere , y el hijo de Xianglin es

devorado por un lobo . Debido a que ella cree en la noción feudalista de que las viudas que se han vuelto a casar serán castigadas en el infierno , intenta hacer penitencia y dar limosnas . Se le niega el derecho a comprar unas bulas (no se acepta su dinero) en las celebraciones de Año Nuevo , y por último muere con el corazón partido . Este ballet forma parte del repertorio del Ballet Central de China . Se distingue por su coreografía , que cuenta con unos célebres *pas de deux* que varios famosos bailarines chinos han seleccionado especialmente para su actuación en competiciones y festivales internacionales , y que suelen verse en grandes espectáculos y celebraciones a nivel nacional . Coreografía y dirección de Jiang Zuhui .

Luomi'ou yu Zhuliye ("Romeo y Julieta" , "Romeo and Juliet") . Estrenada en 1990 por el Ballet Central de China (las siglas en inglés de este organismo son CBC , como corresponde a su nombre "Central Ballet of China") , esta obra versa sobre la célebre tragedia de William Shakespeare . La coreografía y dirección son del americano Norman Walker , con música de Sergei Prokofiev . Este ballet muestra el intento de su coreógrafo estadounidense de integrar los lenguajes occidentales clásicos y modernos . Es uno de los siete ballets occidentales largos que se incluyen actualmente en el repertorio del CBC (existen por supuesto célebres parejas de amantes chinos con historia de amor así de trágica . Pero dejemos esas narraciones para otra ocasión) .

La danza china , con miles de años de antigüedad y edades de oro como la de la época Tang , merece gran detenimiento por sí sola que ahora no es el lugar de concederle aquí . Recordemos tan sólo a artistas del siglo XX como la gran introductora de estilos occidentales Yu Rongling (1882-1973) , que había estudiado junto a Isadora Duncan y a quien favoreció la emperatriz Cixi ; el muy genial pionero Wu Xiaobang (1906-1995) , de vida y obra tan floridas (o más) como las de Nijinski ; Dai Ailian , nacida en 1916 en Trinidad , quien fue primera en China en fundar una academia de danza contemporánea , que ella imbuía de elementos tradicionales y folklóricos chinos ; Jia Zuoguang , nacido en 1923 de una familia campesina , el cual había estudiado ballet y danza moderna con el maestro japonés Baku Ishii , y que con sus enormes dotes naturales se dice que plasmaba en la escena tanto el galope de los corceles de Mongolia (tenía además poderosos músculos que le permitían realizar grandes saltos , así como una enorme flexibilidad) como el delicado movimiento de un cisne ; Kangba Erhan (1922-1994) , "Primer Bailarina de la Región Autónoma de Xinjiang" , no sólo formidable artista sino también gran educadora ; Liang Lun , nacido en 1921 en Guangdong , genial creativo y líder de las escuelas del Sur , que contribuyó mucho también a la enseñanza y a la investigación ; Li Bozhao (1911-1985) y Shi Lianxing (1914-1984) , llamadas "Estrellas Rojas Danzantes" , siendo además la primera famosa dramaturga y líder del Instituto Central del Teatro , y la segunda célebre actriz de cine ; y otros muchos como la más contemporánea Yang Liping (1958-) que creó la famosa danza "Alma del Pavo Real" , basada en antiguas danzas folklóricas , etc , etc , etc . Al margen de sus logros como bailarines , educadores y coreógrafos en el campo de la danza y el ballet , su labor influyó notablemente en el *Wuju* .

LA ÉPOCA DEL *HUAJU* ("Teatro Hablado")

En páginas 114-115 del presente trabajo ya dimos unos primeros datos sobre esta forma , que ahora veremos en más profundidad y con detalles de autores y obras .

El moderno teatro hablado empezó a desarrollarse en la primera década del siglo XX en Shanghai . *Huaju* es un término genérico para referirse a las obras dialogadas (no cantadas) al estilo occidental . Distinto a la ópera china tradicional , ganó pronto adeptos por su plasmación realista de las vidas de la gente corriente , así como por su amplio espectro de obras que en un principio eran de autores occidentales como Shakespeare , Molière y Chejov (entre los intelectuales chinos se siguen dando hoy día muchos afectos a las literaturas francesa y rusa , así como a las de idioma inglés) .

Desde entonces numerosos dramaturgos chinos han creado obras que reflejan con realismo los cambios en la vida de los chinos , antes y después de la fundación de la Nueva China . Entre las obras más memorables se encuentran “La Casa de Té” , “El Hombre de Pekín” , “La Tormenta” , “Una Familia” , “La Pradera” y “Muerte de Célebre Intérprete de Ópera” (v. sinopsis más abajo) . Los dramaturgos más jóvenes han intentado desarrollar un estilo más moderno , explorando el psiquismo de los personajes en obras más modernizantes que incorporan las últimas técnicas y estilos teatrales .

Desgraciadamente , los modernos dramaturgos y actores chinos han de luchar muy duro para atraerse a un público joven que aparece en su mayor parte seducido por los conciertos de música pop , espectáculos de variedades , cine y programas televisivos . Por supuesto , se mantiene no obstante un importante y numeroso contingente , como siempre , de aficionados incondicionales así como de siempre renovadas generaciones de estudiantes en las escuelas del medio , de modo que nunca falta savia nueva en las diversas compañías y entidades relativas al arte teatral .

Hagamos ahora un breve recorrido por la historia del *huaju* . En los comienzos , se daban factores de inhibición debido a los viejos prejuicios del público en cuanto a la participación femenina en las representaciones , y también resultaba difícil dar de lado a las antiguas convenciones de interpretación . Por si fuera poco , debido a la inexistencia o escasez de obras chinas de teatro hablado en los comienzos , había que echar mano de piezas occidentales ; con el consiguiente alejamiento sobre todo en el medio rural de las auténticas preocupaciones , gustos y costumbres del pueblo chino , el cual por lo tanto seguía volcándose como siempre en sus teatros tradicionales . Hay que decir que todavía hoy , el teatro hablado se da mayoritariamente en el ámbito de las grandes ciudades .

El periodo 1915-1919 fue testigo en China de una gran revuelta de los intelectuales contra el viejo orden sociocultural . Este periodo culmina en el histórico Movimiento del 4 de Mayo de 1919 (*Wusi Yundong*) , precedido del Movimiento para la Nueva Cultura (*Xin Wenhua Yundong*) , del que surgen tanto las tendencias nacionalistas como las comunistas de la política china contemporánea , con la consiguiente división de facciones en el seno de la sociedad china . Frente o/y junto al interés respecto a Occidente y los conceptos de democracia , ciencia y modernización como claves para la salvación de China se alzan el marxismo y el impacto de la Revolución del 17 de Octubre en Rusia .

En este ambiente , se edita la famosa revista de literatura *Xin Qingnian* ("Nueva Juventud" ; en inglés la titulan *New Youth* pero usando el subtítulo en francés *La Jeunesse* y en sus primeros números se llamó *Qingnian zazhi* , "Revista de la Juventud") . En su número de marzo de 1917 aparecerá una diatriba de Qian Xuantong (1887-1939) contra el teatro tradicional . Intelectuales como Zhou Zuoren (1885-1967) , hermano del célebre escritor Lu Xun[310](1881-1936) , sostenían tesis iconoclastas .

Xin qingnian empieza a publicarse en Shanghai en Septiembre de 1915 con tirada mensual, con el intelectual y líder del pensamiento reformista Chen Duxiu (1879-1942), que había encabezado el Movimiento del Cuatro de Mayo , como redactor jefe [311]. Cuando Chen se va como decano a la Universidad de Pekín (donde sus ideas ejercerán por cierto gran influencia en el joven Mao Zedong , 1893-1976) , la revista se sigue publicando hasta 1920 , en que la central pasa a Shanghai . Al margen de las proclamas ideológico-políticas , empiezan a salir los artículos del filósofo y teórico literario Hu Shi (1891-1962) *Wenxue gailiang chuyi* ("Sugerencias para la Reforma Literaria") , sus traducciones de literatura europea , y una comedia de *huaju* en un sólo acto también escrita por él (*Zhongshen dashi* , "El Gran Acontecimiento de una Vida", sobre el tema del matrimonio , publicada en marzo de 1919) , así como otros trabajos de gran envergadura por el mismo autor sobre grandes novelas clásicas chinas , etc . Chen Duxiu publica a su vez su *Wenxue geming lun* ("Sobre la Revolución en Literatura") , con lo que terminan de perfilarse las coordenadas para una nueva literatura en lengua vernácula en lugar de en lenguaje clásico y en aras de un cambio más acorde con los tiempos en cuanto a la naturaleza y función de la escritura en la nueva sociedad . De hecho , Chen ya había publicado en 1903 en una revista de la provincia de Hunan un artículo titulado *Lun xiqu* , "Sobre el teatro cantado" , en el cual la ópera se contempla como medio de reformar la sociedad . En 1904 , la revista teatral *Ershi shiji da wutai* ("La Escena del Siglo XX") , publicada en Shanghai por **Wang Xiaonong** (actor y dramaturgo , el primero en China en dar alcance político a su teatro) , Liu Yazi (1887-1958) y otros intelectuales , preconizaba ya la publicación de piezas de nuevo estilo . La revista se proponía además "reformar las costumbres , educar a la población , promover el patriotismo , y hacer un llamamiento al despertar del pensamiento nacional" . Censurada tras sólo dos números , la revista sólo publica dos libretos , pero ya estaban en germen las ideas que iban a conducir al final del Imperio . Todo esto influyó o corrió parejo a las reformas del teatro cantado de que hablábamos antes , y preparó el camino

[310] O Lu Hsun , en transcripción Wade-Giles . El primer practicante de la literatura al estilo occidental , considerado hasta hoy el más importante escritor moderno chino . El 2 de marzo de 1930 fundó con otros la *Zhongguo zuoyi zuojia lianmeng* , "Liga de Escritores de Izquierdas" , publicando en sus principales periódicos . Entre otros novelas y cuentos de gran renombre , es autor de *Kuangren riji* ("Diario de un Loco" , 1918) , *A Q zhengzhuan* ("La verdadera historia de Ah Q" , 1923) , *Lihun* ("Divorcio") , *Zhufu* ("Bendición") , etc . Estos cuentos se hallan en sus colecciones *Nahan* ("Grito" , 1923) y *Panghuang* ("Vacilación" , 1926) .

[311] Chen Duxiu , uno de los fundadores del Partido Comunista de China , del que fue secretario general de 1921 a 1927 (en que cae en desgracia y se le expulsa) , procedía de una familia mandarina , y había estudiado en Japón y en Francia . Aceptó un cargo académico en la Universidad de Pekín en 1918 , para crear con Li Dazhao (1888-1927) , otro famoso intelectual , bibliotecario de la Universidad de Pekín y otro de los primeros marxistas chinos , la también muy influyente revista mensual *Meizhou pinglun* , de contenido mucho más político que la anterior y que contribuye a no poca protesta social y política . En la misma biblioteca universitaria tenía un puesto de ayudante el joven Mao Zedong (1893-1976) .

para el surgimiento del teatro hablado . Las provincias no quedan al margen de esta toma de consciencia radical , y por ejemplo en Xian (Shaanxi) , tras la Revolución de 1911 se crea la *Yisu she* ("Sociedad para el Cambio en las Costumbres") que era a la vez cenáculo literario y academia teatral . Esta revista , fundada en 1912 por Li Tongxuan y Sun Renyu , adapta y compone centenares de libretos de ópera local de Shaanxi en el curso de los decenios siguientes , formando a generaciones de actores que trabajan también en las provincias vecinas . El caso es que así , gradualmente , van surgiendo numerosas agrupaciones y sociedades de escritores y artistas con ideas y objetivos similares , de las que sólo entre 1921 y 1925 hay ya "alrededor de ciento treinta, amén de cien periódicos , y cerca de mil nuevas obras literarias y traducciones"[312] . Los años 20 están además especialmente marcados por la aparición de asociaciones teatrales como *Minzhong xiju she* ("Sociedad para un teatro popular") , fundada ya en 1921 por escritores de izquierdas como Chen Dabei y el gran novelista y editor Shen Yanbing (por más famoso nombre Mao Dun , 1896-1981 ; llegaría a Ministro de Cultura y en 1954 a diputado del Primer Congreso Nacional del Pueblo , aunque posteriormente fue criticado y apartado del gobierno a partir de 1964) . Esas sociedades tratan de romper con un teatro de simple diversión en aras del "teatro auténtico" , que debe "convertirse en la rueda que hará avanzar a la sociedad" . El *huaju* está ya completamente en marcha , y Shanghai se convierte en su principal centro de creación .

En cuanto a modelos literarios , la moda se inclinaba del lado de los autores extranjeros . Entre ellos se veneraba especialmente a Ibsen , con su "Casa de Muñecas" (1879) , con lo que la influencia de Nora , su heroína , se hace sentir ya en la primera obra china de teatro hablado , que fue *Zhongshen dashi* de **Hu Shi** (v. más arriba) .

Así , en "los Rojos Años 30" (como se llama a esa época de envergadura mundial) , el "teatro proletario" se extiende por el país . En Francia , Romain Rollain abogaba por un teatro popular ; en Inglaterra surgieron "teatros obreros" ; en Alemania , el "teatro de propaganda de Erwin Piscator ; en Estados Unidos el "treatro de los trabajadores" ; y en Japón Sasaki Takamaru y Mura Tomoyoshi fundaban en Tokio el "teatro de izquierdas" .

En Shanghai , en 1930 , la "Sociedad de Arte Dramático" ofrece representaciones de *Le Jeu de l'amour et de la mort* de Romain Rolland (1866-1944 , autor de *Le Théâtre de la Révolution* , en 1904 , Nobel en 1915 , y dedicado a temas de Asia -sobre todo la India- a partir de 1920), así como obras de otros autores como el americano Upton Sinclair (1878-1968 , popular en Rusia antes e inmediatamente después de 1917), abriéndose de este modo el preludio del "teatro proletario" chino . El mismo año , famosos autores como Tian Han y Ouyang Yuqian (v. más abajo) escenifican respectivamente una *Carmen* basada en la de Mérimée , "para elevar el fervor revolucionario e influir en la sociedad china por medio de una obra extranjera" , y otra obra rusa que sirve para exponer los crímenes imperialistas de que también es objeto el pueblo chino .

[312] Lo entrecomillado es traducción de un párrafo según Ting Yi en *Short History of Modern Chinese Literature* , citado por Poli Delano en el Prólogo a *Diez Grandes Cuentos Chinos* , Editorial Andrés Bello , Barcelona , 2000 ; p . 6 . En este mismo libro , encontramos entre otros especialmente interesante el cuento de Yu Ta-Fu (1896-1945) *Sangre y Lágrimas* (pp. 29-42) , escrito en Shanghai en 1922 , por cuanto que trata precisa y directamente del tema de las nuevas coordenadas literarias de su época , por cierto en clave de ironía .

Entre las numerosas traducciones de obras occidentales (entre las que hay algunas de autores españoles como S. y J. Álvarez Quintero , P. Baroja y J. Benavente[313]) , H. Ibsen (1828-1906) y G.B. Shaw (1856-1950) causan como hemos dicho una especial y poderosa impresión . Es sobre todo el escritor noruego quien enseña a los intelectuales el uso del teatro como arte para la protesta social .

Los decenios que preceden a la toma del poder por los comunistas son de extraordinaria riqueza en cuanto a creación de teatro hablado moderno propiamente , y se asiste al surgimiento de nuevos talentos . Sin embargo , antes de seguir tratando el tema del *huaju* hablaremos de **Guo Moruo** (1892-1978) , gran escritor cuyas obras teatrales son una curiosa mezcla de *Geju* (ópera tradicional de estilo modernizado , como dijimos) y de *Huaju*, ya que tienen mucho diálogo . Guo Moruo , hombre de espíritu enciclopédico y fecundo que domina a la perfección varios idiomas y traduce obras del japonés y alemán al chino , es uno de los primeros dramaturgos en dar al pueblo un papel en el teatro . Hijo de una muy adinerada familia de terratenientes y comerciantes de Leshan (Sichuan) , a partir de 1921 publica versos con influencias de Tagore y Whitman y también de la poesía Tang (que adora desde que su madre se la diera a leer en su infancia) ; como sus famosos poemas *Fenghuang niepan* (El Nirvana del Fénix") , *Diqiu , wode muqin !* ("¡Oh Tierra , Madre Mía!") y *Tiangou* ("Perro del Cielo") . En agosto de 1921 publica su célebre colección de poemas *Nushen* ("Las Diosas") , obra de gran influencia en el desarrollo de la poesía china moderna . Animado por su hermano mayor , no deja de leer obras del pensamiento occidental en las famosas traducciones al chino de Yan Fu (1854-1921) , y de literatura occidental en las de Lin Shu . Realiza amplios y profundos estudios , entre otras materias del alemán por lo que traduce entre otras diversas obras *Werther* , de Goethe . En 1921 , con el escritor , poeta y crítico literario Yu Dafu (1896-1945) y otros , pone en marcha la *Chuangzao she* ("Sociedad de Creación") , con su revista cuatrimestral *Chuangzao jikan* , para promover el romanticismo en literatura , en oposición a la "Sociedad de Investigación Literaria" de Mao Dun , de planteamientos más realistas y utilitarios . A partir de 1914 estudia medicina en Japón , donde conoce a una joven japonesa que se convierte en su segunda esposa tras su divorcio de su muy despreciada primera esposa china , adinerada aunque muy provinciana muchacha "chapada a la antigua" que le había sido impuesta por sus propios padres siguiendo la antigua tradición (más tarde se casa por tercera y última vez con otra joven china , muy bella y culta grafóloga , con quien también tiene hijos) . En Japón se introduce en los círculos de la nueva literatura conectados con el Movimiento para la Nueva Cultura[314] . En 1924 se hace marxista convencido , vuelve a China en 1926 , se politiza aún más tras el "Incidente del 30 de Mayo"[315] , y ocupa un cargo para la propaganda en el Ejército

---

[313] V. *Liste der bis 1949 ins chinesische übersetzten Stücke* , pp. 347-385 de *Das Chinesische Theater im 20. Jahrhundert* , Bernd Eberstein , Otto Harrassowitz , Wiesbaden , 1983 .

[314] *Xin wenhua yundong* , predecesor como dijimos del Movimiento del 4 de Mayo de 1919 . Durante este movimiento se crean las divisiones entre nacionalistas y comunistas . Influyen en él las filosofías del americano John Dewey y las de ideólogos y hombres de acción chinos como Chen Duxiu , Hu Shi (v. más arriba) y otros .

[315] El 30 de Mayo de 1925 se produce una gran manifestación en la Concesión Internacional de Shanghai a causa del arresto de numerosos estudiantes en un funeral por los obreros muertos a tiros por la huelga en una fábrica japonesa . Un inspector de policía británico ordena a sus hombres que abran fuego sobre los manifestantes y mueren al menos nueve , con muchos más heridos . A consecuencia de este

Nacional Revolucionario durante la época de la Expedición del Norte[316] . Sin embargo , por ser líder comunista , ha de huir ante la sangrienta purga de izquierdistas de Chiang Kai-Shek en abril de 1927 . Pasa los diez años siguientes (1927-37) en Japón estudiando y escribiendo sobre historia antigua de China y paleografía , con trabajos sobre los antiguos pictogramas de las viejas vasijas de bronce (esta actividad siempre ha gozado incluso en medios populares , no ya académicos , de la mayor consideración y respeto en un país tan celoso de salvaguardar sus ligámenes con el pasado como China) .

Debido a una enfermedad de infancia que le había dejado casi sordo , no puede ejercer la medicina , y en 1920 comienza su carrera como dramaturgo . Ese mismo año empieza a escribir su primera obra histórica , "Flores Gemelas" (Twin Flowers") , ambientada en la época de los Reinos Combatientes (475-221 a.C.) , sobre las hermanas Nie Zheng y Nie Ying , cuya altruista dedicación a la causa de la justicia y entre sí se ve enfrentada a la depravación moral , corrupción política y amenaza de invasión por parte de un reino extranjero . Cuando empieza el primer borrador de esta obra , acababa de terminar la traducción de la primera parte de *Fausto* , de Goethe . Sus siguientes piezas teatrales , escritas entre 1923 y 1925 , tienen también por heroínas a mujeres excepcionales . *Zhao Wenjün* , por ejemplo , trata de la pasión que unió a aquella dama , reciente viuda hija de un alto -y por cierto riquísimo- dignatario de la época Han , al gran poeta sichuanés de Chengdu Sima Xiangru (179-118 a.C.) , no dudando en escapar con él aún a costa de romper con su familia (la realidad histórica es que el padre luego la perdonó , al ser nombrado Sima poeta de la corte -tras escribir famosos *fu* de caza- , y les regaló esclavos y grandes bienes con que vivieron toda la vida en gran confort). Otra de sus obras de este periodo es *Wang Zhaojun* , otra mujer inteligente y desafiante del remoto pasado , a quien el autor entiende como modelo positivo para su propia época . También escribe sobre *Wu Zetian* (en 1960, revisada en 1962) , la única mujer que llegó a ostentar el título de "Emperador" (no ya sólo "Emperatriz" , sino también en masculino) en China , a quien pinta con rasgos muy favorables debido a su indómito empeño que se puede considerar "feminista" (al menos en lo tocante a sí misma , y por cuanto que no cede a presiones masculinas de ningún tipo) y por su apoyo a la cultura , las artes , y labor reformista . La obra es sobre todo un elogio de Wu Zetian por cuanto que ella ocupa el cargo político más elevado , y es constante en Guo Moruo la tesis de que las mujeres deben poder acceder a altos puestos políticos . En cuanto a héroes masculinos , escribe en 1942 *Qu Yuan* sobre la vida de ese celebérrimo poeta del siglo IV antes de Cristo , y "El Emblema del Tigre" ("The Tiger Tally" , en el mismo año. Ambas obras están ambientadas , como "Flores Gemelas" , en el período de los Reinos Combatientes . Por supuesto , la elección de esta época no es casual , sino que , por tratarse del momento final de la desintegración de la dinastía Zhou del Este (770-256 a.C.) , constituye un apto paralelo respecto al colapso de la República de China en la primera mitad del siglo XX . A *Qu Yuan* , además de poeta ministro del estado de Chu , le glorifica por su resistencia a los abusos de poder y por su patriotismo . Esta obra , estrenada en Chongqing donde se había trasladado el gobierno nacionalista que lidera Chiang Kai-Shek tras la invasión

---

"Incidente" , se produce una ola de agitación nacionalista en todo el país que resulta en el apoyo generalizado a la "Expedición del Norte" .

[316] Campaña del Guomindang liderada por Chiang Kai-Shek pero con apoyo de las fuerzas y activistas del PCCh , organizada con el fin de unificar China y arrebatar el poder a los señores de la guerra provinciales . Tiene lugar desde el 1 de julio de 1926 hasta abril de 1927 .

japonesa , produce un gran impacto . En cuanto a "El Emblema del Tigre" , versa sobre cierto valiente príncipe que desacata las órdenes de su soberano para irse a defender un estado vecino y aniquilar al enemigo común (apoyo a las relaciones internacionales) .

Guo pasa la mayor parte de la guerra en Chongqing , y entre sus escritos de este periodo (uno de sus más productivos) se cuentan otras piezas históricas patrióticas como las ya citadas . Escribirá en total diecinueve obras teatrales a lo largo de su vida , de las que todas (excepto una) son de tema histórico o mitológico . Sin embargo , y como expresa la frase de Mao Zedong de "hacer que el pasado sirva al presente" , todas sus obras denotan su preocupación por los temas contemporáneos de China , con los que están en obvia conexión . Después de 1949 ocupa una serie de cargos importantes en el gobierno central del PCCh , entre otros los de vicepresidente , presidente de la Comisión de Cultura y Educación , presidente de la Academia Sinica , y miembro del Comité Central de los 9º , 10º y 11º Congresos del Partido . En 1959 escribe *Cai Wenji* , ambientada al principio de otra etapa turbulenta en la historia de China , concretamente a principios de la dinastía Han . Al quedar viuda , la heroína del título (ya hablamos aquí de ella en p. 143 , al tratar de otra famosa obra) , célebre poetisa , regresa a China con unos enviados del estadista y señor de la guerra Cao Cao tras doce años en la frontera norte , que ha pasado casada con un jefe tribal de los *xiongnu* (hunos) . Una vez en su país , vuelve a casarse con un dignatario de la corte Han , y se ocupa , por orden de Cao Cao , en la compilación de un libro de historia que escribía su propio difunto padre . Uno de los principales temas de esta obra es la división de afectos que siente la heroína , expresada en la famosa aria "Dieciocho Melodías para la Flauta", y otro el de la unidad y amistad entre todos los pueblos de China . Esta importante obra fue estrenada en Pekín en 1959 por el Teatro de Arte Popular de Pekín , sigue estando en su repertorio y actualmente (1999-2000 y 2000-2001) la dirige Jiao Juyin . Aquí , como en todas sus obras , Guo demuestra su gran erudición en temas históricos -como historiador que era además de escritor- , artísticos y en general culturales , así como su elevado talento poético[317]y político . Además , poco después de escribirla , dirá (como Flaubert , cuando dice "Madame Bovary , c'est moi" , aunque no en el mismo sentido que lo entiende , en su propio caso , Guo) : "Cai Wenji soy yo" . Aquí sugiere su similitud biográfica con la heroína , que también vivió y se casó fuera de su país -a la vuelta al cual deja a sus hijos en su patria de adopción , como los hijos de Guo y su mujer japonesa también quedaron en Japón- , al que vuelve para proseguir su carrera en las letras y política , etc .

Traducimos a continuación de dos páginas de la guía *Chine* (v. Bibliografía) : ..."la casa natal de Guo Moruo en Sawan , a 30 kilómetros al suroeste de Leshan , ha sido transformada en museo . Se trata de una de esas antiguas residencias en que la madera jugaba un papel preeminente , con claraboyas que dejan pasar el aire y la luz y pueden cerrarse con simple papel de arroz" ... "Leshan , a 170 kilómetros de Chengdu (capital de Sichuan) , y a 37 del Emeishan , una de las cinco montañas sagradas de China , es el punto de partida para la visita a la colosal estatua de Buda , en actitud contemplativa , la

[317] V. *Selected Works of Guo Moruo . Five Historical Plays* . Foreign Language Press , Pekín , 1984 ; y *Kuo Mo-jo : The Early Years* , David Tod Roy , Harvard University Press , Harvard , 1971 .

mayor del mundo con sus 71 metros de altura y 28 de anchura , y una cabeza de 14,70 metros de alto por l0 de ancho . Tallado hace unos 1.280 años en la época Tang , sobre

un acantilado a orillas del río Min , está siendo restaurado y ha sido declarado Patrimonio de la Humanidad . Otro punto de interés cultural de la comarca es el pabellón Wangjin , de época Ming , sobre el islote de verdor de la colina Laoxiao , en el centro de Leshan" (v. op. cit., pp. 491 y 492) . Aunque de hecho , todo Sichuan , provincia natal de Guo , rebosa de lugares de gran belleza e interés histórico y artístico . Por otro lado , hemos visitado su gran casa-museo en Pekín , cercana al lago Beihai , y podemos resaltar el interés de los recuerdos , fotografías y otros documentos que allí se conservan .

Volvemos ahora a la situación general del teatro y a la del momento histórico en China . En la década de 1930 se acepta por fin a las actrices sobre el escenario , y escritores , dramaturgos y directores de gran talento vuelven a China tras amasar significativa experiencia en diversos países occidentales .

El teatro sobre asuntos contemporáneos era de los temas que requerían más trabajo y consideración . Sin embargo , en 1930 el gobierno había prohibido la *Nanguo she* ("Sociedad de los Países del Sur" , fundada en Shanghai en 1928 por el dramaturgo Tian Han , de quien hablaremos luego , sobre las bases de una anterior del mismo nombre , fundada en 1924), así como la *Shanghai yishuju she* ("Sociedad del Teatro de Arte de Shanghai") , ambas procomunistas . Pero los autores teatrales pertenecientes a la "Liga de Escritores de Izquierdas" vuelven a reunirse en torno a la nueva *Zuoyi xijujia lianmeng* ("Federación de Dramaturgos de Izquierdas") , con ideales abiertamente marxistas . De este modo , la polarización ideológica gana terreno a todo lo largo de los años 30 , la guerra contra el Japón exacerba y radicaliza las tomas de posición , y numerosísimos intelectuales hacen profesión de fe militante . La invasión de China por el Japón , tras el famoso bombardeo del Puente de Marco Polo cercano a Pekín , el 2 de Julio de 1937 , causa una gran conmoción popular . Así , un colectivo de dieciseis autores escribe la pieza *Baowei Lugouqiao* , "Defendamos el Puente de Marco Polo", que se estrena el 7 de Agosto del mismo año , como primera respuesta a una guerra que había de durar ocho años . En ese ambiente , dramaturgos como Tian Han , Hong Shen , Chen Baichen y Yu Ling toman parte activa en el movimiento contra la invasión y surgen numerosas obras de un acto que se adaptan a la situación , constantemente cambiante , y que educan y animan a las masas ; su rápido y flexible montaje posibilita la representación en las calles , plazas , y cualquier otro lugar de ambiente popular que se tercie , sea o no al aire libre .

El poderoso realismo de las piezas de Cao Yu (v. más abajo) , que empieza asombrando a todos con *Leiyu* ("La Tormenta") en 1934 , había marcado a su vez sobre el propio escenario el inicio de una nueva y decidida tendencia teatral . Con su tratamiento de problemas chinos a base de un nuevo sentido realista a la occidental , la obra había sido llevada en diversas giras por numerosas regiones , a cargo de una misma compañía que la incluye en su bien cohesionado repertorio . Pionera en su clase , dicha compañía también escenifica , en un estilo mucho menos agresivo o politizante pero no por ello menos caústico , una versión adaptada y dirigida por Hong Shen (1894-1955 , v. más abajo) de *Lady Windermere's Fan* ("El Abanico de Lady Windermere") de Oscar Wilde

(1854-1900) . Esta combinación de acontecimientos no deja de suscitar nuevas esperanzas respecto al futuro del *huaju* , pero desgraciadamente estalla la guerra y , a continuación,

la invasión japonesa de China obliga como hemos dicho a escritores y artistas a seguir caminos muy diversos .

Los años de la guerra resultan pues como decíamos marcados en el teatro por los fines patrióticos y de propaganda , tanto del lado del Guomindang como del PCCh , y no se produce el menor avance significativo en relación a las brillantes esperanzas de los años 30 . Era la hora de la exaltación de las figuras del pasado y de la apología de los actos de heroísmo . En consecuencia , vuelven a primer plano los estilos tradicionales aunque impregnados de nuevos matices , y el *huaju* es relegado después de la guerra a los clubs teatrales universitarios y de aficionados , hasta la fundación en 1949 de la República Popular . Se producirá entonces un esfuerzo concertado en pro de la reorganización de la enseñanza y actividades del *huaju* .

Pero mientras , sobre todo a partir de los últimos años de la guerra contra los invasores japoneses , vuelven a producirse algunos conatos aislados a favor de las nuevas tendencias , y por ejemplo el escritor y dramaturgo comunista **Xia Yan** (1900-1995), nacido en Yuhang (Zhejiang) , que había estudiado en Japón y colaborado a su vuelta en la "Asociación Dramática de Shanghai" y era un de los líderes de la "Liga de Escritores de Izquierdas", escribe en 1936 *Ziyou hun* ("Un alma libre") , basada en la vida de Qiu Jin (1875-1907) , famosa mujer de letras mártir de la causa revolucionaria . Aparte de varias piezas en un acto escritas de cara al apoyo de la resistencia contra el Japón (entre ellas *Faxisi xijun* , "Germen Fascista" , de 1940 , en que un joven científico se da cuenta de que los peores microbios no son los que él estudia bajo el microscopio) , Xia Yan es autor de *Sai Jinhua ,* sobre la célebre prostituta del mismo nombre , amiga del comandante del cuerpo expedicionario extranjero en la Guerra de los Boxers[318] . La intervención de esa mujer permitió a la población china escapar a crueles represalias . Esta última obra se considera obra maestra del "Teatro de Defensa Nacional" surgido en contra de la invasión japonesa . En 1937 escribe una pieza en varios actos llamada "Bajo los tejados de Shanghai" , en que sin embargo no se refiere para nada a la contienda sino a temas sociales y psicológicos de civiles urbanos con un determinado trasfondo cultural (fresco de costumbres en base a cinco familias corrientes y otros habitantes de Shanghai , con distintos argumentos entremezclados ; en el principal , un revolucionario comunista vuelve , tras haber estado 8 años en la cárcel , a casa ; se

[318] El argumento versa en efecto sobre la (no probada) relación de Sai Jinhua (1872-1936) y el Conde de Waldersee (1832-1904) en torno a 1900 . El alzamiento de los Boxers , *Yihetuan yundong* , (1899-1901) marca un periodo de máxima conmoción en el norte de China a finales del siglo XIX y principios del XX , conectado en gran medida con la sociedad secreta *Yihequan* , "Puño de la Justicia y Harmonía", conocida popularmente como los "Boxers" . Esta *Yihequan* era un retoño de la secta de los *Bagua* , "Ocho Trigramas" , que se inserta a su vez en la milenaria tradición budista de la aún más extendida *Bailianjiao* , "Loto Blanco" . Como ya hemos dicho varias veces en el presente trabajo , todas estas y otras sociedades y sectas están en la base de movimientos sociales populares desde remota antigüedad . La de los Boxers tenía además entre otras ramas la célebre *Dadaohui* ("Sociedad de la Gran Espada") cuyo lema era *fu Qing mie yang* , "apoyar a los Qing y exterminar al extranjero" . Las cultivaban altos dignatarios y gobernadores , como Li Bingheng , el de Shandong , y entrenaban sus propias milicias . V. *The Origin of the Boxer Uprising,* Joseph Esherick , Berkeley , University of California Press , 1987; y *Recent Chinese Studies of the Boxer Movement* , David Buck , M.E. Sharpe , 1987 .

encuentra con que su familia ha encontrado refugio en un amigo , del que ahora está enamorada la mujer . Tras dura lucha consigo mismo , el protagonista comprende y se va) que implican el advenimiento

de un nuevo periodo . Algunos críticos atribuyen a la influencia de Chejov (1860-1904) el realismo , fuerza , simplicidad , elegancia y a la vez gran sentido de esta obra . Además
de otras piezas teatrales , Xia Yan escribe numerosos ensayos que se compilan en títulos como "Aquí y ahora" , "Largo Viaje" y "Biangu" , y es uno de los principales redactores de "Yerba" , editada sucesivamente en Guilin y Hong Kong durante las Guerras de Resistencia contra el Japón y Civil .

A la misma época pertenece **Song Zhidi** (1914-1956) , que escribe numerosas piezas en un acto como "Polvo" y "Expedición" . Entre sus piezas de varios actos sobresalen "Destacamento de Autodefensa" , "Dolor" , "Chongqing en la Niebla"[319] (llamada también "El Látigo" , de 1940) y "La Patria Llama"(1943) . Estas dos últimas son obras de "nivel ideológico y profesional relativamente elevados"[320] . "Chongqing en la Niebla" versa sobre un grupo de estudiantes que se debaten en la vida sin perspectivas de la antigua sociedad , simbolizada por la Chongqing del momento . Entre los personajes principales , Taili se convierte en prostituta de los políticos , Lin Jianshu en jefe de un pequeño restaurante de barriada , Sha Daqian en un vividor que se aprovecha de los males de la guerra , Wan Shixiu en decidor de la suerte , y Lao Ai muere de miseria . Todos estos jóvenes merecían , sin embargo , un futuro más acorde con sus prendas ; pero la corrupción y sombría realidad bajo el Guomindang y la irresuelta e irresponsable pequeña burguesía dan al traste con todos sus sueños , negándoseles incluso el amor . Más tarde , Song Zhidi escribe "Los Monos" , pieza de gran realismo en que satiriza la corrupción de la burocracia del Guomindang , la hipocresía de la Constitución Democrática y la disputa entre las distintas facciones . Esta obra , como "Chongqing en la Niebla" y "La Patria Llama" , alcanza un gran éxito .

Otros autores de la misma hornada y parecidos temas y estilo son **Yu Ling** , que escribe numerosas piezas sobre el tema de la resistencia contra los japoneses -con el seudónimo de **You Jing-** y otras , siendo las más famosas "Copa Luminosa" (sobre una bailarina que colabora en la acción contra los invasores) , "Cadáver Flotante" (sobre los obreros chinos asesinados por los japoneses en Tianjin) , "Residencia de Señoras" , "Lágrimas de las Bellas" , "Flores de Albaricoque y Lluvias de Primavera al Sur del

[319] Por cierto que Chongqing , ciudad montañosa , es famosa por la niebla que todos los años la envuelve de Octubre a Mayo . Este periodo se llama "**estación de la niebla**" , que precisamente la protegió de los bombardeos en las guerras del siglo XX . De ahí los meses de relativa paz en que los dramaturgos aprovecharon para lanzar sus campañas teatrales . Desde 1941 a 1945 se dan pues cuatro temporadas completas en la "estación de la niebla" , con más de 100 obras escenificadas en total , así como gran número de piezas escritas . La "estación de la niebla" ejerce pues influencia a nivel nacional, e inspira la lucha popular . Ver en ccnt.com "Welcome to Drama" , apartado "National Mission" , 2 .

[320] *Sic* en pp. 490-491 de *Historia de la Literatura China Moderna* , Tang Tao y otros , Ediciones en Lenguas Extranjeras , Pekín , 1989 .

Yangzi", "País de Hijas" , "Viaje en la larga noche" , "Romances de los Héroes de la Dinastía Ming" y sobre todo "Nocturno de Shanghai" , de 1939 ; **Shen Fu** ("Veinticuatro Horas en Chongqing" , "Gran Fortuna" y "Rapsodia de los Personajes Insignificantes") y **Yuan**

Jun ("Merece Siempre el Nombre de Maestro" , "Historia de una Pequeña Ciudad" , "Relatos de una Ciudad Fronteriza" , "Cuentos de una Ciudad de Montaña" y "Navío 'Presidente de los Estados Unidos'" ; de entre las obras de este último autor , la mejor es la que citamos en primer lugar , escrita en 1944 [321] .

Hablaremos ahora de Cao Yu , uno de los más célebres dramaturgos de este periodo junto a Guo Moruo , Ouyang Yuqian , Hong Shen , Tian Han , Xiong Foxi y Lao She , de quienes también nos ocuparemos luego , entre otros autores .

Cao Yu (1910-1996) , seudónimo de Wan Jiabao , por otro nombre Xiaoshi , es sin duda el más importante dramaturgo del teatro hablado en China . Era hijo de una familia acomodada que procedía de Qianjiang , provincia de Hubei . Creció en Tianjin , donde su familia poseía una gran casa en la Concesión Internacional por trabajar el padre (que antes había sido secretario del presidente Li Yuanhong) con las compañías occidentales . Su madre murió en la infancia de Cao Yu , que creció en un ambiente depresivo , desarrollando un carácter introvertido y melancólico . En los años de 1922 a 1928 estudia en la reputada Escuela Nankai (cuyo director y también autor teatral Zhang Bolin, que había recibido educación occidental , había incorporado las representaciones teatrales al programa de estudios de estudios de dicha escuela , fundada en 1914 ; colabora con él su hermano Zhang Pengchun , otro enamorado del teatro occidental moderno , que había estudiado en Estados Unidos y que por cierto enseguida apreció mucho el talento del muchacho) ; Cao colabora muy activamente en el famoso grupo de teatro moderno de ese centro , del cual otro famoso alumno , Zhou Enlai , también trabajó en el mismo grupo teatral . Como otros grupos amateurs de la época , éste pone en escena obras de teatro occidentales . Así , Cao actúa en "Casa de Muñecas" (en el papel de Nora , ya que aún no se permitía la interpretación femenina) y en "Un enemigo del pueblo" de Ibsen , así como en "El Avaro" de Molière ; así como en otras piezas producidas por la escuela .

Por la misma época , escribe poemas y traduce al chino con unos amigos la obra de John Galsworthy (1867-1933) *Strife* ("Contienda") . De 1930 a 1933 estudia literatura occidental en la famosa Universidad Qinghua , de Pekín , para volver a Tianjin donde es profesor de Inglés en la universidad en 1934 y 1935 . De 1935 a 1940 es decano en la Escuela Nacional de Teatro de Nankín , la cual tras estallar la guerra con los japoneses en 1937 se traslada a Jiang'an (Sichuan) . Después de 1937 enseña también inglés en Shanghai , en la famosa Universidad Fudan , que asímismo se traslada a las cercanías

[321] V. Tang Tao y otros , op . cit ., pp. 482-494 .

de Chongqing[322] (Sichuan) a causa de la contienda . Esta ciudad era entonces la capital de

China , al haberse trasladado allí el gobierno durante toda la guerra . Además , dicha urbe era entonces , junto a Guilin (en la provincia vecina de Guangxi) , un centro principal de la vida teatral .

Al acabar la guerra , Cao vuelve a Shanghai , y en 1946 va a Estados Unidos con Lao She para dar un ciclo de conferencias a que el propio Departamento de Estado norteamericano les ha invitado . Tras su vuelta en diciembre del mismo año es profesor de la Escuela Experimental de Teatro de Shanghai . Además , en esta época trabaja como guionista y director de cine en una compañía cinematográfica de Shanghai .

En 1949 toma parte en Pekín en la "Conferencia de Escritores y Artistas de China" , y tras la fundación de la República Popular ese mismo año ocupa diversos cargos directivos de importancia en la burocracia cultural . A partir de ahí , es elegido diputado del Congreso Popular en 1954 , 1958 , 1964 , 1975 y 1978 , y es miembro de numerosas delegaciones de escritores , culturales y diplomáticas al extranjero (en 1949 a Praga-para el Congreso de la Paz Mundial , con motivo del cual se escenifica su obra sobre el Hombre de Pekín , el descubridor[323] de cuyos restos viaja también en la misma delegación china- , a Moscú en 1956 -para participar en el Congreso de Escritores Asiáticos- , a Nagasaki también en 1956 -con motivo del Congreso Contra las Bombas Atómicas- , etc) . En 1957 ingresa en el Partido Comunista , al darse una tendencia a reclutar a los intelectuales de edad madura .

En el terreno del teatro , cumple funciones de primera importancia : En 1950 es nombrado director del Teatro de Arte Popular de Pekín , hasta hoy uno de los principales escenarios del teatro hablado . El mismo año , se le nombra vicepresidente de la Academia Central de Teatro , en que se forma a los actores , escenógrafos y directores del *huaju* . En 1960 asume el cargo de presidente de la Asociación de Profesionales del Teatro de China , organización central de todos los dramaturgos , actores , directores y críticos teatrales activos . Continúa en estos puestos hasta alrededor de 1990 , con el intervalo de la Revolución Cultural , en que es acusado de "pensamiento burgués" y por tanto depuesto . En 1966 le sacan a empellones de su casa en plena noche y le envían a una escuela-reformatorio en el campo . Se le rehabilita como a muchos otros intelectuales después de 1976 y es de nuevo una gran figura del teatro moderno , a quien el Estado subvenciona hasta su muerte . Será además (hasta su tardía jubilación) miembro del Comité Permanente del Congreso Nacional Popular .

---

[322] Los años de la guerra son en Chongqing especialmente interesantes porque , al haberse trasladado allí el gobierno y distintos organismos como numerosos de la enseñanza , proliferan también el teatro y otras artes . Por ejemplo , la famosa bailarina **Dai Ailian** , nacida en Trinidad en 1916 (hija y nieta de emigrantes chinos) y que había estudiado ballet en Inglaterra , funda entonces en Chongqing la primera academia de baile moderno de China , que más tarde prepara el camino para la organización de la enseñanza de esta danza en todo el país . Dai viaja con su grupo de alumnos-ayudantes por toda la nación , incluso en zonas muy apartadas , tomando notas de los bailes populares y de las minorías nacionales , y por último abre academia también en Shanghai . Aúna las danzas tradicionales chinas con las occidentales , las cuales sin embargo ya habían sido introducidas en el país poco antes del nacimiento del genial y gran pionero de la danza china moderna **Wu Xiaobang** (1906-1995) .

[323] Éste fue el arqueólogo Pei Wenzhong , que realizó junto a diversos homólogos occidentales las excavaciones conducentes al descubrimiento de los restos de dicho antropoide en 1929 .

Veamos ahora su obra dramática . Su primera pieza es *Leiyu* (“La Tormenta”, “Thunderstorm”) , que escribe en 1933 con sólo 23 años de edad y alcanza enseguida enorme éxito . Es hasta hoy una de las obras del teatro chino moderno más populares y representadas . La estrena en Shanghai , en 1935 , la Compañía Teatral de la Universidad Fudan , que es a la sazón el grupo teatral no profesional más importante de toda China .

El argumento de la pieza es como sigue : Zhou Fanyi , esposa de un acaudalado empresario , se rebela contra la indiferencia de Zhou Puyuan , su marido , así como contra las estrechas e insípidas ataduras sociales de su propia vida . Así , se vuelca , enamorada , en su hijastro Zhou Ping . Sin embargo , éste ha empezado una relación amorosa con la criada de la casa , Sifeng . El muchacho , pronto harto de este *ménage à trois* , quiere huir de la asfixiante atmósfera que reina en la mansión . Zhou Fanyi se siente traicionada por las dos generaciones de los Zhou , y busca venganza . Surge la ocasión cuando descubre que la amante de Zhou Ping , que espera un hijo de éste , es medio hermana del propio joven , ya que el padre de éste la había engendrado en otra anterior criada de la familia , llamada Shiping . Ésta , al ser alejada por el padre , se había casado con el mayordomo Lu Gui , de quien Sifeng creía ser hija . Después resulta que Zhou Ping también es hijo de la misma criada , y por lo tanto, al parecer , hermano “completo” de la doncella . Así , la familia Zhou cae en la mayor de las tribulaciones .

Los hijos repiten las faltas de sus padres . Sin embargo , lo que en principio parecía sólo una grave falta o error , acaba convirtiéndose en catástrofe por el total desequilibrio sentimental y problemática social que se cierne sobre todos los protagonistas . Así , se pone de manifiesto lo caduco e hipócrita de una sociedad machista dominada por hombres de periclitada ideología confuciana , y se exploran territorios prohibidos como el incesto y la desigualdad sexual en una familia aparentemente respetable de puertas afuera . Cao Yu , que conoce bien los medios de la alta burguesía china y sus tics, plasma indirectamente en esta obra la decadencia y contradicciones de toda una clase social convulsionada por acontecimientos a gran escala que convulsionan todo el país y se les van por completo de las manos . No obstante , en el prólogo a la primera edición de su obra (1934), el autor manifiesta : “Con un sentimiento de profunda conmiseración , he descrito los problemas de los personajes de esta pieza” , entre otras expresiones y muestras de su filantrópica y profunda filosofía . Estos párrafos se eliminan sin embargo en las subsiguientes ediciones de la obra . En cualquier caso , en lo tocante al espectador, el efecto será de seguro desengaño y desprecio por los “pilares” de la sociedad del momento . Poco después de su publicación , estudiantes chinos ponen esta obra en escena en Japón , pero en China es estrenada (en Chongqing) a finales de los años 30 , y después reestrenada en Pekín (Teatro de Arte Popular) en 1954 , dirigida por **Xia Chun**; y también la lleva a escena el Teatro de Arte Popular de Shanghai , dirigida por Wu Renzhi , y otra importante compañía de Tianjin . Sigue estando en el repertorio de esos teatros . Guo Moruo llama a la obra “un trabajo de valor y significación singulares”, y Mao Dun dice que le “sacudió como una violenta borrasca en medio del mar” . Se ha llevado al cine en dos ocasiones , con el mismo título , y , por generar de nuevo interés a partir de la década de 1980 , asímismo la Compañía de Ballet de Shanghai la adaptó como ballet en 1983 ; entre otros remakes .

El tema de su segunda pieza , *Richu* ("La Salida del Sol", o "Amanecer") , de 1935 , plasma de nuevo la brutalidad y mendacidad de varios supuestos próceres de la sociedad burguesa ciudadana . Famosos diarios publican largos artículos sobre la obra a cargo de personajes como Mao Dun , Ba Jin , Shen Congwen , etc , y una importante publicación le concede el Premio de Arte y Literatura . Entre todas sus piezas primeras , es aquí donde se plasman con mayor relieve las tendencias políticosociales del autor . Versa sobre la vida y entorno de dos prostitutas , la una de clase alta y la otra miserable . En

sus obras siguientes , no se subraya la crítica social y moral tan marcadamente como en ésta . Con influencias del teatro griego en cuanto a la fatalidad del destino en las personas , así como de las obras de O'Neill , Ibsen y Chejov , se describe aquí con gran detalle el ocaso de las antiguas élites chinas de las clases alta y media . Cao Yu emplea para ello técnicas dramáticas sobre la base de lo trágico , pero también comicidad e incluso métodos de la farsa , haciendo uso además de símbolos y metáforas .

En 1937 escribe *Yuanye* ("Desierto") , en que vuelve a expresar la hipocresía de la sociedad confuciana tradicional , pero esta vez no en el medio urbano sino en el campo . Se trata de una dura historia de venganza sobre un muy desalmado terrateniente , pero con personajes alucinados y confusos , como el protagonista Chouhu que , huido de una cárcel , mata al explotador (el cual antes había enterrado vivo al padre del muchacho , robado sus tierras , vendido a su hermana como prostituta , etc) y muere finalmente de horror y remordimiento en medio de un sombrío bosque donde se esconde de la policía .

Vemos pues que en esta obra se plasman las pesadas cargas del campesinado así como el complejo proceso psicológico que lleva de la rebelión al despertar de la conciencia . Cao Yu combina aquí el expresionismo y el realismo , de modo que la pieza se inserta en un estilo parecido al de "Emperador Jones" , de Eugene O'Neill (1888-1953) . La pieza , con su singular estética , fue centro en su día de gran controversia , pero hoy se la considera una de las joyas del teatro de la época .

Sin embargo la pieza más madura de Cao Yu es quizá *Beijing-ren* ("El Hombre de Pekín") , escrita en 1940 . Se trata de una obra maestra en que se describe la crisis de los valores y normas tradicionales centrándose como ejemplo en una antigua familia de personajes muy cultos y de altos funcionarios chinos . Esta familia pertenece al grupo de las más ricas y mejor consideradas de la alta sociedad pekinesa . Las intrigas y fomas vacías de contenido que impregnan las relaciones de dicha familia , cuyos miembros , incapaces de despegarse de la tradición , las usan con autoengaño y por su ineptitud o imposibilidad de enfrentarse con la cambiante realidad de su tiempo , se ven enfrentadas a la igualmente cultivada pero mucho más fresca actitud de un antropólogo y de su hija . Dicho antropólogo se muestra profundamente impresionado ante la vida del objeto de su estudio : el "Hombre de Pekín" , el antropoide descubierto en 1929 por Pei Wenzhong , a quien ninguna civilización ni falsa "moral devoradora de hombres" consiguiera apartar de sus naturales impulsos primitivos . Mientras , Zeng Hao, el patriarca de la decadente familia de ideología todavía feudal (aunque la pieza está ambientada en los años 30) , pasa sus días recordando pasados años de lujo y boato; el hijo mayor es un inútil que vive de las rentas de su padre , el yerno es un playboy que sólo se dedica a la buena vida y al cotilleo , y la nuera una mujer despiadada y sin

escrúpulos que sin embargo maneja todo en la casa . Su Fang , la sobrina de Zeng , es la única que parece persona algo mejor y de confianza , por lo que ofrece esperanza para el futuro ; finalmente abandona a su asfixiante familia para empezar una nueva vida con más libertad . Esta pieza en cuatro actos fue reestrenada por el Teatro de Arte Popular de Pekín en 1957 (dirigida por Tian Chong) , y de nuevo por la misma compañía en 1987 y 1990 (en ambas ocasiones dirigida por Xia Chun) . Sigue estando en el repertorio de esta principalísima troupe . La traducción del título de la obra no da su significado completo (la expresión china resulta ambigua) en ninguna lengua occidental , ya que *Beijing-ren* significa tanto "Hombre de

Pekín" (el ser prehistórico) como "habitante de Pekín" o "pekinés" (o "pekinesa") en la lengua corriente .

Después de "El Hombre de Pekín" , Cao Yu escribe *Tuibian* ("Metamorfosis") , que con todo y ser una obra muy interesante, no alcanza tanto éxito como sus predecesoras .

En 1942 , Cao Yu adapta para el teatro en cuatro actos la novela *Jia* ("La Familia") , del gran novelista y escritor Ba Jin . El tema es el matrimonio , duro trabajo y muerte de Ruijie , esposa del hijo mayor de otra gran familia de ideología feudalista . Aquí vuelven a ponerse de manifiesto las contradicciones y corrupción de los grandes clanes "chapados a la antigua", así como la crueldad del viejo sistema del matrimonio . La obra es llevada a la escena en Pekín a cargo del Teatro de la Juventud de China , y en Shanghai por el Teatro de Arte Popular de dicha ciudad ; aquí la dirigen Huang Zuolin , Yu Liude y Liu Tongbiao sucesivamente , y en Pekín Chen Yong .

Cao Yu hace a veces alguna alusión a la posibilidad de una nueva y mejor sociedad , por ejemplo en *Richu* . En todo caso , siempre deja claro que los cambios son inevitables . Eso sí , como dice Zeng Ruizhen en el Tercer Acto de *Beijing-ren* , "Sólo aprendemos mucho con gran dolor" . Y así , pone de manifiesto uno de los pensamientos fundamentales que se hallan presentes en las obras del gran escritor .

Después de la fundación de la República Popular en 1949 , Cao Yu sólo escribe otras tres piezas , que sin embargo carecen ya de la profundidad en la caracterización y del tan acertado análisis psicológico de los personajes , así como de la calidad dramática de las tres primeras . Se trata de la obra propagandística *Minglang de tian* ("Cielo sin Nubes" , "Bright Skies", "Le Ciel de Lumière", "Himmel ohne Wolken"), puesta en escena por el Teatro de Arte Popular de Pekín en 1956 ; *Dan jian pian* ("La Espada y la Bilis") de 1961 , con el tema de las guerras entre los antiguos reinos de Wu y Yue en el siglo V a.C. , obra que tiene fuertes implicaciones ideológicas por cuanto que ensalza a las masas populares ; y , tras un largo intervalo a causa de la Revolución Cultural , *Wang Zhaojun* [324] [325], también de tema histórico (ya hablamos de otras obras sobre este

[324] Volvemos a decir que los temas y títulos se repiten entre los autores chinos , como vemos , aunque claro está con infinita diversidad de matices . Como también hemos dicho , esta tendencia de los literatos y artistas está sin duda enmarcada en el carácter tradicionalista de la sociedad o del pensamiento filosófico y social básico del chino , a lo largo ya de muchos siglos . Puede resultar curioso el que , aún con los mayores cambios y revoluciones , siempre se vuelve en China a los padres de la historia y otras figuras representativas clave de su devenir ; siempre ligado , respetuosamente , a los hechos y logros del pasado como base y fuente de los del presente . Sin embargo , está claro que estas tendencias actúan como un ligamen social poderoso , a la vez que da un sentido de continuidad o cambio al quehacer de las

famoso personaje femenino en pp. 68 , 73 , 75 ,150 y 299) . En 1979 se recupera esta trilogía de piezas de Cao Yu , con gran entusiasmo por parte del público .

Desde finales de los 70 , Cao Yu se ocupa del uso experimental de las convenciones del teatro tradicional y su aplicación a obras modernas de tema histórico . En estos asuntos colabora entre otros con Tian Han . Cao Yu ha sido el primer dramaturgo chino en producir *huaju* con éxito de crítica y a la vez comercial [326] .

Menos sensacionalistas , las piezas del dramaturgo , actor , escenógrafo y teórico del teatro **Hong Shen** (1894-1955 , le citamos ya más arriba) se insertan en una realidad más corriente y populista . En *Zhao Yanwang* ("El Yama Zhao") , de 1922 , cuyo héroe es un viejo militar de la época medieval , el autor reivindica especialmente la influencia de *Emperor Jones* de Eugene O'Neill[327] . Su *Nongcun sanbuqu* ("Trilogía aldeana") , de principios de los años 30 , se refiere a las dificultades cotidianas de los campesinos . Autor de una treintena de piezas y de otros tantos guiones cinematográficos , Hong Shen, que había estudiado en la Ohio State University y en Harvard (donde el famoso profesor George Pierce Baker[328] , autor del libro *Dramatic Technique* , le elige especialmente como alumno -el único de nacionalidad china- junto a únicamente otros diez , de entre 300 solicitantes) y que es , siempre al parecer entre los *pauci electi* , uno de los escasos dramaturgos que se consagran también a la teoría teatral , insiste en la importancia del realismo para reflejar la vida del pueblo[329] . Entre sus muchas piezas teatrales destacan también *The Wedded Husband* ("El Marido Casado" , definida por un crítico occidental de la época como "obra china realista" , escrita en inglés en 1920 y publicada en el número de la revista Poet Lore de la primavera 1921) , y *Rainbow*

---

generaciones o a la filosofía social . Además , en Occidente también se dan casos similares . Concretamente en España , piénsese por ejemplo en las diversas versiones del *Tenorio* .

[325] Como mediadora que fue su heroína en conflictos étnicos y de clan , el conjunto de las obras sobre Wang Zhaojun se ha convertido en un género único en la historia del teatro chino . En el interesante artículo de Daphne Pi-Wei Lei *Wang Zhaojun on the Border : Gender and Intercultural Conflicts in Premodern Chinese Drama* , aparecido en la revista Asian Theatre Journal , vol .13 , nº 2 (Otoño 1996) , University of Hawaii Press , pp. 229-237 , se examinan las discrepancias entre historia y teatro y se somete a análisis la significación de la "convención dramática Wang Zhaojun" .

[326] V. *Ts'ao Yu : The Reluctant Disciple of Chekhov and O'Neill . A Study of Literary Influence ,* Joseph Lau , Hong Kong University Press , 1970 ; *Ts'ao Yu* , John Y.H. Hu , Twayne Publishers , Nueva York , 1972 ; Bernd Eberstein , op. cit. ; para cotejos con el teatro occidental , v. en *Milestones in Sino-Western Literary Confrontation (1898-1979)* , Márian Gálik , O.Harrassowitz , Wiesbaden , 1986 , el capítulo *Ts'ao Yu's 'Thunderstorm': Creative Confrontation with Euripides , Racine , Ibsen and Galsworthy* ; para cotejos con la literatura occidental , v. *English Literature and the Working Class* , edición de Francisco García Tortosa y Ramón López Ortega , Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla , 1980 , en relación a nuestro tema sobre todo los artículos 1 , 2 , 5 , y *Appendix* ; también , *La Crisis Económica de 1929 y la Novelística de Tema Obrero en Gran Bretaña* , y *Movimiento Obrero y Novela Inglesa ,* Ramón López Ortega , Universidad de Salamanca , 1974 y 1976 respectivamente .

[327] V . *Eugene O'Neill in China : An International Celebration* , ed. Haiping Liu and Lowell Stortzell , Greenwood Press , New York , 1992 . Además , hay una interesante reseña de este libro en pp. 126-141 de Asian Theatre Journal , vol . 14 , nº 1 , University of Hawaii Press , Spring 1997 .

[328] Eugene O'Neill estudia en Harvard con este profesor el curso académico 1914-1915 , y Hong Sheng el 1919-1920 . V. Marián Gálik , op. cit .

[329] V. el artículo *Hung Shen's Chao - The King of Hell : The Interliterary Relations with O'Neill and Baker* , pp. 123-133 de *Milestones in Sino-Western Literary Confrontation (1898-1879)* , Marián Gálik, O. Harrassowitz , Wiesbaden , 1986 .

("Arco Iris" , escrita igualmente en inglés y de marcado carácter anti-imperialista) . También escribe la famosa obra en un sólo acto "Pescado Salado" , en torno a una ilusa familia de la burguesía que hace gran acopio de comida hasta darse cuenta de que , con la guerra , todas sus propiedades están en el mayor peligro ; esta pieza es del tipo de las del "Teatro de Defensa Nacional" escritas en apoyo de la resistencia contra el Japón . Hong Shen , nombrado vicepresidente de la Asociación de Dramaturgos de China , escribe poco antes de su muerte en 1955 una última pieza titulada *Zhe jiu shi "Meiguo de shenghuo fangshi"* ("¡Esto es el American Way of Life! , "Voilà l'American Way of Life!") , muy

marcada por el clima de la guerra fría . Por último , cabe decir que Hong Shen , juntamente con Zhang Pengchun (1892-1975 , el profesor de la Escuela Nankai de que ya hablamos antes) , que había estudiado en Estados Unidos cuando allí estaba en su apogeo la fórmula del Little Theatre (esta corriente florecerá en China especialmente a partir de 1980) , realizaron una enorme contribución en cuanto al establecimiento del sistema de la dirección teatral en su país , ya que puede decirse que , antes de ellos , no existía en China la figura del director teatral , tal como se entiende en Occidente .

Las obras de **Ding Xilin** (1893-1974) , profesor de física en la Universidad de Pekín - que había estudiado física y matemáticas en la Universidad de Birmingham e inglés en base a numerosas obras dramáticas que le despiertan el gusto por el teatro- , son exponentes de otra tendencia de los años 30 y 40 que da lugar a obras ligeras y divertidas. Si Tian Han había creado para China una tragedia distinta a la tradicional, Ding rompe con los estereotipos de la comedia china anterior y presenta una comedia de estilo inglés basada en la sátira de costumbres con argumentos vívidos y conmovedores y un estilo de expresión oral animado y agudo , a la inglesa . Escribe comedias cortas en un acto cuyo humor contrasta con el tono a menudo sombrío e incluso trágico de la gran mayoría de las piezas contemporáneas . Su verbo satírico no está sin embargo exento de elementos patrióticos . Sus piezas más conocidas son *San kuai qian guobi* ("Tres céntimos en moneda") , de 1939 , *Miaofeng Shan* ("El Monte Miaofeng"), de 1940 , *Jiuhou* ("Después del alcohol") y *Qin'ai de zhangfu* ("Querido Marido") . En conjunto, su obra es punto de partida para la nueva comedia china en desarrollo . Después de 1949 el nuevo gobierno comunista le nombra Vice-Ministro de Cultura .

Ouyang Yuqian (1889-1962) es una gran personalidad polifacética , a la vez actor y director, profesor , crítico y dramaturgo del teatro moderno , además de historiador del teatro tradicional . Como estudiante en Japón en 1907 , actúa en *Heinu yutian lu* ("El Clamor al Cielo del Esclavo Negro") , tomando así pues parte activa en el surgimiento y desarrollo del *huaju* ya desde sus primeros orígenes . A lo largo de su extensa carrera , escribe cuarenta obras modernas , dirige unas cincuenta , y adapta o revisa otras cincuenta más de estilo tradicional . Excelente actor de papeles femeninos de la Ópera de Pekín , se involucra a la vez profundamente en las tendencias para insertar las influencias extranjeras en la propia tradición china . Un ejemplo representativo de estos trabajos es su *Pan Jinlian ,* de 1928 , basada en el famoso personaje de la novela

clásica *Shuihu zhuan* , considerada en épocas anteriores vergüenza de su sexo , por lo casquivana . Escrita primero como obra de teatro hablado , esta obra es también adaptada y representada en el estilo de la Ópera de Pekín , con el propio Ouyang en el papel femenino de la protagonista Pan Jinlian . Ouyang bordó aquí el retrato de una inteligente y apasionada heroína en lucha contra el moralismo convencional .

Tian Han (1898-1968) juega un importantísimo papel en cuanto a la propagación del teatro hablado en China . Además , entre los dramaturgos modernos de su tiempo es sin duda el más productivo , ya que es autor de más de ochenta piezas , entre ellas veinticuatro en estilo completamente tradicional (por ejemplo su versión de *Baishe zhuan,* "Historia de Serpiente Blanca") , y el resto -unas sesenta- , de *geju* y *huaju* .

Nacido en Changsha (provincia de Hunan) , entra en contacto con el teatro ya en sus primeros años , en su ciudad natal , donde escribe sus primeras piezas y sale al escenario como actor mientras estudia en la escuela secundaria . Más tarde , su talento literario y su interés por el teatro se desarrollan y ahondan durante sus largos años de estudios en Japón , de donde vuelve a China en 1922 . Las primeras obras de Tian Han están impregnadas del misterioso y sentimental tono del simbolismo , otra importación occidental que tuvo gran influencia en los escritores chinos[330] . Tian Han escribe en este estilo "El Sonido del Viejo Estanque" , en que la imagen de dicho lugar , de profundas y tranquilas pero peligrosas aguas , se emplea para simbolizar un tipo de fuerza desconocida que atrae pero destruye a la vez . La decisión del poeta de lanzar una piedra al estanque manifiesta su deseo de llegar al fondo para explorar el significado último de la existencia hunmana . Sus siguientes obras se caracterizan por su compromiso social así como por el lirismo y sentimentalismo que impregna sus temas . Sus argumentos , por regla general , adoptan un tono trágico y desesperanzado . Así es por ejemplo "Una Noche en el Café" , escrita en 1920 mientras aún vive en Tokio ; la historia versa sobre una muchacha pobre que se enamora del hijo de una familia acaudalada , y espera librarse de la pobreza casándose con él . Pronto sufre un amargo desengaño al prometerse el muchacho a una joven de su propia clase . Este tema de las ilusiones y esperanzas personales que chocan con la dura realidad de las conveniencias sociales se da a menudo en las primeras piezas de Tian Han , especialmente en la muy popular "La Noche de la Caza del Tigre" , en que la hija de un rico cazador de grandes fieras es separada por su familia de un chico humilde a quien ama porque quieren casarla con otro de su mismo nivel social . Durante la caza el joven humilde resulta gravemente herido , y la muchacha le expone su plan de abandonar la casa de sus padres para huir con él . Sin embargo , en el último momento le falta valor , y el joven pobre acaba suicidándose .

[330] También Guo Moruo , por ejemplo , escribió "El Renacer de la Diosa" en estilo simbolista , pero imbuyéndolo de mitos y leyendas chinos y a la vez con sus propias reflexiones sobre realidad social e ideales poéticos . Y otro autor de la época , Xiang Peiliang , influenciado por "Salomé" de Oscar Wilde, escribe una "Amnón" basada en el hijo de David que perseguía a su hermana Támar , del Antiguo Testamento . En la década de 1920 , el modernismo que viene de Occidente ejerce también influencia en la dramaturgia china , pero su influjo es de corta duración aunque deja huellas . Etc .

En ésta y en otras obras de la primera época de Tian Han sobresale aún más claramente que en las demás el componente social . Sin embargo , no es el caso de todas las obras . Algunas están marcadas también en gran medida por la fantasía , el ensueño , y la huída de la realidad . Es el caso especialmente de "Regreso al Sur" , drama en un sólo acto que escribe en 1929 y es el mismo año puesta en escena por la Compañía del Sur de China . En esta obra se aprecia la influencia de "La Dama del Mar" (1888) de Ibsen . Sin embargo , al final de la pieza de Tian , la joven Chun aparece menos como una Ellida oriental que como una de las numerosas hermanas chinas de la Nora de "Casa de

Muñecas". Escapismo , lírica , melancolía , inquietud de espíritu y sentimentalismo definen el tono y contenido de esta pieza , que hace también recordar el que la novela *Immensee* de Theodor Storm, gozaba por la misma época en China de gran popularidad.
Pero a pesar de la conexión con el simbolismo europeo , esta obra es un ejemplo sobresaliente en la fase de búsqueda del *huaju* . Además , sus elementos se insertan plenamente en el momento histórico que China a la sazón atravesaba , así como en imágenes y símbolos de la tradición china como el del melocotonero . Incluso el título de "Regreso al Sur" (este concepto se refiere comúnmente en la poesía clásica china a la vuelta a su primer nido de los pájaros migratorios) expresa de manera sencilla nociones tradicionales en relación a nuevas temáticas . El poeta que va de un pueblo a otro con su guitarra , la muchacha que apacienta sus ovejas , etc , son elementos de la literatura bucólica occidental que Tian Han utiliza para su descripción de medios chinos , en un argumento relativo a un hogar destruído por la guerra civil ; con la imposibilidad de realizar sueños de felicidad y tranquilidad , los personajes deambulan hasta lugares lejanos .

También de 1929 es su pieza de *huaju Mingyou Zhi Si* , "Muerte de Célebre Intérprete de Ópera". Esta larga obra , basada en hechos reales que tuvieron lugar a principios del siglo XX (a los pocos años de la fundación de la primera República) , trata sobre Liu Zhengsheng , viejo actor de Ópera de Pekín , que lucha por denunciar la tiranía y corrupción de un déspota local para salvar de sus garras a su discípula Liu Fengxian , joven y prometedora estrella del canto . Sin embargo , el déspota ejerce su poder y utiliza todos los sucios trucos a su alcance para que el viejo Liu muera en el mismo escenario . El título de la obra alude a la vez a la muerte del anciano actor y al final de la carrera artística de la joven . Esta tragedia de la vida real impresionó profundamente a Tian Han, que pinta el conflicto entre un auténtico enamorado del arte (como el viejo actor) y quienes sólo lo utilizan para beneficiarse ; así como el malogro o la corrupción de jóvenes artistas que por su inexperiencia , miedo o impotencia caen en la degeneración . Esta pieza se estrena en los años 30 en varias de las principales ciudades de China . Después de la fundación de la República Popular en 1949 , se escenifica en Pekín en 1979 , a cargo del Teatro de Arte Popular de Pekín y dirigida por Xia Chun .

Otra obra especialmente representativa de su primer periodo izquierdista es *Yijiusanernian de yueguang qu* , "Serenata a la Luz de la Luna de 1932" , sobre una huelga de los empleados de los autobuses contra los capitalistas extranjeros , enfocada en la lucha de clases .

En esta época , las obras de Tian (como las de Cao Yu) denotan , al contrario que las de sus primeros tiempos , menos calidad literaria que afán por satisfacer directamente una

necesidad de agitación política , cosa esta última que evidentemente consiguen . Se dedica a escribir la mayoría de ellas a toda prisa , y manifiesta : "Si yo quiero llegar a tiempo a un momento dado de la lucha , antes de que sea demasiado tarde , no puedo hacer otra cosa que sacarme las piezas de la manga"[331] .

Pero la pieza de *huaju* más conocida de Tian Han es sin duda *Guan Hanqing* , de 1958, sobre el célebre dramaturgo clásico de quien ya hablamos . Esta obra se eligió para ser representada con motivo del homenaje a Guan Hanqing que tuvo lugar en el 700 aniversario de su muerte . En esta obra se presenta a Guan como un artista del pueblo que lucha contra la tiranía y la opresión ; versa especialmente sobre los avatares sufridos por Guan durante la composición de su propia obra *Dou E yuan* ("Injusticia a Dou E").

La última pieza de Tian Han es la Ópera de Pekín trágica *Xie Yaohuan* , escrita en 1961, sobre la heroína del título , famosa dignataria que vivió durante el reinado de la emperatriz Wu Zetian . Tian hace decir a ésta última en la pieza : "El agua que lleva a la barca , la hace también naufragar" . Quizá ya sospechaba (o no) su propio trágico final . Denunciado como "uno de los cuatro peores villanos del mundillo cultural" , Tian muere
durante la Revolución Cultural , bajo el fuego de los maoístas radicales como otros muchos artistas e intelectuales , y estas dos últimas piezas son etiquetadas como "hierba venenosa" desde la tribuna del "Diario del Pueblo" .

Hagamos ahora un rápido repaso de su recorrido político . Tras estudiar en Japón de 1916 a 1921 , Tian colabora en la fundación de la Sociedad de Creación en Shanghai . En 1928 es uno de los organizadores del ala izquierdista de la Sociedad del Sur , y en 1932 se afilia al Partido Comunista de China . Al poco tiempo de fundarse la República Popular , se le nombra en 1950 director del "Comité para la Reforma del Teatro" , directamente dependiente del Ministerio de Cultura .

Lao She (1899-1966?) , seudónimo de Shu Sheyu , por nombre original Shu Qingchun ,
es autor de novelas satíricas y cuentos , y tras el inicio de la guerra chino-japonesa , también de obras de teatro y novelas patrióticas y propagandísticas . De nacionalidad manchú pero nacido y educado en Pekín , trabajó como director de una escuela elemental a la edad de 17 años , y pronto se abrió camino hasta el puesto de supervisor pedagógico del distrito . Aprende inglés , y en 1924 se va a Inglaterra , dando clases de chino mandarín en la London School of Oriental and African Studies para mantenerse y colaborando durante cinco años en la traducción de la gran novela erótica de la dinastía Ming (1368-1644) *Jing Ping Mei* . Lee insaciablemente novelas de Dickens , en principio para mejorar su inglés , pero le inspiran su primera novela , que se publica en China en *Xiaoshuo yuebao* ("Revista de Novela Corta") , y alcanza algún éxito . En

[331] *Tian Han juzuo xuan* ("Obras de Teatro Escogidas de Tian Han") , Pekín , 1955 . P. 502 .

esta época completa también otras dos novelas , en las que desarrolla el tema de individuos fuertes que trabajan duro para dar vuelta al estancamiento y corrupción que son la plaga de China . A su vuelta a la patria en 1931 , se encuentra con que ya goza de cierta fama como novelista satírico , y así , sigue creando obras de acción y humor . Sin embargo , en 1933 abandona su tono humorístico para escribir *Lihun* ("Divorcio") , en que expresa su angustia por la debilidad de carácter que percibe en sus compatriotas , así como por el bajo estatus de que goza China a nivel mundial . En *Niu T'ien-tz'u chuan* ("Vida de Niu T'ien-tz'u") deja de lado también su tono individualista para subrayar la importancia del entorno social y denunciar la futilidad de la lucha puramente personal contra tal entorno . Con estos nuevos temas , escribe en 1936 su obra maestra *Luo-tuo*

Xiangzi ("Xiangzi el Camello"), trágica historia de un tirador de ricksha en Pekín . La traducción al inglés , expurgada y corregida , "Rickshaw Boy" ("El Muchacho del Ricksha") , con final feliz muy distinto al original y con el nombre del autor cambiado a
Lau Shaw para que suene a la inglesa , se convierte en bestseller en Estados Unidos . Esta novela versa sobre la trágica historia de una inocencia corrompida .

Durante la guerra chino-japonesa , Lao encabeza la Federación de Escritores Antijaponeses , animando a los escritores para la producción de obras de literatura patriótica y propagandística . Sus propias obras son en esta época de calidad inferior a sus anteriores y posteriores , al par que abiertamente propagandísticas . Al acabar "El Muchacho del Ricksha" , "Toda mi Vida" y otras obras , Lao She dijo "en la primera mitad del año en que estalló la Guerra de Resistencia de '7 de Julio'[332] , yo estaba escribiendo simultáneamente dos novelas extensas ... de unos treinta mil sinogramas cada una" . Una vez que retumbó el cañón del *Lugou qiao* ("Puente de Marco Polo") , "dejé de trabajar en ellas" , y más tarde se perdieron incluso los manuscritos . En 1939 escribe pues la pieza "La Niebla restante" , en cuatro actos , sobre la figura de un avariento , lascivo y presumido burócrata que por un lado apoya la Guerra de Resistencia contra los japoneses y por el otro colabora con una espía japonesa . El mismo año , se escenifica esta obra en Chongqing .

En 1946-49 vive en Estados Unidos con una beca del Departamento de Cultura . Allí , da conferencias y supervisa la traducción de sus colecciones de cuentos "Colección del Tren" y "Colección de la Anemia" y de varias de sus novelas , entre otras "La Tormenta Amarilla" ("*The Yellow Storm*") , publicada en 1951 , "Cuatro Generaciones Bajo un Mismo Techo" , "Incineración" y "Narradores con Tamboril" ("The Drum Singers") , publicada en 1952 ; ésta es la última de cuantas escribe , y nunca se ha publicado en chino . A su vuelta a China está activo en diversos movimientos y comités literarios ya bajo el gobierno de la República Popular , y continúa escribiendo obras de teatro *huaju* propagandísticas .

Entre ellas , la famosa *Longxu gou* ("El Canal de la Barba del Dragón") , de 1951 , que versa sobre la rehabilitación a cargo de los comunistas , con éxito , de una barriada pobre de Pekín . La zona era antes de 1949 un sumidero donde los habitantes sufrían los

[332] Lao She se refiere a la Guerra Chino-Japonesa . V. *Historia de la Literatura China Moderna* , Tang Tao y otros , Ediciones en Lenguas Extranjeras , Pekín , 1989 . P. 289 .

abusos de déspotas locales y por la pestilencia emanada de las aguas pútridas del canal . Tras de la "Liberación" , el nuevo gobierno acondiciona el área , construye sistemas de saneamiento , y mete en cintura a los sátrapas . Esta obra , cuyo estreno corre a cargo del gran director teatral **Jiao Juyin** (1905-1975) , marca un hito en el desarrollo del teatro realista y granjea a su autor el título honorífico de "Artista del Pueblo" .

Pero quizá aún más importante es *Chaguan* ("La Casa de Té") , de 1957 , en la que demuestra su profundo conocimiento y amor por ese tipo de antiguas instituciones pekinesas , su sensibilidad ante la desintegración de una sociedad en el medio siglo que va de 1898 a 1949 , y su hábil dominio del lenguaje coloquial . Se trata de una obra naturalista en tres actos , ambientados respectivamente en los años 1898 (época Qing) ,

1911 (ocaso de los Qing) y 1948 (vísperas de la caida del Guomindang) , panóptico de muy diversos tipos sociales pekineses definido por un famoso crítico de la época como "pedazo de la vida , tal como es" . Por él desfilan funcionarios del emperador , empresarios modernos , sablistas , mendigos , espías , tratantes de mujeres y prostitutas , agentes de los servicios secretos , eunucos , estudiantes , actores y muchos otros tipos humanos que Lao She caracteriza magistralmente con unas pocas frases y gestos . Un total de no menos de 70 personajes plasmados vívidamente , y a lo largo de un periodo de 50 años que abarca 3 gobiernos diferentes . La pieza fue estrenada por el Teatro de Arte Popular de Pekín , dirigida por Jiao Juyin (se dice que , sin el concurso de este muy cultivado y genial director , que crea gran escuela (v. más abajo) , la escenificación de una obra de tamaña complejidad hubiera sido impensable) y Xia Chun (otro gran director, de gran profesionalidad) . Desde entonces ha sido llevada a escena en numerosos países de Asia y en Norteamérica , y sigue siendo una de las piezas más representativas del repertorio de la citada compañía .

Tanto en *Longxu gou* como en *Chaguan* , que alcanzan enseguida gran éxito de público y crítica , resalta asímismo su gran talento lingüístico al reproducir el dialecto y giros típicos de Pekín . Es uno de los autores tanto literarios como teatrales más prolíficos del periodo posterior al "Cuatro de Mayo"[333] . Lao She escribe muchas otras piezas teatrales ; por ejemplo , *Nudianyuan* , ("La Vendedora") , de 1958 , y *Quanjiafu* ("Retrato de Familia") , de 1959 , todas las cuales son , como las anteriores , de *huaju.*

Como en el caso de Cao Yu , la orientación política de Lao She hacia la izquierda es menos un resultado de opiniones marxistas (sobre éstas , nunca había mostrado interés)

[333] El *Wusi yundong* , "Movimiento del Cuatro de Mayo" (1919) , se inicia con una gran manifestación de estudiantes en Pekín contra el tratado de Versalles , tras la "conferencia para la paz para reorganizar el mundo" al terminar la Primera Guerra Mundial . Los manifestantes hacen un llamamiento al gobierno de Pekín para que rechace las cláusulas del tratado que dan concesiones a Japón en lo que anteriormente eran dominios alemanes en la provincia de Shandong . El tumulto crece y las manifestaciones , huelgas y asonadas estudiantiles se extienden por toda China , con huelgas fabriles y boicot a los intereses japoneses . El término "Movimiento del Cuatro de Mayo" se usa a menudo para designar el fermento político e intelectual del Movimiento para la Nueva Cultura (v. más arriba) que siguió a continuación , durante el cual emergen las tradiciones nacionalistas y comunistas de la política china contemporánea . V. *The May Fourth Movement : Intellectual Revolution in Modern China* , Chow Tse-tsung , Harvard University Press , Harvard , 1960 ; y *The Chinese Enlightment : Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919* , Vera Schwarz , University of California Press , Berkeley , 1986 .

que de su propia desilusión respecto al fracaso moral y a la indiferencia en los medios de la alta sociedad china respecto de cuestiones sociales y nacionales de la máxima urgencia en China . Así , el ejercicio ritual que tanto en "El Canal de la Barba del Dragón" como en "La Vendedora" y en "Retrato de Familia" le hace describir de modo agridulce la vida diaria del pueblo de Pekín , insistiendo no sin énfasis en el contraste entre la dura vida bajo el antiguo régimen y los alegres mañanas que promete el nuevo , le será ahorrado (a juzgar por cómo se extiende en el tema , obviamente con gran desahogo por su parte y a la vez a mayor gloria de las letras) en "La Casa de Té" ; en que , sin necesidad de

ilustrar las tesis maoístas , puede dedicarse más a ahondar en sus propios sentimientos profundos .

Al parecer , Lao She se suicida el 24 de agosto de 1966 tras ser maltratado por los Guardias Rojos al inicio de la Revolución Cultural , pero lo cierto es que su cuerpo nunca ha sido encontrado . Se dice que se dejó caer a un canal de Pekín , donde se ahogó[334] . Le sobrevive su esposa , famosa pintora seis años menor que él , que muere ya anciana en 2001 en Pekín .

China sigue teniendo en Lao She a uno de los grandes humanistas de la literatura mundial que con otros de todas las latitudes comparte el destino de caer víctima de los mismos errores y lacras que tan desinteresadamente había combatido . Tanto la novela "El Muchacho del Ricksha" como la obra de *huaju* "La Casa de Té"[335] le granjean un alto prestigio internacional que hace que sea "el orgullo de la nueva literatura" de China [336].

Xiong Foxi (1900-1965) fue uno de los escasos dramaturgos que consiguieron acercar a la población rural y campesina el teatro hablado con éxito . Nace en Fengcheng , provincia de Jiangxi , y desde adolescente se introduce en el teatro por medio de las representaciones de la escuela de Hankou donde estudia , como actor y director . De 1919 a 1923 estudia en la Universidad Yanching de Pekín . En 1921 toma parte en la fundación de un importante grupo de teatro , la "Sociedad de Teatro Popular" . De 1923 a 1926 estudia en la Universidad Columbia de Nueva York , concretamente "Historia y Técnica del Teatro" . Regresa a China en 1926 y es nombrado profesor de la Universidad Yanching y director del Departamento de Teatro de la Universidad de Pekín. Continúa en esos puestos hasta 1932 . Desde ahí intenta promover el *huaju* , todavía de muy escaso relieve . Lo hace a niveles no sólo académicos , sino prácticos , y con su propia aportación creativa personal .

---

[334] V. *Lao She and the Chinese Revolution ,* R . Vohra , Harvard University Press , Harvard , 1974 .

[335] Desde 1988 hay en Pekín una gran "Casa de Té de Lao She" , con grandes salones y restaurante-espectáculo . Se dan representaciones de Ópera de Pekín , etc , y es visitada por famosos de todo el mundo (incluso políticos como H. Kissinger , K. Waldheim , G.Bush y otros presidentes de estado , etc).

[336] V . Tang Tao , op. cit ., p. 299 .

La importancia de Xiong Foxi como dramaturgo y profesional del teatro se basa sobre todo en su actividad como director del "Comité para la Investigación Teatral" de la "Sociedad para la Promoción de la Educación Popular" , en los años de 1932 a 1937 .

En el marco del proyecto para la educación de las masas campesinas de la provincia de Hebei , le llega la ocasión de poner en práctica sus ideas sobre el teatro como medio de ilustración popular . Se va a vivir al campo para así obtener experiencias de primera mano , y a partir de 1932 reside en el pueblo de Dingxian (Hebei) , no muy lejos de Pekín, donde inicia un experimento de cinco años con el teatro campesino . Al principio , él mismo dirige un único grupo que realiza giras por la zona ; como resultado de sus esfuerzos , en sólo uno o dos años se organizan alrededor de cien compañías campesinas

cuyas representaciones sirven para que el campesinado se identifique con la nueva forma teatral .

El éxito de sus piezas de *huaju* y de las representaciones de los grupos teatrales que llama a su entorno llega a ser extraordinario , de modo que como hemos dicho pronto surgen émulos de aficionados en numerosos pueblos de la comarca y limítrofes , y poco a
poco se extienden por toda China . Xiong ve esto como un paso de la máxima importancia de cara a la propagación de la nueva cultura fuera de los círculos ciudadanos. La principal condición para el éxito era tocar de verdad asuntos que importasen al público , y hacerlo de forma inteligible para las grandes masas , en su mayor parte todavía analfabetas o poco letradas .

El comienzo de la guerra contra los japoneses en 1937 da al traste con estas primeras experiencias y con todo su proyecto de Dingxian . Xiong se va entonces con su grupo a Changsha (Hunan) , y luego a Chengdu (capital de Sichuan) , donde su compañía pasa a llamarse "Grupo de Teatro Resistente de los Campesinos" , repitiendo sus éxitos . A partir de 1942 es director de una escuela de teatro en Sichuan . Ante presiones de la censura , se va a Guilin (en la provincia limítrofe de Guizhou) , otro de los centros de la vida teatral china durante la guerra . Al acabar la contienda vuelve a trasladarse , esta vez para ser director de otra escuela de teatro en Shanghai .

Tras la fundación de la República Popular en 1949 se le nombra director o miembro importante de numerosas organizaciones teatrales y culturales . Muere en 1965 .

Escribió numerosas comedias al gusto del público campesino , en las que , a menudo en clave satírica , trata sobre el modo de pensar a la antigua y el comportamiento a todas luces atrasado de muchos habitantes del medio rural , o también sobre problemas concretos y particulares de la vida aldeana o pueblerina . Una de sus obras más populares y representativas es *Tuhu* , "El Carnicero" , pieza en tres actos en que ironiza sobre el extendido contrasentido del préstamo monetario contra intereses desproporcionados . Esta obra se representa durante su etapa en Dingxian , y alcanza gran éxito . Tipifica al usurero en el siniestro Kong , avaro sobre toda medida ; a la vez , en los personajes de los hermanos Wang y sus mujeres también plasma características risibles y fácilmente reconocibles de entre la gente del campo . A pesar de su evidente preocupación por la educación popular , las obras de Xiong no dejan de brillar por su también evidente maestría y talento teatral , que en todo momento se aparta de un uso

del escenario como tribuna de oradores o como un pupitre de maestro de escuela . Por otra parte , el trabajo de Xiong y sus experiencias son de capital importancia en su época y años siguientes por cuanto que numerosas compañías como las que trabajan con él viajan por toda China para educar o/y adoctrinar a las masas de acuerdo a las directrices del partido , según exigencias político-sociales del momento . Esas troupes pusieron en escena obras como “Un don Nadie” , “Espíritu de Zorro” , “El Templo del Buey” y “Transición” .

Yang Hansheng (1902-1993) había sido novelista antes de dedicarse a la dramaturgia , y a partir de la década de 1930 escribió también para el cine . Escribe piezas históricas realistas de gran significado , con grandes escenas , conflictos intensos y vívida caracterización . Entre ellas destaca “Un Héroe de la Estepa” , en que con vehemente énfasis presenta los avatares y problemas externos e internos de un movimiento revolucionario campesino en lucha contra los manchús de la dinastía Qing . Se suele considerar sin embargo que su mejor obra es “Anales del Reino Celeste” , producida durante la Guerra de Resistencia contra el Japón . Esta obra trata del incidente que llevó al colapso del alzamiento Taiping , con su “Reino de la Gran Paz Celestial” , y la lucha interna entre los personajes históricos Yang Xiuqing y Wei Changhui , que culmina en numerosos asesinatos .

Li Jianwu (1906-1982) fue influyente dramaturgo durante los años 30 , y posteriormente reputado traductor y erudito . Había estudiado literatura en la Universidad de París , donde se hizo amigo entre otros de Eugène Scribe y Victorien Sardou , con quienes aprendió el realismo literario . Escribe hasta el establecimiento de la República Popular en 1949 , y desde entonces se dedica a investigar en literatura y a traducir obras de Molière y otros autores franceses . Sus piezas teatrales más famosas son “Sólo es la Primavera” (1934) y “Ejemplo personal” (1936) . Con argumentos complejos , suspense y violentos conflictos , sus obras se concentran en la caracterización de los personajes y la plasmación de sus conflictos internos , con buen tratamiento técnico . Li publicó numerosos trabajos sobre dramaturgia y presentó en su país teorías dramáticas de Occidente , bajo el seudónimo de Liu Xiwei .

Chen Baichen (1908-1994) , nativo de Huaiyin (Jiangsu) , fue miembro desde los años 20 de la “Sociedad del Sur de China” que fundara Tian Han . Al comienzo de la Guerra de Resistencia contra el Japón , se mezcla en actividades teatrales en Chongqing , Guilin y otros lugares . En 1940 publica una colección de comedias llamada “Pequeñas Comedias de la Retaguardia” , y en 1942 su famosa pieza “Marcha Nupcial” que versa sobre dos jóvenes que se encuentran a sí mismos en la lucha por los derechos humanos

y la oposición a las costumbres sociales atrasadas . Pero su obra más celebrada es "Promoción a la Oficialidad" , considerada pináculo de la comedia china moderna , sátira política en tres actos que publica en 1945 . La obra tiene influencias de "El Inspector General" de Gogol , pero a la vez hace uso del papel de *chou* , o "bufón" , del teatro chino tradicional . Versa en torno a dos bandidos que se esconden en una antigua residencia para pasar la noche , y mientras duermen tiene lugar un alzamiento campesino en cuya contención colaboran luego junto a corruptos magistrados y policías ridículos , y así se ven elevados a un interesante cargo oficial .

Talento precoz , **Wu Zuguang** (1917-) , nacido en Pekín , estudia literatura francesa en la universidad durante la década de 1930 y trabaja como profesor del Instituto Nacional de Teatro en los años de la Guerra de Resistencia . Empieza su obra dramática
a la edad de veinte años con *Fenghuang cheng* ("La Ciudad de los Fénix" , "La Cité des Phénix", "Phoenix City") , que glorifica acciones de resistencia contra el Japón y Manchuria . De 1937 a 1947 es también autor de "Canto a la Justicia" ("A Chant of Justice") , "Historia de un Muchacho" ("A Boy's Story") y "Caza de Fantasmas" ("Catching Ghosts") . En 1942 , su amor por el teatro tradicional le incita a situar la intriga de su mejor pieza , *Fengxue ye guiren* ("Regreso en noche de viento y nieve" , "Retour par nuit de vent et de pluie", "He returned on a snowy night") en el medio de la Ópera de Pekín . El tema de esta obra es el amor de un famoso actor de papeles femeninos , Wei Liansheng , por la concubina de un notable . Éste les separa , pero al cabo de veinte años , en noche de tormenta , ambos amantes van a encontrarse . Por desgracia , Wei cae en la nieve y muere antes de llegar a ver a su amada . Al romper esta lanza en favor de la dignidad del individuo , fustigando las desigualdades sociales , Wu es víctima de la censura .

No tendrán ese problema **Jin Shan** , **Shen Ximeng** , ni **Mo Yan** . Muy al contrario , estos tres se adaptan por completo a lo que se pide abiertamente a los dramaturgos desde el gobierno . Así , el primero es autor de *Hongse fengbao* ("Tormenta Roja") en 1958 , conforme a la frase del Gran Timonel que anima a "servir al pueblo" , con los obreros , campesinos y soldados como héroes de las nuevas piezas teatrales . "Tormenta Roja" está inspirada en las huelgas de los ferroviarios de 1923 . Jin Shan será , al poco tiempo, director del *Zhongyang xiju xueyuan* , "Instituto Central de Teatro" de Pekín .

En cuanto a Shen Ximeng y Mo Yan , son autores en 1963 de *Nihongdeng xia de shaobing* ("Centinelas bajo las luces de neón") , que versa sobre la llegada del Ejército Rojo a Shanghai y es objeto de una famosa adaptación cinematográfica .

Antes de hablar sobre otros autores teatrales , volvemos ahora a coordenadas más generales. Con la toma del poder por los comunistas , se funda en Pekín el Instituto Central de Teatro el 2 de Abril de 1950 , con el ya célebre dramaturgo y erudito teatral Ouyang Yuqian como presidente . Esta escuela , la primera en su clase , enseña a actores directores y escenógrafos las nuevas técnicas para el *huaju* . Las relaciones con la Unión Soviética estaban en su mejor momento , y los asesores y profesores rusos presidían la escena del teatro moderno . Así , las teorías de Stanislavski informan los trabajos de no pocos actores y directores chinos aún hoy , aunque son duramente contestadas , como dijimos , durante la Revolución Cultural , en que Jiang Qing las tildará de burguesas así como a todo el conjunto del *huaju* desde 1949 hasta entonces . En efecto , con la Revolución Cultural se producirá una desbandada general de las compañías de *huaju* , se cierran todas las instituciones relacionadas , y cuantos las

integran se dispersan de motu propio o a viva fuerza , con deportaciones en masa de artistas y escritores a trabajos forzados exclusivamente físicos al campo o al Ejército (durante cuatro largos años) , encarcelamientos , asesinatos , y suicidios motivados por los malos tratos , torturas y terror . El alcance de la catástrofe social y cultural es enorme[337] .

En el medio teatral , durante diez años no se pueden escribir nuevas piezas , no se pueden hacer ni intercambiar experiencias artísticas . Los veteranos o experimentados del teatro no pueden seguir desarrollándose , y no se enseña a los jóvenes . Los pocos actores a los que después de 1966 todavía se permitía actuar , sólo podían hacerlo , por supuesto , en las "Óperas Modelo" . Éstas son las condiciones del teatro , que han de tenerse en cuenta para el análisis de sus características y función posterior . Sin embargo, aquí tratamos de la producción teatral en sí , no echaremos una mirada detrás de los bastidores , sino que nos centramos en el producto mismo .

Tras la caída de la Banda de los Cuatro en 1976 se rehabilita a Stanislavski , con el resultado como decimos arriba de un retorno de sus teorías a primer plano , se vuelven a formar las compañías de *huaju* y de nuevo se abren las instituciones que enseñan y promueven este teatro moderno . Surge entonces una nueva generación de dramaturgos, de los que el más significativo es sin duda Gao Xingjian (nacido en 1940 , Premio Nobel en 2000 . V. más abajo) , que rompe drásticamente muchos moldes y los clichés de contenido , actuación y estilo . Y con él , una pléyade de autores modernos que , liberados de las ataduras del pasado inmediato , asombrarán a propios y extraños en una etapa que dura unos tres años , hasta un nuevo parón . Veamos a continuación algo de lo realizado en esa "época prodigiosa" , para lo cual volvemos a ceñirnos principalmente a obras de Bernd Eberstein , Wolfram Schlenker , Colin Mackerras , diversos artículos de *Asian Theatre Journal* , así como a otras también citadas en nuestra Bibliografía .

1976-79 . El *Huaju* en los tres primeros años tras la Revolución Cultural .

[337] V . *Dramatik und Theaterarbeit nach der Kulturrevolution* , Wolfram Schlenker . Apéndice a *Moderne Stücke aus China* , herausgegeben von Bernd Eberstein , Suhrkamp , Frankfurt am Main , 1980 . De que nos serviremos a menudo en páginas sucesivas para la exposición de esta época .

En 1977 , con la caída de la ultraizquierda en Octubre de 1976 y la vuelta a una situación más normal , se rehabilita a numerosas personas y se reponen muchas piezas de los años 50 en los escenarios . Se abre un nuevo periodo simbolizado por la Tercera Sesión Plenaria del Onceavo Congreso del Comité Central del PCCh , que permite mayor libertad de expresión e inicia un desarrollo económico aperturista . Así , a finales de los años 70 los intelectuales y el público urbano se vuelven al teatro hablado de estilo occidental . Las transformaciones sociales y su reflejo en el teatro del momento pueden dividirse en tres etapas , siendo la primera (1977-79) dedicada fundamentalmente a la rehabilitación de personas caídas en desgracia en el pasado inmediato ; la segunda (1980-89) de exploración de la crisis reciente y actual , y la tercera de ajuste general y reconexión con las tendencias más modernas a nivel mundial . Surge un nutrido grupo de

excelentes dramaturgos , directores , escenógrafos y actores , jóvenes o de mediana edad, y se llevan a escena numerosas obras de gran calidad . El teatro consigue asegurar su posición frente al cine y a la televisión , y demuestra que sus dramaturgos , actores y otros artistas forman un contingente que ha sido capaz de superar la terrible crisis anterior .

En las primeras obras nuevas como “Cuando las hojas de arce enrojecieron” , “Corazones Leales” , “En un lugar de silencio” o “Vecinos” se exponen y condenan los crímenes de la Banda de los Cuatro y se ensalza a quienes la combatían , y se plasman los sufrimientos del pueblo durante la Revolución Cultural . Todas estas obras son de un tono trágico hasta entonces nunca visto .

Según Wolfram Schlenker (op.cit.) , a quien parafraseamos al hablar de ésta y otras piezas de la misma época , la primera obra notable es *Fengye hongle de shihou* , “Cuando las hojas de arce enrojecieron” (“When the maple leaves turn red” , “Quand les feuilles d’ érable deviennent rouges” , “Als die Ahornblätter rot wurden”) , más bien una excepción en la producción teatral del momento . Escrita por **Jin Zhenjia** y **Wang Jinyu** en 1977 , es una de las primeras y más populares obras que plasman , ésta como caricatura , la caída de la Banda de los Cuatro ; parodia de los cuatro antiguos grandes , plasmados como grupo tan brutal y astuto como estúpido a la vez . El argumento es como sigue : Se hacen con la dirección de un instituto científico dos arribistas representantes de la Banda, y el que antes era buen secretario nombrado por el Partido es depuesto de su cargo a indicación de cierto personaje importante . En concreto , de una mujer de personalidad y apariencia calcadas a las de Jiang Qing . Se para en seco el importante proyecto de investigación que en dicho instituto se llevaba a cabo para el Ejército , y en su lugar se emprende un estudio bajo la dirección de un estafador . Se trata de la construcción de un detector de mentiras presuntamente necesario para comprobar la lealtad e ideología de antiguos cuadros . El estafador es nombrado director del instituto , pero la vieja plantilla del centro sigue trabajando en secreto en el anterior proyecto para el ejército . Por último se consigue sacar del instituto el resultado de este último trabajo , y al intentar los arribistas dar un golpe de mano para volver a imponer su poder , llega la noticia de la caída de la Banda de los Cuatro . Sus temblorosos representantes son expulsados del instituto científico como figuras ridículas y risibles .

El retrato satírico de la Banda de los Cuatro así ofrecido , no es , naturalmente , realista , y el conflicto es demasiado sencillo . No se plantean preguntas sobre las raíces de aquella dictadura de cariz tan feudal y fascista , pero esta falta de análisis se da en general en toda la producción del momento . Se antepone el dar pábulo al odio de las masas y a su respiro de felicidad al verse libres de los siniestros Cuatro , sin más , y las obras parecen más bien de cabaret que de teatro ; pero eso sí , tras un aggiornamento del cabaret según necesidades del día . Además , el hecho de que se escriba entre varios nunca ha sido como es sabido garantía de profundidad en una obra literaria , sino más bien de lo contrario y del esquematismo . De todos modos , era a lo que se estaba acostumbrado tras la Revolución Cultural (en que las Óperas Modelo no se escenificaban hasta haber sido pulidas y repulidas por muchos) . Puede ser que la productividad del teatro fuera a la sazón causa de esta facilidad o comodidad literaria que hacía que se pudiera escribir deprisa . Lo cierto es que con piezas tan fáciles el teatro pudo resurgir de sus cenizas en

tiempo record , reaccionando a las necesidades y acontecimientos con extraordinaria rapidez .

Las sátiras o comedias con tintes satíricos como ésta gustan entonces en general al público , pero la alta esfera cultural y política les da de lado , incurren pronto en el desfavor de la crítica y son por lo tanto escasas . Respecto a *Fengle hongle de shihou* en concreto se critica públicamente el que le falten héroes positivos (por ejemplo , no se ensalza lo bastante al secretario del Partido , como en cambio sí es el caso en otra obra del momento) , y el que sólo se ocupe de los personajes negativos . No obstante , como lo expuesto en la pieza va bien para un tiempo de acoso y derribo de lo que pudiera quedar de aquella ultraizquierda (según la expresión de un crítico , la obra "es un clavo en el ataúd de los Cuatro") , y por su éxito en todo el país (300 compañías la escenifican en toda China) , las malas críticas anteriores quedan sin consecuencias .

"Corazones Leales" ("Loyal Hearts", "Coeurs Loyaux" , "Loyale Herzen") es otra obra de 1978 . Estrenada en el Teatro del Pueblo de Pekín , por su formalismo se adapta bien a la institución en que por primera vez se pone en escena ; casa de gran solera que dirigiera Cao Yu y lugar de tantas representaciones de obras de los más excelentes autores chinos (como Guo Moruo , Lao She o el propio Cao Yu , a cargo de los mejores actores del medio teatral nacional) . Sala considerada por todo ello , sin duda alguna , la primera y más importante de Pekín y por tanto de China . Se ubica en un edificio más bien pasado de moda pero muy sólido , y tiene una atmósfera que -quizá paradójicamente- podría recordar a la de los mayores centros de la cultura teatral burguesa de Occidente[338] . Contrasta con el Teatro de la Juventud , conocido sobre todo por sus representaciones de *Galileo Galilei* , de Brecht , sala que parece (al menos , en la época de que hablamos) más bien una fábrica pequeña o el cine de una ciudad de provincias .

[338] Como una de las anécdotas que nos parecen maravillosas , también recordaremos en este sentido que Charlton Heston fue invitado a dirigir aquí "The Caine Mutiny" ("El Motín del Caine") , con motivo del 10º Aniversario del Restablecimiento de las Relaciones Diplomáticas Chino-Norteamericanas . La obra alcanzó un gran éxito por sus "argumentative colors and unexpected irony" (*sic*) . V. "Welcome to Drama" , apartado 1 de "An Open Theater" , ccnt.com .

"Corazones Leales" tiene , como la mayor parte de las obras de 1977 y 1978 , el tema de la Banda de los Cuatro como eje principal . También aquí versa el argumento sobre el sabotaje a investigaciones científicas y la brutal represión ejercida contra los que las llevan a cabo . El autor de la pieza es él mismo un científico "laico" , que la escribe en cinco actos siguiendo las coordenadas de Cao Yu en cuanto a las unidades de tiempo , espacio y desarrollo del argumento . La puesta en escena es incontestablemente del más puro y sobrio naturalismo , con interiores que se adaptan en todo a los supuestos de ese estilo . El conflicto es entre un representante de la Banda de los Cuatro y un científico ya viejo y entrañable . El instituto es esta vez médico , y el proyecto , un importante asunto para la medicina nacional . El conflicto se inserta además en la estructura de una misma familia , para acentuar lo emocional , y hacer así más eficaz la teatralidad de la pieza . En efecto , el agente de la Banda de los Cuatro es el yerno del héroe de la obra ;

su carácter miserable , ya reconocido de buen principio , se pone más y más de manifiesto a lo largo de toda la obra , que concluye con su derrota y repudio por parte de la familia y con la vuelta a sus importantes investigaciones por parte del viejo sabio , que decide seguirá luchando y trabajando mientras viva y pase lo que pase .

No se aprecia en esta pieza más elaboración de los personajes , pero frente a la maldad del uno se despliega en los otros tanto valor y nobleza como sólo se pueda soñar para la vida real . Otro punto de interés es la indirecta aparición en la obra del personaje de Zhou Enlai , en el recuerdo del héroe ; luego también al teléfono y por último por la noticia de su muerte , a la cual los actores se reúnen ante una imagen de gente que la llora . Es de notar que Zhou Enlai (1898-1976) ha sido y es muy venerado por los chinos , como hombre de gran talento y cortesía que siempre mostrara honestidad y gran clase humana en todos sus actos , por lo que la gente en general le quería [339]. El forillo que representa a la gente que llora está dispuesto de tal manera que parece que envuelve a la sala , como formando parte de ella ; lo que por supuesto redunda en el efecto de que es toda la sala la que llora , y en realidad se dan muchos llantos entre el público . Por otra parte , es característica de la vida teatral china el que se llore de vez en cuando en los teatros , pues si no parecería por cierto que la obra ha fallado en cuanto a transmitir

[339] Zhou Enlai (1898-1976) , líder del PCCh , Primer Ministro de la República Popular y hombre de estado . Nació en Jiangsu y estudió en la Escuela Nankai de Tianjin (donde por cierto trabaja en su famoso grupo teatral participando activamente en las representaciones y estudiando las nuevas formas teatrales , y el director del centro Zhang Bolin le considera "el mejor alumno que pasara por la escuela" ; sus actividades revolucionarias posteriores guardan también conexión con el teatro) . Más tarde , Zho estudia en París , donde se afilia a la Liga de la Juventud Socialista . Volvió a China en 1923 para dirigir el Departamento Político de la Academia Militar de Huangpu , donde trabajó entre otros con Chiang Kai-Shek (Jiang Jieshi) ; cuya liberación consigue tras el famoso "Incidente de Xian" , en que Chiang es arrestado -tras rocambolesca huida descalzo y en pijama del balneario Hua Qing (los alrededores de Xian son ricos en aguas termales) la noche del 12 de diciembre de 1936- por su propio comandante en jefe , Zhang Xueliang , señor de la guerra manchú cuyo padre -otro famosísimo guerrero- había sido asesinado por los japoneses en 1928 , hecho por el cual culpaba a los partidarios de Chiang ; entre otros asuntos . V. *The Sian Incident : A Pivotal Point in Modern Chinese History ,* Tien-wei Wu , Center for Chinese Studies , University of Michigan , 1976) . Zhou Enlai es nombrado Primer Ministro en 1949 . Continúa en el poder hasta su muerte con , sorprendentemente , escasísimas críticas , y consigue incluso sobrevivir en la Revolución Cultural sin ser ni una sóla vez denunciado . Es una figura enigmática y de gran cultura , y quizá el diplomático más capaz de la República Popular . V. *China* , ed. de Michael Dillon , Curzon , Richmond (Surrey) , 1998 ; *China Through The Ages* , Franz Michael , Westview , Boulder y Londres , 1986 ; y *The Search for Modern China* , Jonathan Spence , Norton &Co., Nueva York y Londres , 1999 .

los sentimientos , que se supone responden a unas realidades ; por lo que , de no llorar el público en piezas como ésta , se las podría considerar defectuosas o fallidas en cuanto a lo artístico , o de escaso o nulo valor en cuanto a lo social . Incluso algunos críticos serios utilizan esta medida para la valoración de las obras .

Yu wusheng chu ("En un lugar de silencio" , "En un lieu de silence", "Where there is silence" , "Stiller Zorn") , de 1978 , marca un nuevo hito . Rehabilita a los manifestantes de la Plaza Tiananmen del 5 de Marzo de 1976 (día del festival anual llamado Qingming , o "Claridad y Brillo" , festividad que recuerda a los difuntos , como nuestro 1 de

Noviembre) , a los que la Banda de los Cuatro acusó de contrarrevolucionarios . Los manifestantes , además de hacer campaña contra la Banda , recordaban y hacían duelo por Zhou Enlai , aprovechando el sentido general del festival . Este cambio de dirección ideológica a nivel de movimiento popular prefiguraba el ocaso de Hua Guofeng , el sucesor designado por Mao , y la ascensión del aperturista Deng Xiaoping[340] y sus partidarios . La obra es pues un claro ejemplo de la relación entre el teatro y la política , a la vez que muestra todavía del profundo influjo del naturalismo , transmitido desde las primeras piezas de Cao Yu . La manifestación de Tiananmen aparece en la pieza indirectamente (narra las conversaciones y conflictos no violentos que tienen lugar a lo largo de nueve horas entre seis personajes de dos familias distintas en un mismo interior), por medio de narraciones como la de un combativo joven que asistió a ella . Aquí se observa aún más claramente que en "Corazones Leales" la unidad de espacio , tiempo y acción ; ya que sólo en unas pocas horas más de lo que dura la pieza , el conflicto se desarrolla en el seno de dos familias , en un cuarto de estar y sólo entre las seis personas que ocultan al "garbanzo negro" (el suegro del héroe) , que es miembro de la ultraizquierda . Según el propio autor de la obra , su objetivo al escribir ésta no ha sido otro que el de erigir un monumento a los héroes de Tiananmen ; sin embargo , sigue diciendo , la forma de la fábula , con los conflictos familiares que plantea , se la ha procurado su estudio de "La Tormenta" de Cao Yu . Así , todo un proceso social y una lucha de masas son mostrados en el escenario sólo por medio de su reflejo en las mentes y consciencias y en comportamientos privados . La historia transcurre en 1976 , el mismo año de la caida de la Banda , y se escenificó poco después de dicho suceso , lo que le dió una impronta todavía más excitante e inspiradora . El argumento es , en pocas palabras , como sigue : Mei Lin , viejo cuadro perseguido , y su hijo Ouyang Ping se meten en el piso de su amigo He Shifei en su huida a Shanghai . Este amigo acusa a Mei

[340] Deng Xiaoping (1904-1997) había estudiado con Zhou Enlai y Chen Yi en Francia (década de 1920 , con los otros dos se encarga de la máquina mimeográfica del Partido) y Rusia , y fue uno de los primeros miembros del PCCh . Estuvo en la Larga Marcha y en el ejército durante la Guerra de Resistencia contra Japón y Guerra Civil . Fue nombrado secretario general del Partido en 1956 , pero se le depuso durante la Revolución Cultural , para volver después a su cargo y llegar a Primer Ministro de 1974 a 1976 . Cayó en desgracia tras la muerte de Zhou Enlai (1898-1976) , pero asumió el poder tras la Revolución Cultural . Gran pragmático en política nacional e internacional , inició la recuperación económica y la modernización de la agricultura , tecnología y defensa , y se hizo famoso su comentario (aunque él se decía acérrimo marxista y maoísta , y había limitado la libertad de expresión) : "No importa que un gato sea blanco o negro , siempre que cace ratones" . Con más de 90 años , siguió hasta su muerte en una posición de preeminencia política a pesar de no ostentar ya el cargo . El actual presidente Jiang Zemin es continuador de su política aperturista , como se supone del previsible sucesor de éste , Hu Jintao .

Lin de traición a la patria ; su hija He Yun , una joven policía , está precisamentye buscando "contrarrevolucionarios activos" como los que distribuían octavillas en el reciente "Incidente de Tiananmen" . Y uno de ellos era precisamente Ouyang Ping . Se desarrolla una intensa lucha de personalidades en que el verdadero carácter de los personajes queda al descubierto , no sólo en cuanto a lo ideológico sino en lo referente a los más genuinos sentimientos humanos ; con un Mei Lin que se mantiene optimista y enérgico a pesar de la dura y cruel persecución a que se le somete , y un He Shifei que es un muy cuestionable chivato que además intenta jugar a dos barajas .

A diferencia de otras historias familiares chinas anteriores a ésta y de "La Tormenta" de Cao Yu , aquí sin embargo no aparece la familia como un núcleo de problemas en sí , ni

como un núcleo en que se refleje la desintegración de la sociedad feudal ; sino que más bien aparece como símbolo de la nueva sociedad , como lugar de unidad y armonía , que
es amenazado por elementos negativos de toda especie . De este modo , de cara al espectador , hay base para una identificación positiva , o constructiva . Por supuesto las relaciones familiares tienen en China un papel mucho más significativo que en Occidente, como residuo de la antigua sociedad . Pero la institución familiar (en la que hoy normalmente ambos esposos trabajan) sigue cambiando , y es fuente de conflictos por ejemplo con los niños , como ocurre en Occidente . Pero esta realidad , con contadas excepciones , no se muestra nunca en China en el teatro ; estereotipo que *sólo muy pocos parecen entender como obstáculo al desarrollo de un teatro realista* (v. libro citado en Nota 337 , en que nos basamos para casi todo lo expuesto en estas últimas páginas) .

También se utiliza el teatro para tocar temas de la política exterior y de las relaciones con Taiwan , aunque de forma oficiosa . Al reforzarse en 1979 la propaganda de cara a la reunificación con Taiwan , se escriben rápidamente piezas teatrales en conexión con el asunto . Una de ellas es "Vuelve un Velero" ("Ein Segelboot kehrt zurück") , sobre el regreso de un viejo reaccionario del Guomindang a su lugar de origen . Durante su estancia en la isla se ha convertido no obstante en buen patriota , por lo que su antiguo enemigo declarado , comunista , le homenajea . Todo ello , naturalmente , arropado por una historia familiar y de amor . A la vez , y esto todavía es más típico , sólo se permite en Pekín la escenificación de "El Incidente de Xian" ("Xian-Zwischenfall"; v. Nota 339), en que Chiang Kai-Shek por supuesto no aparece a la mejor luz , en homenaje a Zhou Enlai y únicamente para un público elegido , para no enturbiar la diplomacia con Taiwan.

A causa de su carácter "oficial" el teatro se ve pues muy obstaculizado en su función como medio de comunicación y comprensión entre el público y los artistas , como sucediera en la Europa de los primeros tiempos de la burguesía o en los años 30 en la misma China , por ejemplo . No puede funcionar como foro en que se desarrolle la amena digresión sobre todas las cuestiones humanas , de la sociedad y de la existencia personal , con todas las contradicciones y problemáticas de la implantación del camino socialista que se daban en un país como China . También su importante función educativa , tan necesaria en un país en desarrollo , y a la que el mismo Partido otorga gran valor , puede en muchas de estas piezas no mucho más que entreverse .

Lo principal es la modernización del país , que persigue desde hace mucho el Partido , y subrayar el importante papel de la ciencia . Por ello , los científicos aparecen a menudo sobre el escenario , y también naturalmente en piezas que plantean su anterior postergación . En el teatro chino son pues (sobre todo desde 1977) uno de los grupos de héroes más numerosos , quizá el mayor , incluso hasta nuestros días . Las piezas en que aparecen no siempre son , en cuanto a forma , tan tradicionales y a la vez sólidas como "Corazones Leales" . Un ejemplo puede ser -seguimos basándonos en la obra citada en Nota 337- "Fuente de Montaña" ("Bergquelle") , pieza en tres actos que escenifican en 1978 los profesionales del Teatro de la Juventud de Pekín , tan interesados en lo experimental . Se trata de una científica ya mayor que trabaja junto a su hija y el prometido de ésta en un instituto de investigación , y desvelan su verdadero carácter en

los conflictos generados en el trabajo . El novio se hace agente de la Banda de los Cuatro y la joven se separa de él , que es al final castigado a la caída de la ultraizquierda . Esta pieza se parece en cuanto a fábula y personajes a "Corazones Leales" , pero no logra efectos tan vívidos . Sin embargo , muestra ciertas formas nuevas . Éstas se posibilitan por la distinta división del escenario , que tiene dos niveles . El Nivel 2 está sobre el 1 , pero más retirado del borde del escenario , y se accede a él por una abertura oculta por un velo delgado . Tras este velo sólo se ven los forillos si se les ilumina . Ambos niveles sirven para mostrar simultáneamente lo que ocurre en tiempos y lugares diferentes . Por ejemplo , si un personaje está leyendo una carta procedente del Tíbet en el Nivel 1 , aparece en el Nivel 2 el que la escribió en el momento de hacerlo . Paralelamente , se puede proyectar película sobre el fondo del Nivel 1 , iluminar o no los forillos de ambos niveles , etc . En realidad se trata de mezclas o montaje como el de la técnica cinematográfica , que por cierto también se usa para proyecciones como hemos dicho , de cara a obtener fondos vívidos y naturales como el del mar mientras se representa un viaje en barco . Además , con la (en comparación a la del teatro clásico chino) prosaica y sobria técnica moderna de actuación de los actores , las proyecciones son además uno de los pocos medios que quedan para espolear la fantasía del espectador .

En "Fuente de Montaña" son los componentes románticos todavía relativamente fuertes , apelándose a los sentimientos del espectador sobre todo cuando la política cultural lo requiere , como en otra escena en que se recuerda a Zhou Enlai . La importancia de la música es pues de primer orden , y se usa también como acostumbra a hacerse en el cine.
Todo esto significa que han de salvarse , en muchos aspectos , los límites del naturalismo, pero de otro modo no se puede dar el paso a la época de mayor modernización . Pero se trata sólo de experimentos formales que no alteran la función tradicional del teatro en cuanto a insertar al espectador en unos acontecimientos , y a exponer una finalidad , ilusión y moldes que sirvan de parámetros . En este caso , con fondo naturalista , fantasías renovadas .

Aunque al parecer este tipo de experimentos teatrales no son valorados en la China de la época lo suficiente , antes de la Revolución Cultural no los había en absoluto . Y a principios de 1980 incluso una compañía del Ejército pone en escena la modernizante obra "El Átomo y el Amor" ("Atom und Liebe") , habiéndose aprendido ya mucho de

las técnicas que acabamos de enunciar , pero sin poder sustraerse con los efectos externos al contenido obligatorio , con sus clichés . O sea , vino viejo en jarras nuevas , pero nos gustaría saber si en alguna parte o época ha sido de otra manera , o si tal cosa tendría sentido . Por otro lado , ya hemos expuesto aquí (p. 83) una cita clásica de Gao Ming (*c.* 1301-1370) que se refiere a que hay que adaptarse a lo que la sociedad necesita , pues si no toda fábula sería superflua . Este mismo sentir es expresado ya mucho antes por distintos pensadores y teóricos literarios chinos (v. en p. 38 de "La inteligencia a los Ojos de los Pensadores Chinos" -obra citada en nuestras Notas 142 , 154 , 230 y 274-, las citas del filósofo , literato y linguista Yang Xiong -53 a.C.-18 d.C.- ; la larga cita de Liu Zongyuan , literato y prosista que vivió en 773-819 , en pág. 39 de op.cit., etc) así como de otras nacionalidades , desde tiempo inmemorial , y creemos no hace falta insistir ahora sobre este punto .

Pero los chinos empiezan pues por esta época a liberarse de tantos años de fingimientos ,

tabús y palabras no sinceras . Paralelamente , las rehabilitaciones se traducen en piezas en loor de antiguos líderes del régimen . *Chen Yi shizhang* ("El alcalde Chen Yi") [341] corresponde a esta veta . De baja calidad literaria , esta pieza recibe sin embargo el primer premio en un gran concurso con motivo del Treinta Aniversario de la Fundación de la República Popular , y es muy alabada por la crítica . La obra tiene un planteamiento formal influído por la técnica del guión cinematográfico , y (aunque ese no es el motivo) se hace una versión para el cine , como de otras obras del periodo . La fábula se ambienta en las luchas políticas y militares de Chen Yi en 1937 , en cierta región ya "liberada". Cuando es sometido a proceso por la guerrilla comunista , que le acusa de ser un cobarde y querer rendirse , se presenta una ciega que narra cómo él personalmente se ocupó de ella y su hijo en los momentos más duros de una gran batalla. Este pasaje se mezcla a una escena muda con mucho ruido de cañones y disparos , fuegos al fondo y un paisaje muy realista , como en una película . Lo que de otro modo sólo la fantasía del espectador podría representarse , lo ve éste ante sí , y ya no es necesario el poder de las palabras de los actores al entrar estas imágenes y sonidos en juego[342] .

---

[341] Como decimos en Nota 307 , Chen Yi (1901-1972) fue alto oficial del PCCh en el Ejército Rojo de Obreros y Campesinos y en el Nuevo Cuarto Ejército . Había estudiado en París y luego servido junto a Zhou Enlai en la Academia Militar Whampoa . Nombrado alcalde de Shanghai en 1947 y Ministro de Exteriores en 1958 , con la Revolución Cultural se le desacreditó (es famoso el episodio en que , abucheado por un grupo de guardias rojos que le pedían una frase importante del Presidente Mao , él dijo : "La que expresa que Chen Yi es un comunista honrado y leal") ; a fines de los 70 se le rehabilitó y hoy se alza su estatua a orillas del Huang Pu en el Bund , el barrio más comercial y activo de Shanghai , "en saludo a la nueva China del siglo XXI", según *Shanghai Star* . (Este Chen Yi no debe confundirse con otro de igual apellido y nombre homófono pero escrito con distinto sinograma que vivió de 1883 a 1950 y era miembro del Guomindang ; fue gobernador de Fujian y Taiwan , gran represor . El gobierno central del Guomindang le mandó ejecutar al acusársele de contactos con agentes secretos del PCCh) .

[342] En Febrero de 1994 tuvimos el placer de ver en un pequeño teatro anejo a cierto museo de Chongqing en que se mostraban fotos y objetos relativos a la última Guerra Civil un espectáculo que nos sorprendió sobre toda medida . Sin actor alguno sobre el escenario , "vimos" la lucha en torno a una casa del bosque cercano atacada por los partisanos . Sólo había un forillo (dispuesto en semicírculo y ocupando todo el fondo y hasta los dos extremos delanteros del escenario) para toda la representación , pero las miradas de los espectadores se iban , indefectiblemente , a los objetos plasmados en él según riguroso orden de "montaje" ; montaje dictado por la luz , que iluminaba alternativamente según el argumento en una u otra dirección o bien una y otra cosa , y apoyado por las voces y efectos de sonido que se aplicaban en

El desarrollo dramático de la pieza no resulta en ningún momento lastrado , sino al contrario . Toda la escena , que es el punto álgido de la obra , es punteada con las exclamaciones y manifestaciones de los numerosos actores que toman parte en la representación , mientras los focos , cubiertos con filtros de diversos colores , bañan de luz los diferentes puntos del forillo según el argumento . Gracias al relato de la anciana ciega , que califica de buen hijo del pueblo a Chen Yi , éste no es ejecutado por los antes airados partisanos . La anciana va vestida de harapos , pero no sucia , y es una figura típica del teatro chino que aparece a menudo en la ópera (recuérdese por ejemplo a la vieja sirvienta de "Banquete Cancelado" , pág . 129 del presente trabajo) . Sale a escena

desde el fondo apoyándose pesadamente en un bastón , encorvada y cojeando o arrastrando los pies , como un deus ex machina de tejas para abajo que da feliz solución a un conflicto ; en este caso , como representante del pueblo que sabe proteger a sus buenos cuadros comunistas . Así , todo queda al final de la pieza favorable a Chen Yi , como querían el autor y los dadores del premio a su obra . Otras obras sobre el mismo personaje protagonista , como "Chen Yi vuelve de la sierra" , escrita por **Ding Yisan** , alcanzan también notable éxito . Heroico militar , famoso e importante diplomático , poeta , y alcalde de su Shanghai natal , perseguido a muerte durante la Revolución Cultural y rehabilitado después , no es extraña la proliferación de piezas sobre este hombre querido del pueblo chino , por lo que tras la caída de la Banda de los Cuatro también se le dedican varias películas . Como es el caso de otros que también citamos aquí , y otros como el General Peng Dehuai , etc , se trata de "obras históricas" de nuevo cuño , entre cuyos títulos más famosos se encuentran igualmente "Círculo Vicioso" ("Turning Point") , "El Incidente de Xian" ("The Xian Incident"), etc .

Efectos tan poderosos y a la vez económicos como los de estas piezas pueden conseguirse a duras penas con los sobrios medios del realismo . La alta consideración que las obras de este tipo alcanzaron es prueba por otra parte del interés de la dirección del Partido por la identificación de las masas con su política , por lo que estos medios románticos , que frecuentemente están en la frontera de lo kitsch , son requeridos y alabados .

En este grupo de obras se insertan otras piezas , algunas mejores que la que acabamos de exponer , por ejemplo "Amanecer" ("The Dawn" , "Morgendämmerung") , sobre el general He Long[343]. En esta obra , escrita por **Bai Hua** y más desenfadada que "El

---

consonancia . Se trata de otro estilo antiguo de espectáculo diverso a los tratados en el presente trabajo , y ahora no podemos extendernos aquí hasta nueva ocasión . De todos modos , la forma en cuestión merece , como tantas otras de las que sí citamos y otras más , ser tratada en obra-s aparte . Pero sólo la mencionamos aquí por suponer que en *Chen Yi shizhang* , que no hemos visto representada , pudieron ponerse en práctica técnicas afines a las de la maravillosa y a la vez económica forma de espectáculo que mencionamos en esta Nota .

[343] He Long (1896-1969) fue general del Ejército Rojo de Obreros y Campesinos . Estuvo al mando del Vigésimo Ejército antes y durante la Larga Marcha (ésta tuvo lugar de Octubre 1934 a Octubre 1935) , y también al frente de una división que luchó contra los japoneses en Shanxi . Después de 1949 sirvió en la Comisión de Asuntos Militares del Gobierno de la República Popular . La Larga Marcha , *Changzheng* , es parte ya casi mítica de la historia de la fundación de la República Popular , y tema de innumerables

alcalde Chen Yi" , el gran He Long aparece como un hombre con sus debilidades . Pero la realización introduce igualmente elementos de gran romanticismo por medio de numerosos cambios de iluminación , efectos de viento amenazador que sopla sobre el escenario vacío , una música trágica y envolvente , gestualidad exagerada por parte de los actores y otros aspectos que determinan el hechizo innegable de las escenas . Vemos también en esta pieza (como en otras de la misma corriente) que un gran hombre se preocupa por "asuntos menores de la gente pequeña" , como la ropa de abrigo , la comida caliente , el reencuentro con un hijo perdido , etc , en escenas idealizadas pero estándar que evitan problematizar -en la mejor tradición feudalista y burocrática- sobre

temas que también conciernen , y en mayor medida , al alto servidor del estado . Pero al hacerse así , puede también investírsele de cualidades sobrehumanas .

Las figuras teatrales mencionadas hasta aquí , sobre todo estas últimas , se caracterizan por no incurrir en contradicción personal alguna . En este sentido , *Galileo Galilei* , de Bertolt Brecht , es obra que en 1979 suscita gran interés , puesta en escena por el Teatro de Arte de la Juventud . La dualidad en una misma persona de lo heróico y lo criminal parece hallarse en los límites de lo posible , aunque se trate de una figura histórica . Los autores chinos no se atrevían , desde la Revolución Cultural , a plasmar semejantes dialécticas , pero éstas se sacan de pronto a la palestra por medio de la obra de un autor extranjero . Surgen entonces voces de diversos artistas que claman por la liberación de la pluma en aras de un mayor realismo , y por la postergación de tantos tabús literarios y otros estereotipos .

Huang Zuolin , el más apasionado de las reformas teatrales y más amigo de la experimentación de todos los veteranos del teatro chino , estudia con Michel Saint-Denis en el Londres de la década de 1930 y al volver a China comparte su experiencia profesional con sus colegas y tiene un papel importante en el desarrollo del teatro hablado chino . Codirige *Galilei* de Brecht junto a Chen Yong . Huang ya se había significado en 1962 como el único que clamaba en el desierto por la liberación de las ataduras y la superación de los conceptos del naturalismo (llaman a su estilo "teatro simbólico") . Propugnaba sobre todo dos puntos principales . Por un lado , contenido más filosófico en cuanto a visión del mundo , y que no se trataran sólo asuntos directamente relacionados con el momento político ; y por el otro , una dramaturgia más polifacética y más suelta en cuanto a la experimentación . El proyecto *Galilei* será su última aportación en este sentido . Durante la Revolución Cultural es enviado a un duro

---

cuentos , novelas y películas . A su vez , tenía una importante "Unidad de Teatro" que ganaba a los revolucionarios el apoyo de los campesinos que encontraban a su paso por medio de representaciones de propaganda . V. *The Long March of 1935 : The Epic of Chinese Communism´s Survival* , Dick Wilson , Hamish Hamilton , Londres , 1971 ; y *From Revolution to Politics : Chinese Communists on the Long March* , Benjamin Yang , Westview Press , Boulder y Londres , 1990 . Puede también consultarse el pequeño pero interesante librito *Mao Zedong y China* , Jack Dunster , Akal/Cambridge University Press , Madrid , 1991.

campo de trabajo donde pasa largos años , al igual que su esposa , pero al final de esa época , rehabilitado , vuelve a su profesión hasta su extrema vejez [344] .

En 1978 participa Huang Zuolin , en su Teatro del Pueblo de Shanghai , en la escenificación de una importante obra escrita por él mismo llamada "Sinfonía de la Nueva Larga Marcha" ("Symphonie des neuen langen Marsches") , la cual en principio se inserta en la corriente del teatro tradicional . Pero la supuesta inserción en dicha corriente es en esta obra muy sui generis , ya que en ella se asiste a la inconexa escenificación de cuadros que son como bocetos de diferentes momentos de los últimos cien años en China . Se rompen las unidades de tiempo , lugar y acción , como también en parte la cuarta pared que separa al público de la escena . Sin embargo , se hace uso de la declamación , pantomima y danza junto a la acostumbrada forma de actuación en el teatro tradicional . Huang intenta así (con ésta y otras obras) desarrollar su propia teoría dramática , uniendo características de la ópera tradicional a las del teatro hablado , y los

elementos que él aporta inducen a muchos a reflexionar sobre numerosos puntos relacionados con la cuestión[345] . Y esta "Sinfonía de la Nueva Larga Marcha" llega en este terreno desde luego más lejos que la *Wang Zhaojun* de Cao Yu (v. más arriba) en la escenificación de la cual también se intentó en su momento amalgamar teatro hablado y ópera tradicional , pero con mucho menos éxito[346] .

En este mismo año de 1979 un verdadero torrente de piezas de *huaju* atacan la corrupción oficial en la sociedad contemporánea y las consecuencias negativas de la política de los quince años anteriores a 1976 . Formal y estéticamente siguen en su mayor parte las pautas "tradicionales" del naturalismo , y están orientadas al consumo tanto en lo que respecta a la dramaturgia como a la escenificación . Sólo llama la atención el que se renuncie mayoritariamente a los medios romantizantes y a otros efectos en aras de un refuerzo de la fábula y los diálogos , incluso en lo tocante a los aspectos anteriormente orientados a generar determinados sentimientos entre el público .

---

[344] Arthur Miller narra una larga y muy interesante entrevista que mantuvo con éste y otros profesionales del teatro , como Cao Yu , en su libro *Chinese Encounters* , citado ya en el presente trabajo y en nuestra Bibliografía .

[345] También ha hecho aportaciones en esta dirección su hija Huang Shuqin , famosa cineasta que dirigió la película *Ren Gui Qing* ("Persona , Demonio , Pasión") en 1989 . Film de 118 minutos en color y 16 mm que trata sobre una actriz de la ópera tradicional *Kunqu* , especializada en papeles masculinos como el de Zhong Kui , el "cazador de demonios" de que hablamos más arriba ; la mujer ha de retirarse de los escenarios durante la Revolución Cultural , se casa y tiene hijos , para volver de nuevo al teatro al final de aquella desastrosa etapa . Meditación sobre lo que significa ser actor y a la vez un ser humano -muy ad hoc por ser la directora miembro de una familia artista y a la vez ensayista como la suya ; y por otra parte su padre , como casi todos estos autores teatrales chinos , también ha dirigido cine alguna vez, con dos películas en 1947-, y también sobre aquel momento histórico y sobre el propio teatro chino .

[346] En su "nuevo drama histórico" *Wang Zhaojun* Cao Yu quiso "sinizar" su pieza en cuanto a la representación , pero ésta le quedó lenta y pesada . La escenografía y la gestualidad eran como de la Ópera de Pekín , pero en conjunto no resultó interesante ni para el público chino corriente , que ya se interesaba más por el contenido que por la estética y el preciosismo en las representaciones .

En estas obras sobresalen dos temáticas : la burocracia con sus desmedidos privilegios , y los problemas de la infancia , adolescencia y juventud . En cuanto a este último tema , es interesante reseñar el surgimiento de un teatro para niños y adolescentes que alcanza rápido desarrollo desde 1976 a 1982 , con la progresiva ola de reforma y apertura que propicia la nueva etapa de "florecimiento de las cien flores y cien escuelas de pensamiento" , en vieja frase de Mao Zedong . De hecho , es cierto que en la época que se abre tras la Revolución Cultural pueden los chinos , más que nunca en todo el siglo XX , asistir a una coexistencia de multitud de estilos diferentes en todas las artes .

Al poco tiempo de la caida de la Banda de los Cuatro se produce una primera hornada con piezas tales como "Los chavales del periódico" , "Prodigio" , "El extraño 101" "Creciendo junto al Río Yan" y "El secreto de un pájaro que grita '¡Frío!'" . Estas piezas son progresivamente de mayor verismo y calidad técnica , y por ejemplo en 1978 se escenifica en el Teatro Infantil de Shanghai una pieza sobre cierto maestro , *Tong Xin* , la cual con medios asombrosamente realistas y con pocos clichés (por ejemplo , sin el buen secretario del partido que surge al final para ayudar a la gente corriente) , plantea de modo ameno y entretenido la difícil cuestión de cómo se consiguió en los años

precedentes el radicalizar hasta tan altos extremos a las masas juveniles . Se alude incluso a la problemática de la educación de los hijos en las familias obreras . Todo ello en medio de una vuelta a conceptos naturales como el del cariño entre padres e hijos y otros sentimientos postergados o incluso aniquilados en tiempos de la Revolución Cultural , en
que para demostrar la propia ortodoxia no se vacilaba en acusar o agredir a los miembros más cercanos de la propia familia .

Con todo esto , a partir de 1982 se afianza el interés por escribir piezas dirigidas a los niños , y se escenifican nuevas obras como "El Diario de la clase nº 5" , "Mosca" , "Petrel" y "Hojas Rojas de las Montañas Lejanas" . A la siguiente etapa , de mediados de los 80 , corresponden a pesar de nuevas circunstancias difíciles en lo social "Campamento de Verano Especial" , "El Eco" y "Pipilu y Braggadocio" , y a final de los 80 surge un nuevo auge creativo con piezas como "Máscara Infernal" , "Aventura en el Laberinto" y "Zhou Enlai niño" . Entre los principales escritores de teatro infantil podemos citar por ejemplo a **Yu Deyi** , autor de "Una chica lista" , en torno a Tiaotiao , una niña a la que , al visitar a sus padres en el extranjero , se diagnostica un cáncer incurable . Sin embargo la pequeña da pruebas de gran valentía y humanidad , y al final de la pieza se despide de sus amigos con un "Me voy a tomar un descanso permanente"[347] .

Volviendo a la obra citada en Nota 337 y de nuevo en el teatro para adultos , "¡Sálvala!" ("Save her!" , "Sauve-la!" "Rette sie!") es una pieza que a finales de 1979 llega a Pekín

[347] Ver en "Welcome to Drama" el apartado "Many-Colored Drama" , p.1 "The Flourish of Children's Drama", en ccnt.com .

procedente de provincias . Plantea la recuperación de una joven criminal que fue muy maltratada y posteriormente enviada al campo durante la Revolución Cultural . En el medio rural se convierte en maestra , de modo que al final intenta hacerse pasar por hija de un cuadro alto del Partido como único medio para escapar a la dramática situación en que se halla y poder volver a la ciudad . En lugar de eso la meten en la cárcel , al descubrirse su patraña , y allí se ve envuelta en el bajo mundo de los delincuentes juveniles . Gracias sólo a la afortunada casualidad de que su antigua profesora se apiada de ella y se encarga , no sin grandes afanes , de que los correspondientes órganos del partido se ocupen del caso , se consigue salvarla del desastroso final que le estaba reservado . La pieza , aunque ciertamente simplista en cuanto a su planteamiento , nudo y desenlace , consigue sin duda poner sobre el tapete la noción de que las causas de la delincuencia juvenil no hay que buscarlas en los jóvenes mismos , sino en las circunstancias que envuelven determinados casos desgraciados . En este sentido la obra representa un muy significativo avance , y logra un gran efecto .

En cuanto a las obras que critican la corrupción burocrática del partido y los privilegios obtenidos de forma fraudulenta , sobresalen especialmente *Ruguo wo shi zhende* y *Quan yu fa* , que nos proponemos exponer a continuación .

Ruguo wo shi zhende (“Si yo de verdad lo fuera” , “If I Were For Real”o“The Imposter”, “Et si je l’étais vraiment?” , en alemán “Wenn ich wirklich einer wäre” o “Hochstapler” , esto es , “Impostor” o figurativamente , “Fraude”) , de **Sha Yexin y otros** , se estrenó en 1979 . A principios de 1980 fue duramente criticada por el Secretario General del PCCH Hu Yaobang , en lo que fue la primera intervención pública contra las artes desde el fin de la Revolución Cultural . En la campaña contra el liberalismo burgués de 1981 y la campaña antipolución espiritual de 1983 , Sha y sus obras son de nuevo blanco de acerbas críticas , pero este autor sigue escribiendo para el teatro y se defiende en la prensa. A fines de 1985 es además aceptado como miembro del Partido , y se le nombra director del “Teatro del Pueblo de Shanghai” , desde donde sigue escribiendo obras controvertidas . *Ruguo wo shi zhende* versa sobre un joven que consigue privilegios al hacerse pasar por el hijo de un alto oficial del Ejército , hasta que se descubre que es un Don Nadie , con el consiguiente pasmo , rechazo total , despojo y castigo . Esta polémica obra , prohibida en China tras alcanzar allí un rápido éxito , ha sido muy aplaudida en Francia , Inglaterra , Alemania , Estados Unidos y otros países de Occidente. El protagonista es un joven muy sencillo y sin ningún *guanxi* (“enchufe” o “buenos contactos”; o , como se diría en Madrid , “nadie le conoce” o “no conoce a nadie”) . Por ello , no consigue salir del bajo y deprimente medio de su ciudad provinciana para ir a la capital . Allí le espera sin embargo su novia , que ya tiene un hijo de él . Los padres de ella no les dejan casarse a menos que el muchacho encuentre colocación en la ciudad . Así , planea él hacerse pasar por hijo de un alto cuadro , y lo consigue , con lo que , como por arte de magia , las puertas se le abren ; todo va bien , tiene todo el dinero que necesita -y más- , y puede tenerlo todo , hasta asientos en la fila uno de platea en el teatro . Por desgracia , llega a Shanghai su supuesto padre , y el muchacho es detenido y criticado exhaustiva y duramente , pero a él sigue faltándole verdadera compunción : “Si yo de verdad fuera hijo de un cuadro alto” -dice no sin bastante razón- “nadie me habría criticado” . En la obra se pone sin embargo de manifiesto (concretamente a cargo de un miembro decente del partido , el susodicho

"padre") que el muchacho no es en realidad el culpable del fraude , sino determinadas estructuras sociales . Estas lacras están entonces presentes en China -al igual que en otros países- como cuando el más acendrado feudalismo antiguo (con , por ejemplo , los odiados *yanei*[348]o hijos de altos personajes Yuan) y son todavía muy fuertes .

Los defensores de la obra subrayaron en un coloquio que tuvo lugar en el Teatro del Pueblo de Shanghai que los privilegios eran un lastre para la modernización del país , y que por lo tanto era necesaria su denuncia y la puesta en claro , de cara al pueblo , de lo que resulta positivo o negativo para conseguirla . Durante un corto tiempo parecía que la política cultural apoyaba este enfoque , pero a finales de 1979 se prohíbe esta obra y se produce un brusco parón seguido de marcha atrás en la liberalización del teatro . Uno de los pocos críticos de la pieza cuando el coloquio que acabamos de citar pregunta , retórico : "¿Es que esta pieza no menoscaba la autoridad del Partido?" Otro , en cambio, exclama , rechazando lo expresado por el anterior : "¡Sólo una así no es bastante!" Los

reproches son representativos de lo que pasaría a continuación , esto es , la prohibición de la obra , aunque la situación ya no es ni mucho menos como durante la Revolución Cultural . La gente habla desde el final de ésta con más libertad , y la mayoría de los artistas han aprendido y esperan que la misma realidad sea la fuente de inspiración para su arte , para que "sean de verdad las masas populares las que en último término decidan sobre las obras" . El que el teatro chino pueda por fin desarrollar o no las potencialidades que en él bullen , dependerá de la emancipación en esa sociedad ; como también , un poco , viceversa .

Quan yu fa ("El Poder Contra la Ley" , "Power versus Law" , "Le Pouvoir et la Loi" , "Macht und Recht") , de **Xing Yixun** (*c.* 1940-) denuncia también el extendido abuso del reparto de privilegios por parte de los miembros del Partido Comunista entre ellos mismos y sus familias . Pieza escrita en 1979 en que la acción , situada en el año precedente , revela las intrigas en el centro de las luchas ideológicas del momento . El tema central de esta obra es la ley , que sólo sostienen los funcionarios decentes del PCCh y el pueblo, victoriosos sobre los corruptos ; se ataca a individuos y no a estamentos ni por supuesto al Partido mismo . La pieza se estrena en el Teatro de Arte de la Juventud , de Pekín , y aunque oficialmente recibe pocos plácemes , tiene gran éxito de público y se hace muy popular . El argumento es (según obra citada en Nota 337) como sigue : Una mujer , que a menudo duda lo que ha de hacer , se decide por último a denunciar mediante una carta a un periódico local el desvío a bolsillos privados de fondos que el gobierno había asignado a los damnificados de una catástrofe . El culpable es el Primer Secretario del Comité del Partido de la localidad . Éste se ha mandado construir con el dinero así obtenido una gran casa en un bonito lugar. Su poder basta a evitar la publicación de la carta de la mujer , así como de otras cartas que también le denuncian . Además , consigue poner a la mujer en apuros , de tal manera que se la hubiera metido en la cárcel de no ser porque aparece el antiguo compañero de

[348] En cuanto a éstos , ver por ejemplo las piezas teatrales de época Yuan *Tourbillon Noir rapporte un double tribut* , de Gao Wenxiu , o *Yang Qing vend du poisson à l'Hôtel de la Joie Unanime* , de Li Wenwei , ambas obras en *Théâtre chinois des Yuan* , edición de Maurice Coyaud , P.A.F., Paris , 1998 . La obra de Li Wenwei también puede encontrarse , traducida por el mismo Coyaud , en *Les Opéras des Bords de L'Eau (Théâtre Yuan) XIIIè - XIVe siècles* , P.A.F., Paris , 1975 .

lucha y cuñado de ella , que justamente acaba de ser rehabilitado y recobra su antiguo puesto como Primer Secretario . Este hombre animoso consigue probar , en muy largas y duras discusiones en el Comité del Partido , que la mujer no sólo es inocente de las acusaciones del malvado prevaricador y por tanto no debe ser encarcelada sino que por el contrario deben procurársele los medios para que viva dignamente en pago a sus muchos esfuerzos en sus luchas en favor del Partido , durante las que muchas veces puso su vida en juego al servicio de las masas . Aquí el público asistente a las representaciones prorrumpía en prolongados y entusiastas aplausos , cosa notable porque en China (como dijimos al ocuparnos del teatro clásico y local tradicional) no se suele aplaudir en el teatro . A pesar del feliz desenlace , la obra , que se basa en hechos auténticos , es realista y no da soluciones para un futuro , ya que se da por sentado que estos casos de malversaciones , prevaricación y falseamiento de la verdad son el pan de cada día , y que las denuncias en este sentido pueden costar el puesto o la cabeza a cualquiera que se atreva a llevarlas a cabo . Sin embargo , se deja claro que la ley y el respeto que merece son de la máxima importancia en todo caso .

Por los mismos días en que se estrena "El Poder y la Ley" se escenifica en Shanghai otra obra que también es enseguida muy popular , la cual sin embargo pronto se prohíbe y desde entonces sólo ha vuelto a ponerse en escena para muy selectos públicos . Como la

anterior , es un buen ejemplo del teatro chino popular , y también es producto de un colectivo ; lo que también la convierte en un producto típico de la época . Un grupo de jóvenes que trabajan en el Teatro del Pueblo de Huang Zuolin escribe la pieza en tan sólo quince días , y únicamente se llevan a cabo seis ensayos antes de su estreno .

El principio de la obra ya es de por sí original , y se convierte en tema de muchas conversaciones . En efecto , sale de pronto al proscenio el director del teatro desde detrás del telón , y se excusa de la tardanza en el comienzo de la representación , que es debida según dice a que se está esperando a personalidades importantes que van a asistir entre el público (se trata concretamente de "dos camaradas del partido y un invitado de honor") . El hombre pide un poco de paciencia , y la gente en realidad no se extraña porque estas eventualidades ya se han dado muchas otras veces . El director se retira , y de pronto empieza a oirse un murmullo de fastidio al fondo de la sala , con alguna palabra fuerte y varios insultos , ya que hay algunos , por lo visto , que encuentran la cosa de lo más indecente . Pero entonces se presentan por fin los que se esperaban , se sientan en las localidades que les estaban reservadas , y por fin se levanta el telón . De repente , se presenta la policía en la sala y detiene al supuesto "invitado de honor" . El director de la obra ruega al comisario recién llegado que dé alguna explicación o por lo menos "nombre" ante el confundido y nervioso público las razones del súbito arresto ; y en ese momento , todos los actores que hasta entonces habían interpretado lo sucedido hasta aquí suben al escenario y explican (interpretan) el caso , de principio a fin , ante los espectadores . Este comienzo nada convencional pone al público en situación de captar de entrada el componente satírico de la pieza , que ya prometía por otra parte el título de la obra , y que es por cierto la ya reseñada "Si yo de verdad lo fuera" . Esperamos haber roto desde aquí una lanza en favor de la presentación de esta pieza en otros países con la también poco convencional exposición por nuestra parte .

Directores famosos y especial estilo de dirección :

Antes de seguir adelante , hablaremos ahora aunque sea brevemente del excelente plantel de directores y actores surgido y afianzado en China , a pesar de los pesares , desde mediados del siglo XX . Ya hemos citado a algunos directores como **Jiao Juyin** , que creó su propio sistema de dirección , con exploración constante , y a **Xiao Chun** , otra gran personalidad , entre otros . Juntamente con **Ouyang Shanzun** , **Mei Qian** , **Lin Zhaohua** , **Yang Limin** , **Zhang Zhenhuan** , **Chen Xinyi** , **Wang Gui** , y otros , estos profesionales combinan su inteligente creatividad personal y extraordinario hacer con las corrientes chinas tradicionales y las occidentales del teatro . El caso es que el teatro tiene hoy en China su propio estilo artístico , con su propia teoría y método de interpretación . Este estilo se remonta a la genial creación de Jiao Juyin cuando el estreno de "La Casa de Té" , de Lao She -en que ya resultaba consistente y fácilmente identificable- , para continuar con los de "El Canal de la Barba del Dragón" y "La Primera Casa del Pato Pekín" (v. más arriba) y otras muchas , y ser patente incluso en las puestas en escena de obras extranjeras . En pocas palabras , el estilo se centra en los aspectos siguientes : a) realismo ; b) características nacionales y culturales en la actuación , con énfasis en la poética y en el sentido total de la interpretación ; creación de personajes bien definidos ; adherencia a la teoría de la "imaginería psicológica" .

Desarrollada primero por Jiao Juyin y llevada a su máxima expresión por el gran actor **Yu Shizhi** (ya citado más arriba) en la actuación , esta teoría combina métodos occidentales , especialmente el de Stanislavski , con la quintaesencia de los conceptos del método tradicional chino , así como de otras teorías nacionales presentes en otras artes como la poesía y pintura antiguas . Todos estos aspectos confieren al teatro moderno chino (junto al trabajo de directores experimentales como **Meng Jinghui** , que crea en 1999 una adaptación cómica del Fausto de Goethe , por ejemplo) un estilo vigoroso e inconfundible , que debe también mucho sin duda alguna a la actuación de actores como el que acabamos de citar , y otros como los también citados aquí **Diao Guangtan , Lan Tianye , Zhu Lin , Zheng Rong** , **Li Liankun , Ren Baoxian** , **Zhu Xu , Lu Qi , Tan Zongyao ,** etc , y en años más recientes **Pu Cunxi** , **Liang Guanhua , Wu Xingguo** y **Guo Xiaozhuang** , por nombrar sólo a unos cuantos .

Ópera clásica , *huaju* y otras manifestaciones teatrales desde 1979 hasta hoy .

Hablaremos de dos óperas , varias piezas de *huaju* , y una de teatro de sombras , para citar de pasada , además , otros tipos de trabajos teatrales .

Wei Minglun (1941-) es quizá el más importante innovador del teatro tradicional chino, por lo menos desde el final de la Revolución Cultural hasta principios de los 90 . Dramaturgo de *chuanju* (Ópera de Sichuan) , su *Bashan xiucai* ("El erudito de Bashan") , ambientada en el Sichuan del siglo XIX , se basa en un suceso histórico real. El protagonista es un hombre culto ya mayor , pedantesco pero entrañable eterno

candidato sin éxito a los exámenes imperiales , que tras reconocer que ha vivido en vano y dando la espalda a sus semejantes , busca y obtiene audiencia ante un alto dignatario para presentar queja por una matanza de hambrientos en Bashan ; tras centrar el tema de su composición literaria en los exámenes sobre esta injusticia , muere envenenado por orden de la Regente Cixi . Además de la crítica social y política en torno a la corrupción oficial y a su brutalidad represora , esta obra plasma lo fútil y vano de las esperanzas de ascenso de muchos estudiosos sin suerte . En cuanto a la puesta en escena , la pieza tiene características del *chuanju* como el cambio de cara en escena (*bianlian* , v. más abajo) , un coro femenino que puntea los diálogos , arias en diversos estilos de canto como el *Kunqu* , el *yizhihua* y el *xipi erliu* de la Ópera de Pekín , mimo y actuación simbólica de la ópera tradicional , forillos con efectos especiales y ante y retroproyecciones , y frases que aparecen escritas en el aire (proyectadas en el ciclorama); concretamente , al final de la última escena , las dos últimas líneas del canto del coro : "La masacre de Bashan despierta al pueblo de sus sueños ; el erudito de Bashan , aunque haya muerto , sigue vivo"[349] .

Pan Jinlian (hay otras óperas de igual nombre , y alguna más citada aquí) , descrita por el autor como "Ópera de Sichuan del absurdo" , es otra versión de la historia clásica china sobre este personaje femenino . Pan apareció primero ya en los capítulos iniciales de la novela *Shuihu zhuan* ("A la Orilla del Agua") , del siglo XIV , y luego en el no menos célebre clásico erótico *Jin ping mei* ("Flor de ciruelo en jarrón de oro" , siglo XVI) . En ambas novelas aparece caracterizada como una tremenda ninfómana que comete adulterio y asesina a su esposo, hombre bueno pero de edad ya bastante avanzada , para tener después relaciones con otros tres amantes . A lo largo de los seiscientos años desde su primera aparición , se ha convertido en símbolo nacional de la mujer inmoral , y sus trangresiones han sido una y otra vez llevadas al escenario . Sin embargo , en el siglo XX empieza a recibir tratamientos más positivos , tanto en novelas como en obras de teatro . Ya hablamos de la pieza de Ouyang Yuqian *Pan Jinlian* (1928) , en que se la pinta como una rebelde contra el moralismo tradicional, en busca de amor y libertad sexual . Este ímpetu es sin duda compartido por los jóvenes del periodo del Cuatro de Mayo , que se rebelaban contra los matrimonios convenidos por los padres. Esta nueva Ópera de Sichuan de Wei Minglun es el último examen (al menos hasta 1989) de esta mujer fatal desde la perspectiva de la década de 1980 .

Basándose como punto de partida en dos capítulos de "A la Orilla del Agua" , Wei procede pues a mostrar a Pan persiguiendo la felicidad a pesar de sus desgraciadas relaciones con cuatro hombres no menos fatales : el viejo vicioso Zhang Dadu , que la compró ; el amable pero cobarde Wu Dalang , su esposo ; el matador de tigres Wu Song (ya hemos hablado de él antes) , hermano del anterior , que rechaza su amor ; y el impenitente seductor Ximen Qing (protagonista a su vez de la famosa novela *Jing Ping Mei*) , que la lleva a su ruina final , para ser luego muerta por Wu Song , que venga así a su hermano mayor . Obviamente , lo que Wei quiere es transformar un ejemplo clásico de "mala mujer" en otro de víctima femenina de los dominantes machos de la sociedad patriarcal , y a la vez hacer pensar al público sobre las verdaderas causas de la

[349] Hemos leido el texto completo de esta pieza y comentarios en el artículo *Scholar from Bashan County : a Sichuan opera , by Wei Minglun and Nan Guo . Translated by Hu Dongsheng , Dai Ling , Wang Xuiping , and Elizabeth Witchmann . Introduction by Susan E. Pertel* , "Asian Theatrre Journal , vol . 3 , nº 1 , Spring 1986 , University of Hawaii Press , 1986 , Honolulu .

conversión de una joven inocente en adúltera y asesina . Estas tesis suscitan en China gran controversia , como era de esperar ; muchos temían que la tesis de esta pieza minase la moral familiar . Con esta ópera , se toca en efecto una fibra muy sensible de la consciencia china . Pero , también por supuesto , se levantan voces a favor de Wei ; como las del veterano autor Wu Zhuguang , la del pensador liberal Liu Binyan , y otras .

El autor ambienta la pieza en la China contemporánea , porque quiere acercarla lo más posible a la situación real del momento . En la escena del juicio , se juzga a Pan ante el Tribunal del Pueblo , y a pesar de que la juez se muestra simpatizante con su caso , la sentencia es la misma que en la ficción tradicional : la Ley del Matrimonio de la República Popular China no puede librarla de su matrimonio sin amor , ni por supuesto de su desgracia final . Así , la implicación con el caso de las mujeres contemporáneas es clara y contundente : no se ha adelantado mucho desde la época feudal . Esta conclusión resulta molesta para el gobierno , y la obra no recibe premio alguno ni casi parabienes , aunque Wei sí recibe diversos premios por varias de sus otras óperas .

Pan Jinlian , al margen de su controvertido contenido , se distingue por su experimentación de nuevas técnicas . Una de sus más importantes innovaciones es la yuxtaposición de personajes , literaturas y culturas , tanto de China como del extranjero .

La acción salta también barreras de tiempo , y los personajes históricos se insertan en la sociedad contemporánea y se hacen aparecer junto a otros , por ejemplo de diversas obras literarias . Así (v. obra citada en Nota 337) , la emperatriz Wu Zetian de la dinastía Tang , una mujer juez del Tribunal del Pueblo de la República Popular China , Jia Baoyu de *Honglou meng* ("El Sueño de las Mansiones Rojas"), la heroína trágica Ana Karenina de León Tolstoy , etc . De vez en cuando , y aunque su función principal es la de comentadores , estos personajes secundarios se involucran en la acción principal , como cuando Karenina propone a Pan suicidarse juntas , o cuando Wu Zetian interviene para proteger a la protagonista .

El autor considera que esta pieza es "teatro del absurdo" , porque no obedece a las "tres unidades" de tiempo , espacio y acción . Los personajes pertenecen a épocas que se extienden a lo largo de más de mil años , por sobre barreras geográficas y culturales . Pero a pesar de su apariencia "absurda" , la obra no expresa una filosofía existencial , sino que intenta "demostrar la estrecha relación entre sociedad e individuo" . El autor mezcla no sólo personajes de distintas épocas , sino que , en cuanto a la forma , mezcla distintos estilos de canto : Aparte del de la Ópera de Sichuan , los de las óperas de Zhejiang y de Castañuela de Henan , canciones populares , música de discoteca y ópera occidental . Sin embargo , la mezcla de estilos no produce desconexión alguna en la comunicación , y el diálogo también es mucho más comprensible y referencial que el de la mayoría de las piezas de teatro del absurdo occidentales .

La escenografía de esta ópera sigue fundamentalmente las convenciones del teatro clásico chino : un mínimo de attrezzo , actuación estilizada de los personajes principales , y uso de los instrumentos musicales tradicionales . El *bangqiang* ("coro ayudante") , elemento característico de la Ópera de Sichuan de que ya hablamos , se usa para comentar la acción o para llamar la atención sobre su significado , como cuando , al final,

en el epílogo , se resume la historia : “La historia de la caída de una mujer refleja mil años de feudal tradición” .

El *bianlian* (“cambiar la cara”) , aquella otra característica de la Ópera de Sichuan , se usa muy hábil e inteligentemente para expresar el torbellino de emociones de Pan Jinlian cuando va a asesinar a su esposo . Este “cambio de caras” se realiza por medio de los diversos maquillajes que lleva el actor uno encima de otro , pintados sobre papeles muy finos . A voluntad , y con disimulo , el actor se desprende rápidamente de cada capa a medida que la acción lo requiera , revelando así las diversas dimensiones o “versiones” del personaje .

El libreto de la ópera de Wei está compuesto y organizado a la manera tradicional de alternar fragmentos en verso con diálogo en prosa , lo que resulta en amalgama de lirismo y expresión coloquial . Tres matones y un punky moderno confieren las notas de humor popular que son de rigor en el teatro tradicional ; el personaje de cierto pequeño oficial aporta más comicidad al recitar las “Tres Obediencias” (al padre , al marido, y de viuda al hijo mayor) en verso ramplón .

A diferencia de la ópera tradicional , no obstante , *Pan Jinlian* se abstiene de concluir en una escena de justicia poética o en final feliz . Suscita muchas preguntas , pero sin

ofrecer respuesta alguna : se deja al público , en todo caso , la solución . Lu Shasha , personaje de una joven periodista que aparece en la obra , dice dirigiéndose a los espectadores : “Cambia la melodía de mi guitarra para tocar una vieja canción . Oigamos vuestra opinión sobre lo que es bueno o no” .

Otro elemento que añade más “apertura” a la obra , es que ésta empieza y acaba con la misma escena : Wu Song matando a su cuñada . Este final sugiere que , aunque la representación haya terminado , la tragedia de las mujeres chinas continúa . Esta *Pan Jinlian* de Wei Minglun ha sido muy elogiada por su relevancia en el teatro chino y en la sociedad china de la década de 1980 .

La entusiasta recepción de esta pieza demuestra que , con aggiornamento ingenioso de la forma y contenido , la ópera tradicional todavía tiene su sitio en la cultura china . La sig-
nificación de las aportaciones de Wei Minglun son descritas en el libro *The Wei Minglun Phenomenon* , editado tras un simposio especial que tiene lugar en 1988[350] .

La Ópera de Pekín “La Promoción de Xu Jiujing” , escrita en 1981 , pertenece al subgénero de las piezas de tribunales , cuyo origen se remonta como dijimos al siglo XIII con el teatro de la dinastía Yuan . Como indica su nombre , en este tipo de obras siempre hay escenas de juicios en que un juez resuelve un caso criminal . Como agente de la justicia , el juez debe mostrar integridad y coraje , debiendo a veces superar el poder o la influencia de los propios criminales . Ya dijimos que el histórico juez Bao es la figura más clásica de este tipo de jueces justicieros y temibles (aunque acabamos de

[350] *Wei Minglun xianxiang : xiandai yishu de wenhua xianxiang* (“The Wei Minglun Phenomenon : A Cultural Phenomenon in Modern Drama”) , Juben , nº 5 , 1988 , p. 35 .

tener noticia de unos recientes estudios publicados en Occidente en que se plantea si su ejemplar rectitud no tenía en realidad como fundamento más bien el proteger al gobierno que apoyar a los débiles) . El de la pieza de que hablamos ahora , Xu Jiujing , es del mismo molde pero sin su dureza . Además , le interpreta un actor del papel *chou* ("bufón") . El humor y el ingenio son sus armas principales contra la injusticia . Con su ironía , dirigida también hacia sí mismo por su fea apariencia , sus luchas de ingenio con los poderosos Príncipe y Marqués , y la escena del juicio en que juzga , borracho , el caso , este juez brillante pero sin pretensiones entretiene al público en diversos momentos muy humorísticos ; mientras achanta a los poderosos y protege a los débiles , en la mejor tradición del personaje del magistrado recto . Sus dos ayudantes (también *chou*) contribuyen al humor al describir cómo el pleito entre el Príncipe y el Marqués ha conseguido asustar a los miembros del Alto Tribunal y a diversos líderes del gobierno hasta tal punto , que muchos de ellos se han hecho el enfermo o han desaparecido de la capital .

Al interpretarse a un juez honesto en el papel de un *chou* , se ponen de relieve las dificultades en el ejercicio de la ley . En la escena del juicio , por ejemplo , Xu sólo puede sobreponerse a los arrogantes Marqués y Príncipe al simular que está borracho ; es decir , que sólo puede imponer el poder de la justicia de que está investido por medio de un truco . El premio a sus afanes no es , además , el de una carrera oficial brillante o

prometedora , como él hubiera esperado , sino muy al contrario el final de esa carrera : Se ve forzado a dimitir y a convertirse en vendedor ambulante de vinos . Bajo la capa de la justicia restaurada , y a pesar del tono irónico de la pieza , se da una nota de resignación y aún de pesimismo en el poema que dice Xu al final : "La ley del país existe en vano . La gente común está sin recursos frente a poder y rango . Mi túnica oficial y mi birrete , los dejo ahí . ¡Me vais a encontrar bajo el árbol torcido vendiendo vino!" .

Aunque se adapta a las convenciones de la Ópera de Pekín en cuanto a presentación escénica , "La Promoción de Xu Jiujing" es distinta a la pieza de tribunales convencional debido a su énfasis en el conflicto psicológico . Xu no sólo se comporta como juez justiciero , sino que es un hombre que somete a juicio su propia consciencia . Se enfrenta a dilemas morales , por ejemplo al chocar ésta con su interés personal . En la larga aria "Es difícil ser magistrado" , el dramaturgo despliega gran ingenuidad verbal al usar la palabra "magistrado" más de sesenta veces , para poner claramente de relieve la antigua aspiración de Xu en cuanto a convertirse en tal , las duras y difíciles situaciones que ha tenido que atravesar y los sacrificios y alto precio que ha arrostrado por todo ello. La autoconfesión de Xu es a la vez cómica y trágica (plasmándose así , de paso , la íntima relación entre comedia y tragedia) , con la lucha interior entre los dos fantasmas de sí mismo . Esta clase de dramatización de la psicología de un personaje también es nueva en el teatro chino .

La cuestión del poder contra la ley es una de las más relevantes a finales de los años 70 y primeros 80 . Tras diez años de caso omiso a la ley durante la Revolución Cultural , China necesitaba establecer un sistema legal eficaz para protegerse en futuros altibajos políticos . Durante el Movimiento Democrático de 1979 , muchos intelectuales y activistas políticos chinos abogaron por el mandato de la ley y los derechos legales del

pueblo como precondición para las Cuatro Modernizaciones[351] . Precisamente , una importante publicación no oficial de la época se llama *Kexue , Minzhu , Fazhi* , "Ciencia , Democracia y Sistema Legal" . Así , el problema de la ley es tema favorito no sólo en el teatro sino también en la poesía y la novela del momento . Quizá la obra más representativa es la pieza de *huaju Quan yu fa* ("El Poder y la Ley") , de que ya hablamos antes . Sobre aquella pieza , un famoso comentarista afirma que su popularidad se debió a su temática , que refleja la preocupación contemporánea respecto a los derechos democráticos y su salvaguarda legal . "La Promoción de Xu Jiujing" expresa la misma problemática al mostrar que en la vida real no todos son iguales ante la ley .

La necesidad de la ley y de que sus mandatos prevalezcan es también subrayada en la obra de *huaju Shiwu lihun an* ("Quince Casos de Divorcio" , "Fifteen Cases of Divorce") , de **Liu Shugang** (1941-) , que como su título indica versa sobre diversas causas de divorcio , en la China contemporánea . La misma pareja de actores interpreta los quince casos . Se introducen técnicas escénicas no realistas consideradas inusuales en

el metódo de Stanislavski . No hay telón , los cambios de vestuario son en pleno escenario , y se emplea el mimo y usos simbólicos del attrezzo .

De la dramaturga feminista **Bai Fengxi** (1934-) se pone en escena en 1983 *Fengyu guren lai* ("Llegada de un Amigo en un Momento de Tensión" , "A Friend Comes in a Time of Stress") , sobre una joven y brillante matemática que gana una beca para irse a estudiar a Alemania Occidental pero habría de cedérsela a su esposo ante la presión de su anticuada suegra , que considera que hay que dejar pasar delante al marido en todo , máxime en lo académico . Al negarse la heroína a aceptar esos presupuestos sexistas (secundada por su tío , que es el amigo que llega y habla en su favor) , se llama la atención sobre el hecho de la competencia profesional en el seno de los propios matrimonios , fenómeno frecuente en la nueva China ; a la vez , se subraya el moderno papel fuerte que han de tener las mujeres en la sociedad .

La pieza de **Wang Peigong** *WM* (esas siglas corresponden a las iniciales de las dos sílabas de la palabra china *women* , "nosotros") , de 1985 , es una crónica de la generación china perdida durante la Revolución Cultural . Ya hemos dicho que la generación que llegó a su mayoría de edad en esta época fue deportada en masa a las zonas rurales para dedicarse a trabajos del campo y del Ejército . Así , se "rustificó" a toda la población joven de las zonas urbanas . Las duras condiciones que padecieron y su difícil reinserción en la sociedad con el cambio de régimen son el tema de esta pieza

[351] Eslógan promovido por Zhou Enlai en 1975 , que llama a la modernización de China en cuanto a la agricultura , industria , defensa , y ciencia y tecnología antes del año 2000 .

de Wang Peigong . Ya el título ("Nosotros") llama la atención sobre el destino colectivo de los personajes , y la tosca ropa uniformada que visten destaca el hecho de la pérdida de identidad . La romanización del nombre de la pieza , en inglés , tiene también otro significado : se parece a dos hombres puestos uno cabeza abajo y el otro cabeza arriba (W - M) , lo que en palabras de Wang se refiere a la lucha de cada uno por enderezarse para recomponer su aberrante posición invertida . En otras palabras , la obra intenta plasmar la búsqueda de un papel y situación decente en la sociedad , para dar verdadero sentido a la vida .

Los cuatro actos de la pieza , "Invierno" , "Primavera" , "Verano" y "Otoño" , revelan las distintas etapas por las que pasan los jóvenes desde su envío al campo hasta que "renacen" con la nueva era . La desolación del invierno sirve de metáfora a la desolación de los espíritus , y hay incluso un terremoto (en el Acto I) que está obviamente , lleno de significados ; entre los Actos II y IV asistimos a la primavera , que simboliza la esperanza , al verano en el que se produce una maduración , y al otoño con el que llega la promesa de la cosecha . La canción "Canto de los jóvenes pioneros" , que se canta tanto en el Acto I como al final de la obra , es un elemento de indudable ironía sobre su situación así como un recordatorio de la pérdida de tantas esperanzas irrecuperables .

Hay además , en cierta medida , elementos filosóficos en la pieza , pero muy pesimistas , como cuando los jóvenes (cuya interioridad no está muy definida en la obra) , se hacen la misma pregunta : "¿Qué es el hombre?" A lo que se contestan , ocho años después : el

hombre es un montón de polvo , un pequeñísimo canto rodado , un trozo de ladrillo . Queda claro que ya no pueden recobrar el idealismo que alguna vez abrigaron .

En cuanto a escenografía y realización , *WM* crea según Sha Yexin (otro dramaturgo ya citado más arriba y director del Teatro de Arte Popular de Shanghai) "un nuevo lenguaje escenográfico" y es "teatro poético" . Se combinan determinadas teorías dramáticas de Brecht (*Verfremdungseffekt* y teatro épico) , así como las técnicas del mimo y la actuación simbólica de la ópera china tradicional , como es costumbre en las piezas de este y otros autores modernos . El escenario está casi vacío y el attrezzo se reduce al mínimo . Una pequeña plataforma sirve de mesa , cama , o escaleras. A veces el cuerpo de un actor puede representar un árbol , una puerta o un caballete . Todos los efectos de sonido son producidos vocalmente por los propios actores. Los jóvenes personajes de la obra roban, matan y se comen un pollo ilusorio ; y una muchacha se suicida saltando a un río imaginario con una cuerda atada alrededor de la cintura . En otras palabras , la representación de *WM* intenta disipar la "ilusión de vida sobre el escenario" por medio del simbolismo . Un crítico saluda la pieza como "nueva forma únicamente china del teatro hablado" , y **Wang Gui** , su director , es considerado por muchos uno de los principales directores del nuevo teatro chino .

A los ojos de las autoridades , *WM* es sin duda subversiva . El hecho de que Wang Peigong fuera miembro de las Fuerzas Armadas de China cuando escribió la obra añade a ésta todavía más ofensa (por si fuera poca cosa la tesis que se desprende de su pieza ,

Wang parafrasea además párrafos de Lin Biao[352] , para ironizar sobre ellos , y también otros del mismo Mao Zedong y de Deng Xiaoping) . En consecuencia , *WM* se prohíbe tras sólo unas cuantas representaciones "internas" , y su director Wang Gui es cesado en su cargo de Jefe de la Troupe del Departamento de Asuntos Políticos de las Fuerzas Armadas . Aunque se pone en escena durante un mes en Pekín (con el patrocinio del Teatro de Arte Popular de Shanghai y de la Asociación para la Literatura Dramática China -*Zhongguo xiju wenxue xuehui*-) , luego se prohíbe indefinidamente .

En 1990 , esto es , cinco años después de su primera pueta en escena , vuelve a publicarse un largo artículo de crítica a esta pieza en el periódico *Wenyi lilun yu piping* ("Teoría y Crítica Literaria") , reimpreso con epígrafe de crítica propia también en *Juben*, revista que sin embargo había publicado en un primer momento el texto íntegro de la pieza . El artículo acaba con el ominoso aviso de que no se repitan casos como éste, y diciendo que aunque la controversia generada por la pieza ya sea historia , ha expuesto una larga lista de errores y problemas graves . Y que en respuesta a esos problemas , era necesario adherirse a los "Cuatro Principios Fundamentales"[353] y

oponerse al liberalismo burgués en los terrenos literario e ideológico . Estas nuevas críticas son sin duda reflejo de la tensa situación política que se vive a consecuencia de los sucesos de Tiananmen de 1989 (muchos activistas de ese episodio siguen aún en la cárcel o *laogai* en 2002) , y demuestran una vez más la interacción teatro / política[354].

Gouerye niepan ("El Nirvana de Gouerye" , en inglés "Gouerye's Nirvana" o "The Nirvana of Grandpa Doggie") , de **Jin Yun** , estrenada en 1986-1987 , trata de un anciano campesino , Chen Hexiang , cuyo objetivo vital ha sido el ser dueño de su pedazo de tierra . El hombre padece las mismas miseria y frustración tanto bajo el Guomindang como bajo el PCCh . Su particular "nirvana" será sólo , poco antes de morir , un estado entre la vida y la muerte en que reflexiona sobre su biografía . La pieza no da solución de ningún tipo , y es característica de la corriente precedente a la crisis política anterior a 1989 . Etiquetada como "tragicomedia" , su impacto general es de gran pesimismo y melancolía .

Aunque "El Nirvana de Gouerye" es , en términos generales , una obra realista , hace uso de ciertas técnicas modernas como la corriente de la consciencia y el monólogo interior . La escenografía no es en absoluto realista . Aparte de la gran arcada de la casa

---

[352] Lin Biao (1907-71) , general de éxito tanto en la guerra contra Japón como durante la Guerra Civil , se había hecho gran amigo de Mao durante la Larga Marcha . En 1959 se le nombra Ministro de Defensa , cargo desde el que reforma y democratiza el ejército . Fué él quien se encargó de la recopilación de los *Pensamientos* de Mao en un sólo pequeño volumen , el que sería tan famoso *Libro Rojo* . También se ocupó de asegurar la fidelidad del P.L.A. a Mao cuando la Revolución Cultural . En 1969 fue nombrado oficialmente su sucesor , pero en 1971 murió en un accidente de aviación junto a su mujer e hijo al intentar huir del país , tras descubrirse que planeaba un golpe de estado contra Mao .

[353] Los "Cuatro Principios Fundamentales" son : Marxismo-Leninismo-Pensamiento de Mao Zedong , Socialismo , Liderazgo del Partido , y Dictadura del Proletariado . Los enuncia por primera vez Deng Xiaoping en 1980 , y son las nuevas guías para los escritores chinos en la era post-Mao .

[354] V. *Chinese Drama After The Cultural Revolution , 1979-1989 ,* Shiao-Ling S. Yu , Chinese Studies , vol. 3 , Edwin Mellen Press , Lewiston/Queenston/Lampeter , 1997. En cuanto a activistas famosos de los encarcelados por Tiananmen , Wang Ce vive hoy en Madrid tras años de *laogai*. V. *El País* 14.01.02

rural , el escenario está completamente vacío (aunque , al estilo del *xiqu* tradicional , algunos ayudantes entran y salen del escenario para llevar o traer diversos adminículos u objetos , a la vista del público) . Detrás se aprecia un forillo pintado a la acuarela que representa el campo , pero muy pobremente iluminado , en la penumbra del fondo . A medida que transcurre la pieza , la silueta blanca y gris de la arcada , que se eleva como un fantasma en el aire , cambia a nubes en el cielo , luego a un melocotonero en flor , etc , con lo que se produce un ambiente espacioso y diverso en cada escena . No se da indicación alguna sobre la ubicación del lugar , y los acontecimientos no transcurren según secuencias naturales . De hecho , y como vemos , en esta obra se hace gran uso de técnicas y efectos del teatro tradicional chino . En esta misma línea , la actuación de los actores también ayuda a definir las implicaciones y cambios de escena . En la escena 5 , por ejemplo , cuando Chen y su amigo van a la zona ocupada por los nacionalistas (a buscar una nueva esposa para Chen) , rodean el escenario al modo *pao yuanchang* ("correr en torno al escenario") , convención típica del *xiqu* . Cuando terminan de dar vueltas , se entiende que han viajado los casi treinta kilómetros que les separaban de su destino : la escena cambia de un sitio a otro sin que se produzca entrada ni salida por parte de los actores . En otra escena , cuando Chen recoge maíz lo hace por medio de la pantomima (otra convención del *xiqu*) , y el actor que interpreta al hijo de Chen hace también de "anunciador" , por cuanto que interrumpe con frecuencia las escenas para informar a los espectadores de los problemas de su padre . Por otro lado , es patente que el canto y sobre todo la danza presentes en esta pieza alcanzan un nuevo nivel de sofisticación .

No es de extrañar este hábil manejo tanto de las técnicas del *huaju* como de las de *xiqu* por parte del dramaturgo Jin Yun , ya que , antes de graduarse en la Universidad de

Pekín y de convertirse en miembro estable del Teatro de Arte Popular de Pekín en 1982 , vive en diversos pueblos de la provincia de Hebei (al norte de Pekín) , donde , como enamorado del *xiqu* , memoriza escenas de más de 30 piezas que interpretan pequeñas compañías rurales (*xiao keban*) en su tierra natal . A partir de ahí , estudia y practica también el teatro occidental , con el resultado de obras como esta *Gouerye niepan* .

Esta obra es una de las mejores sobre el tema de las reformas agrarias y sobre la vida de los campesinos en la era post-Mao . La historia de Gouerye es contada contra el fondo de los acontecimientos de los últimos cuarenta años , desde la reforma agraria de los años 50 hasta las reformas económicas de los 80 . Gouerye (este apodo está relacionado con el afán que ya tenía su padre por conseguir un pedazo de tierra) es el típico aldeano con todas las virtudes y limitaciones del campesinado chino , y su historia personal , una historia de inútil lucha contra las poderosas fuerzas políticas que arrastran a todos en el país , adquiere las dimensiones de una tragedia nacional .

En efecto , la obligación de *xia xiang* ("a trabajar al campo") que aflige a toda una generación de jóvenes y a centenares de miles de intelectuales chinos[355] , no es nada en

[355] Los "Jóvenes Educados" crean luego toda una literatura en torno a su historia en los años de la Revolución Cultural . Ver por ejemplo *Zhongguo Zhiqing Minjian Beiwang Wenben* , serie (no de ficción) de "Memoriales Literarios de Jóvenes Estudiantes Chinos" que forma parte de la "literatura de las cicatrices" (*shanghen wenxue*) relativa a la década de 1966-76 . Entre los principales escritores *zhiqing* destacan Zhang Chengzhi , Wang Meng , Lao Gui , Feng Jicai , Zhang Kangkang , etc , autores ya de unas cuantas obras maestras como la famosa "Bloody Dusk" ("Atardecer Sangriento") de Lao Gui,

opinión de Jia Yun comparada a las miserias que arrostran los que ya vivían y trabajaban en él . Por eso , Gouerye se vuelve loco ante la pérdida de su pedazo de tierra a consecuencia de la reforma agraria , y en su largo monólogo frente a la tumba de su padre queda patente el devastador efecto que la pérdida de la tierra produce en la mente de los campesinos : Gouerye ha perdido su sueño , el mismo por el que luchó su padre , y resulta irónico que el alcalde de la aldea le diga que pronto vivirá en una casita de dos pisos , con luz eléctrica y teléfono . De hecho , además , lo único que Gouerye recibirá es una flor roja , que le es entregada como insignia honorífica .

La tragedia de Gouerye no es sólo el que sea víctima de los movimientos políticos de los últimos cuarenta años , sino que se le deja completamente de lado en la reforma económica de la nueva era . El retrato de Jin Yun de la locura que se apodera del viejo campesino demuestra la maestría del autor en la plasmación de la realidad de los procesos psicológicos . Con la primera gran reforma de tiempos del Guomindang , se dan terrenos a los campesinos , pero luego con el Gran Salto Adelante de la era Mao ,

todo se colectiviza , y con la Revolución Cultural , se pierde hasta lo que se tenía en casa. Durante la mayor parte de la pieza , Gouerye navega entre periodos de lucidez (cuando habla sobre su tierra y sobre cómo se ocupa de los animales) y locura (cuando se lamenta y desvaría sobre cómo los movimientos políticos parecen haberse cebado en él hasta arruinarle). Como el loco de Lu Xun (“Diario de un Loco” , 1918) que expone la hipocresía de la sociedad china tradicional , Gouerye revela las tragedias de la vida rural en la China contemporánea . La magnífica caracterización del actor **Lin Liankun** (v. más arriba) ha ayudado a convertir a este campesino (que recuerda a muchos a la *Madre Coraje* de Brecht ; a nosotros también nos sugiere su desgarro el de algunas danzas de Wu Xiaobang -v.más arriba- como *Jihuo* , “El Fuego del Hambre”, de 1942 , en que aquel plasmaba también “los gritos del alma” por la acendrada miseria y la impotencia) en uno de los personajes más memorables del teatro chino de hoy .
Los otros dos personajes importantes en esta obra son el terrateniente Qi Yongnian (Gouerye le desprecia pero también le envidia por sus posesiones -su tierra , su casa con gran arcada , e incluso su identidad- , habiendo por tanto entre ambos hombres una relación de amor-odio) y su propio hijo , que es símbolo de la nueva juventud que sólo ve en la casucha derruída de su padre un obstáculo para la nueva carretera que va a abrirse en la zona . El muchacho no tiene la menor intención de convertirse en granjero , al contrario que su padre y su abuelo , y lo que quiere es construirse una pequeña fábrica.
El bulldozer que se lleva las ruinas de la casucha se lleva también el viejo estilo de vida . El término budista “nirvana” , que se refiere a un estado beatífico alcanzado mediante la extinción del ego , significa aquí el ocaso de lo antiguo . Dice el autor : “Mi héroe

---

publicada en 1989 ; entre los poetas , sobresale entre otros Bei Dao . En cuanto al teatro , se han puesto en escena varias piezas de interés , que también (como algunas novelas y cuentos de estos *zhiqing*) se han llevado ya al cine . Hay igualmente numerosos reportajes , fruto de diversas investigaciones . V. el largo e interesante artículo *“Educated Youth” Recall Past* , en el periódico China Daily de 22 .03. 01 . ((En cuanto a los graves problemas del campesinado , parece ser que no hacen sino recrudecerse tras la entrada de China en la Organización Mundial del Comercio en Diciembre 2001 . V. por ejemplo el semanario *Sanlian Shenghuo Zhoukan* -emanación de la famosa librería pekinesa Sanlian , se dice que es la mejor revista de la prensa china- de primeros de Enero 2002 ; podrá consultarse también el artículo del investigador Han Deqiang *Le Choc . Le piège de la mondialisation et le choix réaliste de la Chine -Le Monde* 25.12.01-, entre otros ensayos respecto a los efectos sobre su economía de la entrada de China en la OMC)) . Sobre la literatura de los últimos años , v. el libro de N. Dutrait citado en la Bibliografía .

debe entrar en el nirvana ; toda una generación de campesinos ha de entrar en el nirvana . Los tiempos del cambio son también los tiempos del nirvana" .

A pesar de su apartamiento de las reglas del teatro realista y de su espinoso tema político, esta obra no suscita controversias como las que en su momento levantó *WM* ("Nosotros") de Wang Peigong ni como las de Gao Xingjian "Señal de Alarma" y "La Parada de Autobús" (ver más abajo) . Esto parece indicar que en ella se tratan los asuntos "sensibles" de modo más sutil , y que las técnicas modernizantes se han integrado en un marco realista en conjunto ; de modo que el resultado es aceptado tanto por el público como por las autoridades . Sin embargo , hay que notar que cuando esta pieza es presentada en el Primer Festival de Huaju , en 1988 en Pekín , se añade al diálogo del canoso protagonista (Chen Hexiang) un *duilian* (pareado antitético) que expresa apreciación por el movimiento de liberación del PCCh . El actor Lin Liankun lo dijo con sutil matiz de ironía , alejándose del tono de cliché . El público no se dió cuenta de que se trataba de un añadido porque Lin (gran actor) lo integró en el papel . El director de la obra fue cuando su estreno (1986-87) **Lin Zhaohua** (graduado en teatro en 1962) , personaje muy creativo , a quien ya hemos citado , importante en la por entonces nueva etapa innovadora del *Beijing Renmin Yishu Juyuan* ("Teatro de Arte Popular de Pekín" , siglas en inglés BPAT por "Beijing People's Art Theatre"). Hacia 1987 , el BPAT , una de las compañías teatrales más prestigiosas , famosa por su excelencia artística en el realismo , ya había presentado varias producciones de piezas experimentales que representaban la vanguardia de la renovación formal del *huaju* . Estas producciones cambian la imagen de la compañía del BPAT , y entre los responsables de este cambio se encuentran , en primera línea , Lin Zhaohua (ganador del importantísimo "Premio Cultural" del gobierno chino) y Gao Xingjian (v. más abajo) .

Otra importante obra que también pone el BPAT en escena por los mismos años es *Sangshuping jishi* ("Historias del Pueblo de las Moreras") , adaptada de tres novelas de **Zhu Xiaoping** una de la cuales acababa de ganar el Premio a la Novela Excelente para 1985-86 . Ambientada en 1968 durante la Revolución Cultural , la pieza versa sobre la historia del pequeño pueblo de Sangshuping , situado en al noroeste de China , en las "colinas amarillas" de la zona que fuera cuna de su civilización . El personaje principal es Li Jindou , líder de una brigada comunista que es a la vez el protector y el héroe de la comunidad. Cada año lucha con los burócratas del gobierno para mantener la proporción
básica de las cosechas con que alimentar al pueblo . Respetuoso de su deber , astuto y calculador , tiene un sentido del humor vulgar y la reputación de ser infalible en cuanto a la resolución de problemas difíciles . Sin embargo , sus buenas intenciones causan siempre la victimización de gente inocente , y se subraya el hecho de que el destino de los habitantes de Shangshuping es como comunidad en lugar de según casos individuales. Con esta tesis se trascienden los límites de tiempo de la Revolución Cultural para ampliarla a un momento mucho más extenso . El director **Xu Xiaozhong** adapta las novelas magistralmente en estrecha colaboración con tres dramaturgos , en un estilo que es de nuevo mezcla de estética y técnicas de Stanislavski , Brecht y *xiqu* (convenciones escenográficas , canto , danza , etc) . Le llevan a esta maestría sus trabajos de dirección en producciones anteriores del mismo BPAT como *Macbeth* (1980) y *Peer Gynt* (1983) (en la época vuelve a prestarse mucha atención al teatro occidental), en que ya desarrolla un estilo capaz de suscitar por igual la emoción y el

pensamiento con simultáneo placer estético . En retrospectiva , estos trabajos le llevan directamente a *Sangshuping jishi* [356].

Aunque la tendencia general del teatro chino de la nueva época era apartarse del realismo, eso no significa que el realismo haya desaparecido . Por ejemplo , la obra de la autora **He Jiping** es un buen ejemplo de las bien hechas en este estilo . Hablamos concretamente de *Tianxia diyi lou* ("La Primera Casa del Pato Pekín" , "The First House of Beijing Duck") , ambientada en los años 1917 a 1928 . En esa época , los republicanos , los leales a los Qing y diversos señores de la guerra dominan alternativamente la escena política . La obra , rica en color local y bien fundamentada en la historia y tradiciones , cuenta la historia de uno de los más famosos establecimientos de Pekín , el restaurante Qianjude (llamado "Fujude" en la pieza) , fundado en la primera mitad del siglo XIX y célebre por su especialidad del pato lacado . Como la casa de té de la pieza de Lao She del mismo nombre , el restaurante de He es un microcosmos de la sociedad china .

Aristócratas manchús , viejos y jóvenes leales a la anterior dinastía , letrados empobrecidos , comerciantes ricos , eunucos , funcionarios y magistrados , policías , delincuentes y prostitutas cruzan las puertas del local para formar parte de un cuadro variopinto que representa a la sociedad china del primer periodo republicano .

Chang Cui , jefe de camareros y personaje central de *Tianxia diyi lou* , se parece al protagonista de *Chaguan* ("La Casa de Té") por cuanto que ambos luchan por mantener a flote sus vidas y su negocio a pesar de los muchos obstáculos que se les presentan . Pero mientras que Lao She marca un vínculo directo entre la situación política y el devenir de sus personajes , He Jiping deja en el trasfondo los acontecimientos políticos (por ejemplo , la restauración de la monarquía y las idas y venidas de los militares en la cumbre del gobierno) .

Como obra que trata el tema de la comida , "La Primera Casa del Pato Pekín" proporciona valiosos medios para entender la cultura china . Más de un antropólogo ha observado que "una de las mejores maneras para adentrarse en el corazón de una cultura es a través de su estómago" , y esto quizá se aplica mejor que a ninguna a la cultura de China porque este país tiene , desde antiguo , una muy importante cocina . Además , ya desde tiempos de Confucio el buen conocimiento sobre la comida y la bebida se ha considerado elemento importante de la educación de todo caballero elegante . Xiu Dingxin , el personaje del académico y a la vez experto gastronómico de la pieza de He , es producto de esta tradición . Este personaje manifiesta que los cinco sabores fundamentales (dulce , agrio , salado , picante y ácido) que los cocineros usan para aliñar

[356] V. *Triumphant Dancing in Chains : Two Productions of Huaju Plays in the Late 1980s* , Ping Pan , Asian Theatre Journal , vol . 16 , nº 1 (Primavera de 1999) , University of Hawaii Press , 1999 . Pp. 107-121 .

sus platos son también los sabores fundamentales de la vida . En cualquier caso , en la vida del propio Xiu también se dan muchos sabores . Como literato caído en desgracia , debe ingeniárselas para conservar la dignidad y respeto de sí mismo (y para llenarse el estómago) trabajando primero como criado de primera clase para un aristócrata manchú y luego como empleado en Fujude . Dice a los camareros de esta casa que el arte de cocinar se compara al de gobierno , por lo que su trabajo es similar al del primer ministro[357] , y no menos importante .

La caótica situación política del momento también se compara a la imprevisibilidad del negocio de la restauración , pero cuando un policía , al final de la obra , aparece con una nueva bandera para colocar en la puerta del restaurante , dice : "Es lo mismo que vuestro
local . Sea quien sea el gerente , teneis que asar patos . Esté quien esté en el gobierno , ya sea emperador , presidente , rebeldes o generales , la gente tiene que comer" .

Sin embargo , la expresión china *wei lou* , que significa "torre alta" , también designa un "edificio que tiembla" . En consonancia , esta obra , que celebra los placeres de la vida (como son la comida y la bebida) , termina con el comentario de que "ningún banquete dura para siempre" . Así , mientras suena la música y baja el telón , se le deja al público el ponderar sobre el significado de la existencia humana .

"La Primera Casa del Pato Pekín" alcanza un gran éxito . Ha sido récord de taquilla para su productor , el Teatro de Arte del Pueblo de Pekín . Esta compañía , con su énfasis en el realismo , atención al detalle e íntimo conocimiento de la ciudad , es el vehículo ideal para la recreación de la atmósfera de la época pasada . Por otro lado , puede atribuirse la popularidad de la obra a que combina el espectáculo con el interés histórico , ya que trae a la memoria de los aficionados nostálgicos el viejo Pekín .

Otras obras interesantes de la misma época son las óperas tradicionales de estilo moderno *Jinche shijie* ("El Enviado del Carruaje Decorado" , "The Envoy in the Decorated Chariot") , de **Fan Junhong** y **Lu Ruiming** , puesta en escena por la Primera Troupe de la Compañía de China de Ópera de Pekín en 1982 , ambientada durante la dinastía Han del Oeste , 220 a.C. - 23 d.C. ; y *Tang Taizong* , de **Li Lun** y puesta en escena por la Compañía de Ópera de Pekín de la Provincia de Hebei , estrenada también en 1982 , ambientada a principios de la época Tang . En cuanto a piezas de *huaju ,* sobresale también *Geermen zheteng ji* ("Esos Muchachos Molestos" , "These Troublesome Guys") , sobre cuatro muchachos indisciplinados que trabajan en una factoría estatal pero sólo piensan en hacer dinero e irse al extranjero , estrenada en los dos últimos meses de 1982 y que recibe buenas críticas por su "exposición de las contradicciones de la vida contemporánea" [358].

---

[357] De hecho , *dingfu* , que significa "Primer Ministro" , significa también "chef" . El término *ding* , que significa caldero , aparece asímismo en el nombre de Xiu Dingxin .

[358] V. *Drama and Politics in the China of the Twelf Party Congress* , Colin Mackerras , Asian Theatre Journal , vol . 1 , nº 2 (Otoño 1984) , University of Hawaii Press , 1984 .

Por esta misma época vuelve a otorgarse mucha atención a las obras del teatro occidental , tanto clásicas como modernas . Así , la obra de Arthur Miller[359] (1915 -) *Death of a Salesman* ("Muerte de un Viajante") es en 1983 dirigida en China por su propio autor en colaboración con el actor-director **Ying Ruocheng** (1929 -) , en el Teatro de Arte Popular de Pekín . Se emplea para la puesta en escena de la obra la traducción del propio Ying , uno de los directores de más visión y talento de China . La pieza es acogida con gran apasionamiento por el público , entre el que hay occidenta -
les que observan que los asistentes chinos a la representación demuestran una profunda comprensión de la obra . En 1986 , Ying Ruocheng codirige junto a Peter Shaffer *Amadeus* , bajo el título *Shangdi de chonger* ("El Hijo Predilecto de Dios") .

También en 1986 tiene lugar el primer Festival de Shakespeare en Pekín y Shanghai simultáneamente (en esta última ciudad , a partir de 1994 este Festival es mucho más abierto e internacional) , con ocho obras del celebérrimo dramaturgo estrenadas por primera vez en China , y gran simposio académico . Ibsen y O'Neill , respectivamente , son otros dos grandes autores occidentales con su propio y famoso Festival en China .

Los años 80 acaban con la tragedia de Tiananmen , cuyo traumatismo sólo será atenuado al ponerse fin al oprobio que había caído sobre los protagonistas del movimiento .

Entre las piezas francesas representadas en China en el año 1990 , el público de Pekín pudo asistir a *Chaises* ("Las Sillas") de Ionesco (1909-1994) , por los mismos días en que *L'Orphelin de la Chine* ("El Huérfano de China") de Voltaire se ponía en escena en Tianjin .

El éxito alcanzado en 1993 por la pieza *Gala hutong* ("El callejón de la esquina") , que muestra la rápida evolución urbana de la capital[360] , revela la parte de nostalgia que el recuerdo del viejo Pekín suscita en muchos . Su adaptación para una serie de televisión subraya a la vez la evolución que atraviesa hoy el teatro de China .

---

[359] Miller , a quien le gusta China y es "sin duda un formulador de imágenes" -también sobre China en Occidente- , (como se dice en p. 221 del libro de Mackerras que a continuación citamos) , manifiesta tras visitar por primera vez China en 1978 : "China nos sorprendió de mil maneras , quizá más que nada por su ubicua belleza . Se da un instinto de harmonía estética entre los chinos , hasta en el modo inconsciente en que una mujer arreglará un puñado de puerros que lava en un torrente , colocándolos luego como si se tratara de un abanico abierto . El niño chino es un triunfo humano , y en el viejo hay una clase de dignidad que sólo puede proceder del respeto social y una tradición decente . También se da una cierta justeza en la proporción , un gusto nativo en los objetos de uso diario . Y una tradición poética inconcebible en el Oeste , ¿ en qué otra parte del mundo es de importancia la caligrafía de un líder , y dónde podría ser un orgullo el que sea elegante ? Pues el uso de las imágenes en el discurso político amenaza con convertir China en un país de fantasía a los ojos del extranjero incauto . ¿Y qué pueblo entiende tan profundamente la comida?" . *Western Images of China* , Colin Mackerras , Oxford University Press, 1991 . P. 221 . (Mackerras cita a su vez del libro de Inge Morath y Arthur Miller *Chinese Encounters* , Secker & Warburg , Londres , 1979 . P. 111) .

[360] Leemos estos días en la prensa china de marzo 2001 que muchos de estos típicos *hutong* (casas de una o dos plantas en torno a un patio interior y privado) vuelven a ser reacondicionados en el marco de una revalorización de la arquitectura tradicional en China que está teniendo efecto en todo el país .

En torno a esa misma época , tiene comienzo en China una corriente teatral que podríamos traducir como "Teatro Chino de Disensión" , por adaptarnos al término "China's Theater of Dissent" que utilizan renombrados académicos como Denis Salter[361]. En esta corriente destacan entre otros **Mou Sen** (1964-) , dramaturgo y director teatral , y **Wu Wenguang** , actor teatral y director de documentales cinematográficos .

Mou Sen , a la sazón de 32 años , es director artístico en 1996 del *Xiju Chejian* ("Garaje del Teatro") , de Pekín . Su producción de "Archivo Cero" , basada en un poema del mismo título (esto es , *Ling Dang An*) , del poeta vanguardista Yu Qian (1957 -) , ha viajado en diversas giras desde su estreno en el Festival des Arts de Bruselas en mayo de 1994 por hasta quince ciudades de Europa y Canadá[362]. Sin embargo , la pieza
no se ha estrenado todavía en China , donde , de seguro , su crítica subtextual de las ideologías dominantes y su original mezcla , en cuanto a estilo , de realismo documental e imágenes escénicas llenas de simbolismo serán objeto de controversia .

"Archivo Cero" es una obra interesante . Su estructura dramática se basa en cuatro archivos burocráticos sobre historias personales . Se explora el mundo postmoderno , que se siente con muchas connotaciones de pesadilla en que la identidad de las personas es regulada según los archivos clasificados que los gobiernos compilan secretamente a lo largo de sus vidas . La obra concluye en una escena de destrucción masiva que parece un comentario directo al aplastamiento de la revuelta estudiantil de la plaza Tiananmen en 1989 . Pero la pieza tiene implicaciones más amplias : funciona como parábola visual de

cualquier incidente , en China o en otro lugar cualquiera , en que la gente destruye y es a su vez aplastada por las tecnologías de la opresión (detalle éste que estaría menos presente en las representaciones de nuestra Fura dels Baus , el estilo y filosofía de la cual por otro lado no se corresponden además con los de este "Teatro de Disensión" , que sigue siendo hablado , aunque con sus muchos efectos modernos) .

Sin embargo , Mou sostiene que la obra no es en absoluto subversiva , y lamenta las dificultades políticas y de financiación con que se encuentran los artistas disidentes como él en una cultura que , por supuesto , sigue siendo peligrosamente represiva .

---

[361] V. *China's Theater of Dissent : A Conversation with Mou Sen and Wu Wenguang* , Denis Salter , Asian Theatre Journal , vol . 13 , nº 2 (Otoño 1996) , University of Hawaii Press . Pp. 218-228 . Denis Salter es profesor de teatro de la Universidad MacGill de Montreal , Canadá .

[362] Por la época en que se publica el artículo en que nos basamos para este comentario (ver Nota precedente) , se prepara también una larga gira por EE.UU de esta misma obra para 1996 . Se llevan a cabo igualmente complicadas negociaciones de cara a presentar "Archivo Cero" en la propia China Continental ; donde ya se hicieron los primeros ensayos la obra , sin embargo , en la sala "Garaje del Teatro" de Pekín . Ensayos que hubieron de continuarse en Bruselas en preparación del estreno allí , en vista de los problemas que surgieron a la hora de transformar un poema documental de estilo kafkiano .

En cuanto a manifestaciones contemporáneas de estilos teatrales tradicionales , contentémonos hoy con la descripción de *Guanyin tang* ("El Templo de Guanyin") , hermosa e interesante pieza del teatro de sombras , cuya producción se inserta en la voluntariosa actividad de compañías actuales empeñadas en reavivar el estilo[363] , algo decaído a lo largo del siglo XX .

"El Templo de Guanyin" es una pieza de *yingxi* o teatro de sombras chino tradicional . Combina el diseño , la talla y la pintura con la música , el canto , el diálogo y la actuación . Sin embargo , el tratamiento que se da a la figura de esta Diosa de la Misericordia (v. nuestras Notas 153 , 362 y 363) no es en absoluto el acostumbrado . Cosa curiosa , ya que la familia de actores que forma la compañía que escribe y pone en escena la pieza es de lo más morigerado y tradicional que imaginarse pueda , y vive y trabaja desde siempre en la población de Bidu (en Shanxi) , a donde sólo se puede llegar en un todoterreno . Sin embargo , para allá se fue la autora del artículo que reseñamos , sabedora de que lo que se iba a encontrar valía la pena . En efecto , pudo asistir a la actuación de una familia de hábiles artistas en que todos trabajan (el inefable abuelo es habilísimo tañendo diversos instrumentos , y el padre en el manejo de las figuras , etc) , con gran arte y efectismo en cuantas obras ponen en escena .

El personaje central de *Guanyin tang* es la reina guerrera Hu Yunzhuang , imagen del poder y proeza femeninos en la imaginación popular . Sin embargo , el elemento curioso de la pieza a que aludimos es el detalle de que se interpreta a esta reina como encarnación de Guanyin , la más popular de las deidades budistas chinas según concepto completamente divorciado de todo el resto de la hagiografía de esta diosa[364] . En efecto ,

Hu Yunzhuang no es misericordiosa ni posee poder mágico alguno al enfrentarse a los demonios que devastan la esfera mortal . De hecho , se trata de la protagonista de una Ópera de Castañuela del género *qinqiang* , concretamente la pieza *Qingshi ling* ("La Montaña de la Roca Negra") , originaria de Sichuan . En este drama humano , la protagonista de la obra se llama Su Yunzhuang (en lugar de Hu Yunzhuang) , pero los nombres de su rival consorte y los de los guerreros son idénticos . El argumento es fundamentalmente el mismo . Su Yunzhuang subyuga a los guerreros Wang Hong y Meng Xi , que se rinden ante ella . Regresa a su corte y está a punto de caer víctima de las maniobras que la siniestra intrigante Cuiping urde junto a su padre , pero la salvan

---

[363] Nos basamos en el interesante artículo de Fan Pen Chen *The Temple of Guanyin : A Chinese Shadow Play* , aparecido en Asian Theatre Journal , vol. 16 , nº 1 (Primavera 1999) , University of Hawaii Press . Pp . 60-106 . El artículo contiene además el libreto completo de la obra . La autora ha sido hasta hace poco profesora del Departamento de Historia de la University of Calgary , de Canadá . Actualmente vive con su familia en Dubai (Emiratos Árabes Unidos) , pero sigue trabajando en sus estudios sobre el teatro de sombras de la China contemporánea . Se dedica también a la traducción al inglés de obras de la literatura china como la de la famosa pieza Yuan "Reunión con el Hijo y la Hija en el País Rojo del Rey Pescador" .

[364] Guanyin es diosa benévola de la vida , lo que hace que aún resulte más curioso el que se le asimile una feroz guerrera en esta pieza . Por otro lado , las tallas de Tianluo , diosa de la muerte y por tanto antítesis de Guanyin , sólo pueden ser expuestas en el altar de los brujos , por lo que no se ven en los templos , al contrario que las de Guanyin . Hay una narración con Guanyin y Tianluo como temas en el capítulo 29 (pp. 220-225) de *La Montaña del Alma* , de Gao Xingjian , Editorial del Bronce-Planeta , Barcelona , 2001 . (Esta edición ha recibido una ayuda de la Embajada Francesa en el marco del Programa de Participación en la Publicación -P.A.P. García Lorca-) .

Wang y Meng . Vuelve ella a luchar por su esposo , el rey . Pero esta segunda vez cae en la batalla . La principal diferencia entre esta protagonista y Hu Yunzhuang es que la primera no es más que una simple mortal , lo que hace que , a diferencia de lo que ocurre en el caso de Hu , no pueda ponérsela en conexión con Guanyin . No hay apoteosis a su muerte , y el rey no ordena la construcción de templo alguno en su honor ni conmemora el día diecinueve del segundo mes lunar de cada año .

¿Cuál es pues la razón de la apropiación de Guanyin por parte de esta ópera del teatro de sombras? (se trata de una ópera , como hemos dicho , y en ellas cantan -además de hablar- todos los personajes , incluídos los animales si se trata del subgénero "fábulas pedagógicas con animales") . Quizá simplemente el hecho de que esta *Guanyin tang* era un intento de volver a la tradición de las representaciones religiosas durante los festivales (que se siguen dando en China) , pero las autoridades al poco tiempo censuraron la obra por este motivo , y de momento (al parecer) no han vuelto a subvencionarla .

Sin embargo , existe en Pekín un nuevo interesante y estupendo Museo del Teatro de Marionetas y de Sombras (*Mu'ou Piyingxi Bowuguan*) desde el que también se patrocinan y promueven estos estilos . Allí se encuentran exposiciones de objetos que recuerdan toda la historia y el mundo de estos teatros , ofreciendo un recorrido a partir del ya muy desarrollado arte de los Song (960-1279) , con repaso de las doce fuentes Song en que se trata de este teatro , así como con el famoso *Baibao zhongzhen* ("Inventario Completo de los Cien Tesoros") , cajón de una compañía de la época que contiene 1.700 cabezas , troncos , elementos de attrezzo y armas para la representación de romances históricos ; otro recorrido por el teatro de sombras de la dinastía Yuan (1260-1368) ; recorrido por un mucho menos impresionante elenco de vestigios relativos a la época Ming (1368-1644) ; y de nuevo un espectacular aporte de los Qing (1644-1911) , durante cuya dinastía el teatro de sombras alcanza enorme popularidad , con un grado de sofisticación y variedad como el mundo nunca ha visto .

Actualmente , algunas compañías modernas del teatro de sombras han substituído el papel o cuero clásicos para la confección de las figuras por el celuloide , lo que da a sus espectáculos una nueva dimensión , al hacerlos más parecidos al séptimo arte o/y a los dibujos animados en lo que ya constituyen dos nuevos subgéneros . De los que no se duda volverán a maravillar , como sus predecesores tradicionales [365].

[365] Para ayudar a que no falten los aportes a la nueva cantera , diremos que desde hace algunos años se encuentran en Occidente libros para la educación infantil y juvenil en diversas corrientes del teatro chino (sobre todo las más tradicionales) , y algunos son también de valor para el estudioso . Por ejemplo, el libro *China Puppets* , de Roberta Helmer Stalberg , China Books , San Francisco , California , 1984 , aunque corto (sólo tiene 124 páginas más 9 de Introducción) es interesante porque ofrece un estudio muy descriptivo de las formas teatrales chinas de marionetas de cuerda , varillas y guante , y de sombras . Los estudiantes encontrarán útil este libro (aunque no definitivo , pues le faltan muchos datos importantes como los repertorios de las compañías que actualmente trabajan en China , los diferentes personajes del

Premio Nobel de Literatura : Gao Xingjian .

Gao Xingjian (1940 -) , nacido en Ganzhou (Jiangsu) , está desde 1988 exiliado en París (en el año 2001 , en que recibe el Nobel , vive en un edificio de dieciocho plantas en Bagnolet , barriada al este de la capital , en Seine-Saint-Denis) . Estudia literatura francesa en su juventud . Durante la Revolución Cultural permanece seis años entre rejas. Se autoriza la publicación de sus obras en 1979, y firma un ensayo (publicado en China en 1981) sobre sus "Investigaciones sobre la novela corta moderna" ("Untersuchungen zur modernen Kurzgeschichte") . En realidad escribe este texto sobre sus propias obras , cuya norma no corresponde a la de uso en la China continental . Diversos escritores le dirigen entonces cartas sobre su libro , y se desencadena una gran discusión sobre "Realismo o Modernismo" en que se critican sus posturas[366]. Se acusa el ensayo de ser "polución espiritual" , y se etiqueta a su autor de modernista . Después escribe numerosas piezas teatrales a las que se califica de "teatro zen del absurdo"[367]. Varios de sus espectáculos , inspirados en Brecht , Artaud y Beckett , son puestos en escena por el *Beijing Renmin Yishu Juyuan* ("Teatro de Arte Popular de Pekín") .

A principios de los años 80 , Gao es el fundador de una nueva corriente en el teatro chino , moderna -al estilo del teatro europeo de vanguardia- y abierta al mundo . Introduce nuevas formas experimentales y desecha diversos aspectos de la escenografía tradicional . Pone en escena los problemas de la juventud -subempleo, delincuencia , etc- en *Juedui xinhao* ("Señal de Alarma" , "Le Signal d'Alarme", "Warning Signal") , de 1982 , en que la acción transcurre en un tren que simboliza al país entero. Con esta obra intenta crear un nuevo estilo de teatro que aúne el teatro europeo con la tradición teatral china . La pieza es un estudio psicológico sobre un joven sin empleo cuya situación conduce a intentar un robo a bordo de un tren . El énfasis no se da en la acción , sino en la lucha que tiene lugar en las mentes de los protagonistas , en el sentido , bien de defender la ley , bien de desafiarla ; es decir , la lucha entre el bien y el mal . La más importante innovación de Gao en esta obra son las nuevas formas -nuevas para el público chino- que emplea para transformar las actividades mentales en actos teatrales .

---

teatro de marionetas , etc) porque traza la historia de estas artes desde sus primeros tiempos con el ritual (desde las figuras de paja *yong* de las tumbas de la dinastía Shang -*c.* s. XVI - 1966 a.C.) , con un estupendo recuento de las primeras fuentes escritas , leyendas , y documentación auténtica sobre antiguas representaciones ; en el Capítulo 2 , historia hasta la época actual . Por otra parte , los aficionados y profesionales encontrarán también interesante el libro por cuanto que ofrece muchas explicaciones sobre la construcción y manejo de las marionetas y figuras , así como numerosas fotos ; y por último , también puede este libro gustar a los educadores (enseñanzas primaria o secundaria) , ya que en su Capítulo 7 está el texto completo de una pieza infantil con muchas indicaciones para la puesta en escena , y el libro se cierra con patrones para la confección de figuras , y otras ayudas gráficas , etc . Información extraída de la reseña de Tamara Hunt en pp. 138-139 de *Asian Theatre Journal* , vol. 3 , nº 1 , Spring 1986 , University of Hawaii Press , Honolulu .

[366] V. los extensos artículos sobre Gao , con sus propias palabras , en pp. 49 a 51 del "Feuilleton" del periódico *Die Zeit* , nº 43 , de 19 octubre 2000 . V. también otros largos artículos sobre él en pp. 34-35 del diario *Le Monde* de 14 octubre 2000 , y en p. IV del fascículo semanal *Le Monde des Livres* , del mismo diario *Le Monde* , edición de 20 octubre 2000 . En *El País* de 30 octubre del mismo año hay también un largo artículo , en su casi totalidad extractado de los primeros que citamos de *Le Monde* .

[367] V . *Le Monde* de 14 octubre 2000 , p . 34 .

A lo largo de toda la pieza , los recuerdos e imágenes mentales de los personajes se yuxtaponen a sus acciones reales . La acción se desarrolla a distintos niveles simultáneamente , de modo que las fronteras de espacio y tiempo desaparecen . Aunque toda la obra transcurre en el furgón de cola de un tren de carga , la penumbra y el estrecho e incómodo compartimento consiguen transformarse en la orilla del mar , donde
Heizi (en las traducciones al inglés "Blacky"[368] , el protagonista) y su novia Mifeng Guniang ("Little Bee" , "Abejita") se aman -olvidando sus problemas de *daiye qingnian,* "jóvenes a la espera de empleo"-, o en un prado primaveral donde la chica se ocupa de las abejas con un grupo de apicultores. El efecto es similar al conseguido en el teatro tradicional por medio del simbolismo de movimientos y gestos .

La escenografía de *Juedui xinhao* también es similar a la del teatro tradicional (pero con asimilaciones de la fórmula Little Theater , reduciéndose , como en éste , la distancia entre actores y público[369]) . Consiste sólo en los elementos más esenciales , esto es , unas cuantas sillas y un banco , y no hay cambio de escenario . Con semejante parquedad de attrezzo , se hace en cambio exhaustivo uso de efectos especiales de iluminación y sonido para conseguir los resultados deseados . Para diferenciar la realidad de las ilusiones y de los flashbacks , se emplean luces de diferentes colores e intensidades ; a medida que transcurre la pieza , el ruido del tren en marcha se sincroniza a las cambiantes emociones de los personajes .

Esta obra nada convencional causó cierta controversia cuando su estreno , pero las críticas resultaron positivas en conjunto , y se la saludó como "nueva señal de la experimentación y la reforma en el teatro chino" .

El sentido de "Señal de Alarma" es también simbólico , ya que el viaje en tren representa "el viaje por la vida" y los pasajeros simbolizan la sociedad . Al final de la obra el

conductor dice a los jóvenes pasajeros : "Vosotros sois jóvenes todavía y no entendeis la vida . La vida es muy dura ; como este viaje en el tren . Pero , como estamos juntos en él, juntos tenemos que cuidarlo" . En el momento cumbre , Heizi ("Blacky") se redime volviéndose contra el salteador , y el conductor le recompensa con la promesa de un empleo en el mismo tren .

Gao Xingjian introduce en China el teatro del absurdo con *Chezhan* ("La parada de autobús" , "L'arrêt de bus", "Bus Stop") , de 1983 , con problemas de censura (la obra es prohibida casi inmediatamente después de su estreno) . En esta obra , inspirada en Beckett y Artaud y más ambiciosa en cuanto a temas y técnicas que "Señal de Alarma" , diversos ciudadanos esperan un autobús que nunca llega . Los personajes representan al segmento de la sociedad urbana china , y sus propósitos al querer ir a la ciudad

[368] V. *Drama and Politics in the China of the Twelfth Party Congress* , Colin Mackerras, Asian Theatre Journal , vol . I . , nº 2 (Otoño 1984) , University of Hawaii Press , 1984 .
[369] Se considera a "Señal de Alarma" la mejor pieza china de Little Theater en la década de 1980 . En los 90 , corresponde este puesto , según la mayoría de los autores consultados , a "En el mismo barco" ("In the Same Boat") , por **Shen Hongguang** , dirigida cuando su estreno por Wang Jia'na . V. por ejemplo artículo "The Flourishing of the Little Theater Movement" , p. 2 , en "Welcome to Drama" , ccnt.com .

reflejan las actividades normales de la gente en un sábado por la tarde . Pero , a medida que los autobuses van y vienen sin pararse , sus expectativas de una agradable excursión se truecan en la pesadilla de la espera . Sus quejas revelan un montón de problemas presentes en la vida de los chinos : transportes no fiables en absoluto ; empleos a todas luces irrazonables que obligan a maridos y mujeres a vivir separados ; racionamiento de numerosos bienes de consumo ; perentoria necesidad de "enchufes" y de practicar el estraperlo y chanchullos de todo jaez , porque sólo de ellos dependen infinidad de cosas y asuntos , desde la simple compra de una marca aceptable de cigarrillos hasta el asegurarse un traslado en el trabajo .

Al exponer el lado oscuro de la vida social china , *Chezhan* se inserta en la tradición de la crítica social del teatro realista iniciada en la época del Cuatro de Mayo . Junto a su retrato realista de la vida , esta pieza puede también entenderse en tanto que alegoría política . La compañía de autobuses que fastidia repetidamente a los usuarios representa al gobierno chino , o incluso al propio sistema social . La gente está por completo a merced de este sistema . Cuando uno de los personajes sugiere que se demande a la compañía por todo el tiempo (años) perdido , la gente se ríe de esta idea , al considerarla absurda . El letrero que dice "Parada de Autobús" resulta no ser en absoluto válido , el ruido de los autocares que se acercan , y los mismos vehículos que nunca se paran simbolizan las promesas no cumplidas que se han hecho al pueblo chino . Como esa negativa de los conductores a pararse para que puedan subir los pasajeros , la utopía comunista es definitivamente pospuesta . Así , el acto de esperar en esta "Parada de Autobús" es una metáfora de la vida en China . El propio Gao Xingjian interpreta la obra "como una alegoría del viaje del pueblo chino hacia un futuro de más esperanza , aunque incierto" .

"La Parada de Autobús" puede considerarse una versión china de "Esperando a Godot" . Ambas piezan versan sobre la espera y su futilidad . La pieza comienza con la descripción simbólica de "una encrucijada , una bifurcación en el camino de la vida , o una estación en la vida de los personajes" . El propósito de esperar se relaciona con el significado de las vidas de los personajes . Su propósito de ir a la ciudad no es tan trivial como pudiera parecerlo al principio . La partida de ajedrez del Viejo no es un simple pasatiempo de tarde de sábado , sino "la partida de su vida con un gran campeón" (también está presente la metáfora de la vida como partida de ajedrez) . El examen de

acceso a la universidad del joven estudiante también es un acontecimiento crucial en su vida . La "cita a ciegas" de la muchacha es igualmente un gran acontecimiento en la suya porque representa la posibilidad de encontrar marido . La clase que el carpintero veterano va a impartir a unos aprendices representa también la culminación de su carrera como artesano : transmitir a la posteridad lo que le enseñaron sus antepasados .

Por otro lado , el paso del tiempo es evidente : el cabello de la Madre y la Hija encanece,
y el Viejo aparece más decrépito . Se les está acabando el tiempo a todos . El Viejo morirá antes de jugar la partida de su vida ; el joven estudiante pasará de la edad límite de admisión en la facultad ; la chica se convertirá en solterona . A medida que prosigue el imparable tic tac del reloj , todos experimentan la misma clase de ansiedad que Vladimir y Estragón , la misma que sintieron los inquilinos de la cárcel de San Quintín que vieron la representación de "Esperando a Godot" y la entendieron inmediatamente .

La aparición entre los que esperan del "Hombre Silencioso" , personaje sacado de la pieza de Lu Xun en un acto "El transeúnte" (1925), es otra de las alegorías de *Chezhan* , presentado como ejemplo positivo al preferir irse andando a la ciudad , mientras los demás pierden el tiempo en la espera . Pero dado que el "Hombre Silencioso" lleva años caminando y aún no ha logrado llegar a su destino , y por el hecho de que incluso dice que en realidad no sabe de dónde viene ni a dónde va , tampoco puede decirse que este personaje aporte mucha esperanza . El final de la pieza también deja una marca en la mente del público : al decidir siete de los frustrados pasajeros que se van a pie a la ciudad, a los sones de la heroica "Melodía del Hombre Silencioso" , uno de ellos pide a los demás que esperen , y se agacha para atarse los cordones del zapato .

El lenguaje de *Chezhan* revela otra similaridad con el teatro del absurdo . Martin Esslin observa (en su estudio de *Waiting for Godot*) que no es el tema lo que define a este teatro , sino la forma . Así , los personajes también murmuran frases sin sentido . Por ejemplo , Gafas dice frases en inglés sin sentido como "open your books , open your pigs" , etc , y otro de ellos , el Director Ma , emprende una discusión interminable sobre la oferta y la demanda que también se añade a la polifonía de comentarios absurdos y a lo absurdo de la historia en sí .

Un gran sector del público intelectual ciudadano se muestra entusiasmado por la pieza . Sin embargo , la crítica la acusa de "tendencia ideológica insana" , tanto por su "imitación del teatro del absurdo" como por su "falta de fe en el sistema socialista" . No obstante , unos cuantos críticos valoran positivamente los logros e innovaciones de la obra , y dramaturgos veteranos como Cao Yu y Wu Zuguang expresan también su apoyo a los experimentos de Gao .

No obstante , sus obras posteriores vuelven a ser atacadas por la censura , aunque hasta 1986 siempre encuentra quien las escenifique . Semejante revolución en el teatro no será de las que se olvidan en una capital como Pekín .

A continuación , Gao escribe las piezas *L'Homme sauvage* (1985) , *L'Autre Rive* (1986) y *La Cité des morts* (1987) . Siete años después de *Chezhan* aparece su pieza *Exile* , y

pasa a etiquetársele abiertamente como "reaccionario" . El mismo año en que la escribe (1986), se prohibe su pieza *L'Autre Rive* , en la que critica la persecución de un individuo en nombre de las reglas colectivas . Su situación en Pekín le resulta cada vez más desagradable , y , para ver de tranquilizarse , emprende un vagabundeo de diez meses por la provincia de Sichuan , siguiendo el Yangzi desde sus fuentes hasta el mar , "siguiendo el rastro de una cultura oprimida" (de sus experiencias en este periplo surgirá su novela *La Montagne de l'Âme* , de que hablamos más abajo) . Se va a Francia en 1987 (a los 47 años de edad) , realizando el viaje en condiciones penosas y difíciles . Tras el sangriento aplastamiento de la revuelta estudiantil en Tiananmen , Gao , que no ha asistido a ella por encontrarse ya en Francia , reniega de su antiguo partido , el comunista, y asegura que mientras éste gobierne no volverá a China . Todos sus escritos son desde entonces censurados sistemáticamente en China (hasta hoy) , y la policía ocupa su apartamento . No quiere hablar ya nunca de la política de su país , de la que

llega a decir en su sencillo francés : "*Elle m'emmerde"* . Sin embargo , no deja de seguirla desde su exilio parisino , y dice también : "... yo no persigo el arte por el arte ni una torre de marfil . Al contrario , entiendo la obra literaria como un desafío a la sociedad" [370] . También , en la mejor tradición ancestral china , pero quizá a una nueva luz , añade : "Sólo cuando la literatura se adapta al principio de la utilidad , alcanza la libertad . Además , la literatura es un lujo que el hombre sólo puede permitirse si su propia existencia está asegurada . Y ahí está precisamente la función social de la literatura , el ponerse frente a la sociedad para desvelar , criticar , desafiar " . "La gran desgracia de la literatura consiste por otra parte en que se limite su función social a la política , la moral y la propaganda . La literatura de China continental no se ha liberado todavía de verdad de estas ataduras . Todo el siglo XX se ha agotado en luchas políticas. Los escritores chinos han necesitado cien años para vencer a la sociedad , y a sí mismos del yugo de esos dogmas que preconizan que 'la literatura está para propagar los principios' " [371]. Sin embargo , algunos escritores como su buen amigo Xu Xing (que sigue en China) y otros más jóvenes como Ding Tian (de 29 años , vive en Shanghai) no se toman muy en serio la seriedad de los planteamientos políticos de Gao Xingjian . Piensan al parecer que los personajes de Gao , efectivamente sólo huyen del pasado .

Desde su llegada a París escribe a menudo (aunque no siempre) directamente en francés , con obras teóricas como *Ma conception du théâtre* (editada por L'imaginaire , International 1 , 1986) y las piezas teatrales *La Bible des montagnes et des mers* (1988), *La Fuite* (traducida por Michèle Guyot , Lansman , 1992 ; en alemán *Die Flucht*) , de 1989 , y *Au bord de la vie* , en 1991 (edición en francés de ed. Lansman , 1993) , en las que sin embargo no rompe con la tradición teatral china .

En 1988 participa en Montreuil en un coloquio sobre Stanislavski , formando parte de la delegación china a pesar de vivir ya en París ; pero era todavía miembro de la plantilla del

Teatro del Pueblo de Pekín , en que ocupaba la función de dramaturgo . En esta época traducía también obras del francés al chino (por ejemplo , las de Beckett ; como Ha Jin - n.1956- , otro gran escritor afincado desde 1985 en EEUU , traducía del inglés) .

La Fuite versa sobre un viejo idealista del partido y dos jóvenes estudiantes tras la masacre de Tiananmen (los tres estaban presentes en la manifestación) . El viejo dice , tras largos y fracasados intentos por salvar la distancia que le separa de las nuevas generaciones : "La vida es siempre una huida". Para Gao , ese es el punto central de la consciencia china actual : la huida del propio pasado , tanto el de las grandes tradiciones como el de los abusos y crímenes motivados por la situación política . "Todavía no se ha desvelado lo bastante de lo que pasó aquí con Mao" , se lamenta el viejo comunista

[370] V. en p. 49 del "Feuilleton" de *Die Zeit* de 19 octubre 2000 la traducción al alemán de Susanne Weigelin-Schwiedrzik de textos de Gao Xingjian que aparecieron publicados en una recopilación bajo el título *Nächtliche Wanderung - Reflektionen über das Theater* ("Caminar Nocturno - Reflexiones sobre el Teatro") , de Edition Mnemosyne , Frankfurt am Main , octubre 2000 . Este artículo de *Die Zeit* se titula *Das Absurde ist in mir* ("El Absurdo está en mí") .

[371] Palabras de Gao Xingjian transcritas en el artículo de *Die Zeit 'Das Absurde ist in mir'* (v. nuestras Notas 366 y 370) . Ver también en la revista española ADE , nº 88 , diversos artículos en pp. 20-41 .

de *La Fuite* . A lo que el joven Ding responde, fresco y tranquilo : “Ahora no es tiempo de aclaraciones políticas”.

Respecto a *Au bord de la vie* , estrenada en París en el teatro Renaud-Barrault en enero de 1993 , el autor hacía la siguiente recomendación antes de los ensayos : “Se buscará una expresión moderna en la interpretación de los actores que se inspirará en la forma tradicional de la ópera china”. En cuanto al estilo de la representación , el autor se negaba a una tipología restrictiva : “a la vez tragedia , comedia y farsa , sin excluir la acrobacia , la danza y la prestidigitación” . Como se desprende , este último decenio Gao ha sido de los cada vez más numerosos que preconizan la fusión de los teatros oriental y occidental .

Au bord de la vie versa sobre únicamente tres personajes , de los cuales habla sólo uno . Una mujer cuenta su vida y sus relaciones con un hombre que al parecer la ha abandonado . La acompañan dos personajes “mudos” , que son una bailarina oriental de la que puede pensarse representa a la propia narradora en su juventud , y un hombre , sin duda el marido . Además del teatro citado arriba , escenifica esta obra con dirección de Alain Timar el “Théâtre du Rond Point/Maison des Cultures du Monde” , de París , y luego el “Théâtre des Halles” en Aviñón , ambos en 1993 .

Otras de sus piezas y escritos para el teatro de su ya larga (y quizá definitiva) etapa francesa son *Clés pour mon théâtre* (traducida al francés por Annie Curien , ed. Philippe Picquier , col . “Littératures d’Extrême-Orient au XXe siècle” , 1991) ; *Dialoguer-Interloquer* (versión bilingüe en chino y francés , traducción de Annie Curien seguida de la transcripción de un coloquio con B. Bretonnière , en ed. M.E.E.T. , 1994) ; *Au plus près du réel : dialogues sur l’écriture 1994-1997* , charlas con Denis Bourgeois , ed . de
l’Aube , 1997) ; *Le Somnambule* (Lansman , 1995) ; y *Quatre quatuors pour un week-end* (Lansman , 1988) .

En 1999 Alain Timar pone en escena *Le Somnambule* , y el mismo Gao puede por primera vez dirigir en Francia . Luego dirige en el “Théâtre Molière” de Burdeos *Dialoguer-Interloquer* , en colaboración con el percusionista Jacky Craissac . Hasta entonces , había hecho puestas en escena en Austria , Polonia y Nueva York , pero como hemos dicho nunca en Francia . Le alegró mucho el poder ocuparse de estos trabajos , ya que su ideal es llevar juntas sus actividades como escritor , pintor , dramaturgo y director teatral . En este sentido , se inserta de nuevo en la tradición del literato chino .

El teatro que escribe Gao desde que está en Francia (hasta el 2000 seis piezas en total , publicadas por Lansman , editorial con domicilio en Carnières) es a menudo más íntimo que el que escribía en China . Son obras centradas en el ser humano , en la búsqueda de la verdad interior . Por ello , hay menos personajes que en las que escribía en China . El estilo es muy característico , ya que por ejemplo se emplea a fondo (como explicamos más abajo) en la investigación de los idiomas chino y occidentales . Además , por su interés en el buceo de la consciencia y del inconsciente , frecuentemente una misma persona -ya se trate de hombre o mujer- , se expresa en tres niveles distintos , “yo” , “tú” y “él” o “ella” .

Entre sus novelas destacan *La Montagne de l'Âme* (traducida al francés por Noël y Liliane Dutrait[372] , Éditions de l'Aube , 1995 , y de l'Aube-poche 1999)[373] ; *Une canne à pêche pour mon grand-père* (traducción y prefacio de Noël Dutrait , Éditions de l'Aube , col. "Regards Croisés" , 1997) ; y *Le Livre d'un homme seul* (traducción al francés por Noël y Liliane Dutrait , de l'Aube , 1999) . Tanto en *La Montagne de l'Âme* como en *Le Livre d'un homme seul* denuncia el totalitarismo de su país y reivindica una literatura libre de toda regla que suponga un lastre para la expresión . *La Montagne de l'Âme*, considerada su obra maestra hasta hoy , versa sobre un hombre que se va a pie, en coche o en bicicleta , con la mochila a la espalda , en un largo viaje en busca de una misteriosa montaña , símbolo del lugar ideal en que retirarse *del mundo y el polvo* . Se trata de una crónica poética en que se mezclan , según su traductor al francés (y autor de obras sobre literatura china actual) Noël Dutrait , "viaje interior , evocación de los paisajes y bosques todavía vírgenes de China , puesta en escena de desgarros amorosos o simple descripción de un minuto de placer causado por la amistad o la contemplación de un río , cuento clásico picaresco y maravilloso , evocación de la realidad absurda o kafkiana contemporánea , reflexión sobre el arte de la novela"[374] .

En cuanto a la forma , dice que cuando empezó a buscar un lenguaje que pudiera expresar adecuadamente sus pensamientos y sentimientos conoció la obra de autores occidentales como Proust , Joyce , y los del Nouveau Roman . Su manera de expresar la consciencia y el inconsciente y su construcción de la perspectiva narrativa le determinaron a investigar sobre las diferencias entre el chino y los idiomas occidentales . Así , se da cuenta de que "el valor gramatical de las palabras chinas nunca es completamente fijo , y de que por tanto sujeto y objeto pueden intercambiarse a voluntad. No hay conjugación verbal ni diferencias de tiempo , y el sujeto puede omitirse. Además , si se comparan los analíticos idiomas occidentales con el chino , se

ve claramente que en éste se dan menos limitaciones en cuanto a definir el sujeto , y también en cuanto a la delimitación del tiempo . Por eso , a la hora de tratar las actividades de la consciencia , el chino ofrece mucha más flexibilidad . A veces incluso demasiada , lo que a veces revierte en parquedad y obscuridad del lenguaje . Desde hace tiempo busco un idioma chino que permita expresar adecuadamente los múltiples pensamientos y sentimientos del hombre moderno . En chino , la realidad , el recuerdo y la visión representan de hecho un presente sin fin , y así se omiten todos los conceptos gramaticales . Son parte de un discurso que transciende lo temporal . Pensamientos y sentimientos , consciencia e inconsciente , narración y diálogo , incluso el extrañamiento de la propia autoconsciencia , encuentro la expresión de todo esto bastante lacónica , torpe o inexistente en China , y no como es corriente en Occidente ,

---

[372] Estos dos traductores han sido incondicionales admiradores de Gao casi desde el principio de su llegada a Francia . Se arriesgaron a traducir , por pasión y de entrada sin esperanza de cobrar -por lo menos a corto plazo- , la difícil y muy larga novela *La Montagne de l'Âme* , traducción que sólo después consiguieron vender en la pequeña editorial de l'Aube (tras convencer a su directora Marion Hennebert , quien también se apasiona por la obra , que lee en sólo tres días) ya en 1994 . Las grandes editoriales francesas habían rechazado el original .

[373] La primera traducción al español de esta novela salió a la venta a primeros de marzo 2001 en Ediciones del Bronce-Planeta . Traducción de Liao Yanping y José-María Monreal ; sin Introducción ni Prólogo . Hasta la fecha , es el único libro de Gao publicado en nuestra lengua . Con 651 páginas , cuesta 3.950 pesetas . Al poco sale en la misma colección la traducción de *Le Livre d'un homme seul* .

[374] V. artículo *Gao Xingjian récompensé par le prix Nobel de littérature* , p. 34 de *Le Monde* de 14 octubre 2000 .

con los medios del análisis psicológico y analítico" . Sigue diciendo que lo ilegible no es en absoluto señal alguna de modernidad . Más adelante , insiste : "El idioma chino moderno necesita indudablemente desarrollarse más", con lo que han de surgir sin duda nuevos y mejores textos[375] . Dice en otro texto que , en literatura , "caza las palabras como si fueran sonidos"[376] .

La literatura y la pintura son en China dos artes difícilmente separables , y Gao Xingjian es también gran pintor . Afirma que "la pintura es la meditación sobre lo visible"[377] . Se comenta que sus cuadros siempre le han reportado más beneficios económicos que su obra literaria . Su estilo pictórico es abstracto , pero de hecho plasma ciertos matices y diversas técnicas de la tradición china . Pinta a la negra tinta china , lo que quizá coadyuva a que sus cuadros produzcan a veces una impresión de tinieblas . Otras veces el fondo blanco sobrepasa en fuerza a los trazos , lacónicos y simples , y entonces la impresión producida es mucho más airosa . También es , como no puede ser por menos en un chino de su cultura y cualidades , gran calígrafo , lo que también se aprecia en detalles de sus pinturas, y por cuanto que en ellas , siguiendo la tradición china , también escribe desde palabras sueltas hasta párrafos . (Aunque , naturalmente , escribe los originales de sus obras literarias con ordenador ; pero dice que lo último que haría sería convertirse en un hombre demasiado "cibernético") .

Gao se nacionaliza francés en 1998 . A veces también hace alguna crítica (en general , suave) a la sociedad occidental , de la que dice aún navega "entre el liberalismo y el racismo" . Es el primer chino que recibe el Premio Nobel de Literatura , el 12 de octubre de 2000 , a los 60 años de edad (delgado , esbelto , bien parecido y bien conservado , aparenta muchos menos , como la mayoría de los chinos cultos ; al parecer , saben cómo cuidarse y observan ciertas reglas ancestrales , con secretos antiguos de que prefieren no hablar , según experiencia hasta ahora de la autora de este trabajo) . Los jóvenes de hoy ya casi no le conocen en China -sus obras escritas en el exilio no han sido traducidas al chino , y ni siquiera se han distribuido allí en ediciones de idiomas occidentales ; es el

caso especialmente de *La Montagne de l'Âme*- , y el premio suscita en todo el país algunas críticas . Como suele ocurrir , algunas de éstas proclaman que en China había por lo menos media docena de mejores candidatos al Nobel . La prensa china ni siquiera publica noticia alguna sobre la concesión del premio , de la que en el continente sólo se entera el público por los medios extranjeros , Internet , y particulares .

Con motivo de la concesión de este Nobel otras voces se elevan en todo el mundo en el sentido de que "el concepto de literatura mundial , creado por Goethe , acaba de

---

[375] Traducimos extractos del artículo de *Die Zeit 'Das Absurde ist in mir'*, ya citado .

[376] V. artículo de Jean-Luc Douin y Raphaëlle Rérole en p. 35 de *Le Monde* de 14 octubre 2000 .

[377] Antoni Tàpies , influido por aspectos de la cultura de Extremo Oriente como el de la pintura de paisajes del budismo zen , ha hablado también en ocasiones de "la actividad creativa de la contemplación por parte del propio observador" . V. por ejemplo *Funktionen des Betrachters . Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tàpies* , Melitta Kliege , Verlag Silke Schreiber , München , 1999 . Entre otras y especialmente , pp. 104-107.

empezar a hacerse realidad , pues estamos al principio de una era que no sólo determina la existencia del dólar o la ONU" [378] .

En general , los académicos occidentales consideran que si Wei Minglun es hoy el innovador más importante del teatro tradicional chino , Gao Xingjian es el mayor autor del teatro hablado[379] .

Algunas coordenadas para el extranjero que hoy quiera ir al teatro en China .

Como dice A.C. Scott en la página 104 de *Actors Are Madmen*[380] "There is nothing like going to the theatre to learn about theater" . Es sabido . Y ya dijo también Goethe que "Wer den Dichter will verstehen , / Muss in Dichters Lande gehen , / Er im Orient sich freue , / Dass das Alte sei das Neue"[381] . Con estas incitaciones y lo que ya sabemos nos parecería dificilísimo no ir a China a ver teatro , por lo menos a nosotros .

Por si hay alguien que comparta nuestro impulso , demos ahora unas pocas noticias sobre lo práctico .

En China , muchas de las mejores compañías y teatros se encuentran en Pekín . Pero en esta urbe no existe hoy un sector especialmente teatral como puede serlo Broadway en Nueva York , o en Londres el triángulo Soho-Covent Garden-Piccadilly . En Pekín , los

teatros principales se hayan diseminados por diferentes zonas de la ciudad . Bastantes de entre ellos están especializados en la representación de una determinada forma artística . Por ejemplo , para un concierto clásico , lo mejor es visitar el Centro de Conciertos de Pekín , o "Beijing Concert Hall" en inglés . En cuanto a la Ópera de Pekín , el mejor es quizá el Teatro Liyuan[382] , junto al gran Hotel Qianmen , con representaciones especiales

---

[378] Ulrich Greiner , artículo *Der Nobelpreis hat das Pech , ein Weltliteraturpreis zu sein ,* en p. 49 del Feuilleton de *Die Zeit* , 19 octubre 2000 .

[379] A pesar de tanta profusión de noticias en Alemania con motivo de la concesión del Nobel de Literatura a Gao Xingjian ("por una obra de validez universal" , como dice la Academia Sueca cuando la notificación del Premio) , cabe decir que nos enteramos por la revista *Der Spiegel* de que hasta la fecha sólo había traducidas al alemán un par de obras de teatro de Gao Xingjian (v. p. 278 de *Jahres - Chronik 2000* de *Der Spiegel*) .

[380] Edición de The University of Wisconsin Press , Madison , 1982 .

[381] *Goethe's Sämtliche Werke* , Band IV , *Noten und Abhandlungen zum Divan* , p. 1612 . Edición de Verlagsanstalt für Literatur und Kunst , Leipzig y Viena . Qué clarividencia la de Goethe con eso de que "lo viejo es lo nuevo" ; los acontecimientos de hoy día en el arte teatral de Oriente y Occidente le dan la razón . Y en el mismo *West-östlichem Divan* aún dice Goethe otras frases "más fuertes" : *"Gesteht's! Die Dichter des Orients sind grösser als wir des Okzidents" ;* para concluir : *"Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen"* . Ver op.cit. , tomo cit . , pp. 1500 (c. 1) y 1508 (c.1) .

[382] Fundado en Octubre de 1990 , este teatro puede acomodar más de mil personas , y se calcula que ya ha recibido a dos millones de espectadores . Ambientado al estilo de los teatros Ming (grandes butacas , mesas cuadradas donde se puede tomar el té o comer mientras la representación se desarrolla) , esta sala al estilo del viejo Pekín está siendo últimamente renovada y muy imitada por otros locales . Junto a la

para los turistas que visitan la capital . Otras famosas salas de este estilo son el Teatro Zhengyici , el Gran Teatro Changan ("Beijing Changan Grand Theater") , y el Huguang ("Huguang Guild Hall Theater") ; mientras que el Teatro Jixiang es conocido por sus puestas en escena de diferentes estilos de ópera de diversas regiones del país . En el Teatro Capital actúa la compañía Teatro de Arte Popular de Pekín , en inglés "Beijing People's Art Theater" o "BPAT" . Ya hemos hablado antes de los principales centros del teatro hablado , que son en Pekín el Teatro del Pueblo y el Teatro de Arte de la Juventud . La compañía nacional de ballet , llamada en castellano Ballet Central de China y en inglés "Central Ballet of China" , actúa normalmente en el Teatro Tianqiao .

En Shanghai son especialmente famosos el Centro de Arte Dramático de Shanghai o "Shanghai Drama Art Center" , el Centro de Teatro de Shanghai o "Shanghai Theater Center" , el Gran Teatro de Shanghai o "Shanghai Grand Theater" , el Teatro Cathay o "Cathay Theater" , el Teatro del Liceo o "Lyceum Theater" , el Teatro Majestic o "Majestic Theater" , el Teatro Paraíso o "Paradise Theater" , el Teatro Yifu , el Teatro Yun Feng , el Teatro de la Escuela de Arte Dramático , etc , además del nuevo Auditorio de Conciertos de Shanghai o "Shanghai Concert Hall" , el Mundo del Circo de Shanghai o "Shanghai Circus World" , etc , por no hablar de los cines . Aparte , en determinados grandes hoteles también se escenifican diversas obras para los extranjeros , amén de otros espectáculos . Son por ejemplo ya célebres los conciertos de jazz chino , tanto en Pekín y Shanghai como en otras capitales .

La mayor parte de las compañías actúa a lo largo de todo el año , pero puede que únicamente una o dos veces al mes , y durante un lapso de sólo unos días . Junto a los estrenos de obras nuevas , toda compañía tiene un repertorio clásico del que cada año pone en escena unas cuantas piezas . La mayoría de los teatros venden entradas con varios días de antelación . Los billetes no son nada caros . A fechas de Marzo 2001 , acostumbran a costar de tres a cinco yuan en el caso de la Ópera de Pekín y de cinco a

ocho yuan en el de un concierto o variedades . Por supuesto , el precio es algo mayor - quizá de diez yuan o más- si se elige ver la obra en un hotel de lujo , o si actúan en ella artistas muy célebres , ya sean chinos o extranjeros .

Parece ser que en China no hay hasta ahora temporadas teatrales regulares , al menos como las que estamos acostumbrados a ver en Occidente . Pero en algunos momentos del año muchas de las compañías ponen obras en escena . Esos momentos son

---

sala hay una pequeña galería de exposiciones y una tienda de libros , CDs , etc de Ópera de Pekín , con infinidad de artísticos regalos y recuerdos relacionados con ella . Al haber sólo representación por las noches (caso contrario a lo que suele darse en Pekín y en toda China , donde sólo hay representaciones nocturnas la víspera de Año Nuevo) , durante el día hay cursos de Ópera de Pekín para extranjeros , a fin de conseguir que también entre los foráneos se tenga mayor conocimiento y refinamiento en el gusto en lo tocante al teatro y otras manifestaciones de la cultura china . Este Teatro Liyuan ha ganado , durante ocho años consecutivos , el "Primer Premio a una Actividad Nocturna de Ocio" ("Best Evening Leisure Activity Award") , concedido conjuntamente por el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Pekín y la Oficina Central de Turismo .

especialmente en torno al día de Año Nuevo , el Festival de Primavera y el día Primero de Mayo . Además , en Pekín y otras grandes ciudades como Shanghai y Cantón , el Ministerio de Cultura y numerosas instituciones locales organizan frecuentemente encuentros a nivel nacional de compañías teatrales de todo el país , con el fin de escenificar un tipo concreto de espectáculo de cara a promover intercambios culturales y profesionales ; en cuanto a los intercambios internacionales , ya hablamos en página 347 de los Festivales , seguidos de interesantes simposios , que se dedican a dramaturgos occidentales como Shakespeare , Ibsen y O'Neill en los que actúan no sólo compañías chinas sino de todo el mundo (por ejemplo , la mundialmente célebre "Old Vic Theater Company" de Londres , que llevó *Hamlet* ; la no menos famosa "Theater Culture Troupe" , de Japón , con su gran actriz Mitsue Suzuki ; etc) . También se organizan en China con regularidad muchos otros festivales por todo el país , como el Festival de las Artes de China ("China Arts Festival") cada dos años , y el Festival Nacional de Acrobacia ("National Acrobatics Festival") cada tres .

Debe tenerse especialmente en cuenta además que el gobierno chino , al igual que los departamentos culturales y las asociaciones teatrales , conceden numerosos premios para animar a los actores , dramaturgos , y otros profesionales del espectáculo . De ellos , los más especialmente importantes son : el Premio Cultural ("Cultural Award") , que se subdivide en "Major Cultural Award" y "Award for New Drama" , concedido directamente por el Ministerio de Cultura , que también concede premios individuales a los dramaturgos , directores , actores , y escenógrafos (la nominación y selección es en estos premios muy rígida y "autorizada" , con un importante comité de selección y reglas y procedimientos estrictos) ; el "Premio Flor de Ciruelo" ("Plum Blossom Award") , establecido por la Asociación de Dramaturgos de China , concedido ya alrededor de unas veinte veces , pero con un límite de edad para todos los nominados , a fin y efecto de promocionar la novedad ; y el "Premio Cao Yu de Literatura Dramática" ("Cao Yu Award for Dramatic Literature" , antes llamado "National Award for Excellent Scripts"), de la misma Asociación pero otorgado conjuntamente con la Oficina de Ediciones Dramáticas , que por cierto publica un famoso periódico .

Para encontrar datos específicos referentes al día a día del espectáculo en Pekín , pueden leerse los listados que aparecen bajo el epígrafe "What's on" (esta expresión inglesa equivale más o menos a "Cartelera" en España) en la prensa china o por Internet , por ejemplo en las páginas -tanto en papel como virtuales- de *China Daily* o del semanario *Beijing Weekend* . *China Daily* también publica programaciones de teatro mensuales referentes a Shanghai , Cantón , Xian , y por supuesto Pekín . En cuanto a *People's*

Daily , tiene el interesante semanal *Shanghai Star* , y otros . "Compañía teatral" se dice *xiban* , y "teatro" o "sala teatral" *juyuan* o *juchang* . Actor , *yanyuan* , director *daoyan* , y músico , *yueshi* . Orquesta , *yuetuan* . Aunque los periódicos citados más arriba tienen ediciones en inglés , así que de momento no es preciso aprenderse todos esos términos en chino .

Como tampoco otras muchas palabras más "literarias" , ya que el famoso actor de Ópera de Pekín Cui Xiangrong acaba de poner en marcha un sistema, que él mismo produce , para doblar al inglés las Óperas de Pekín . De este modo , mientras se asiste a la representación , se escucha (por medio de auriculares individuales) la misma obra cantada en inglés[383] , en las voces "de" los diferentes personajes . Así , el británico de origen asiático Ghaffar Pourazar, canta por ejemplo el papel del personaje de Xu Xian (esposo de "Serpiente Blanca") , al parecer con gran éxito , tras cinco años de estudio que le han permitido recientemente convertirse en actor profesional de ópera china . Otros teatros de ópera pekineses han usado y usan subtítulos al inglés para ayudar a los extranjeros a entender las obras , pero parece ser que el método de Cui (probado por primera vez en el Auditorio del Instituto del Teatro de Pekín ante un público compuesto por centenares de extranjeros , en la primavera de 2001) resulta mejor y más ameno ; lógicamente , en el teatro ocurre como con el doblaje y el subtitulaje cinematográficos , esto es , que el primero es preferido por la mayor parte del público .

Sin embargo , por la calle también se pueden encontrar espectáculos (en general , sin doblar ni subtitular , claro) , los cuales normalmente no vienen anunciados en los periódicos porque no se consideran profesionales y en los que no se paga más que la voluntad . *Piaoyou* significa en chino "actor de ópera aficionado" (de éstos hay millones en China, y también han sido muy importantes en el desarrollo del teatro , como otro día veremos) , y *piaofang* el lugar donde se encuentran los aficionados para dar rienda suelta a su arte . Por extensión , también se llama *piaofang* al propio grupo de actores amateurs . Y si uno se tropieza en una esquina con un pequeño grupo de aficionados a la Ópera de Pekín o a cualquier otro estilo , ese rincón se llama en consecuencia *jie piaofang* , o "*piaofang* callejero" .

Las entradas también se llaman *piao* , así que no resultará difícil acordarse . "Platea" es *zhengting* , y *baoxiang* el "palco" . *Kaimu* , "arriba el telón" -*mu* o *weimu* es "telón"-. *Xi yijing kaimu le* , "la obra acaba de empezar" .

Xia hai , "meterse en el mar" , significa hacerse profesional , así que si se dice de alguien hay que pensar que en adelante habrá que pagar por verle en los teatros -donde habrá

que aclamarle con *hao* , "bien" , o *miao -o* , "bravo", cada vez que nos guste su actuación , como es de rigor en los espectáculos chinos- , o en el cine .

En cuanto a nosotros , intentar "meternos en el mar" de la gran historia de las artes chinas del espectáculo es lo que hemos hecho a lo largo del presente trabajo , y a lo largo

[383] El afán por acabar con la barrera del idioma en la ópera china no es nuevo . Hace ya dos décadas -por ejemplo- que Elizabeth Wichmann , la famosa académica y profesora de Teatro Asiático de la Universidad de Hawai ya citada en estas páginas , creó una versión al inglés de cierta famosa Ópera de Pekín ; en que por cierto actuó ella misma en el papel de una célebre concubina imperial de la época Tang , cantando en inglés .

de otros . No nos arrepentimos de ello , y esperamos seguir "metiéndonos en este mar" hasta el cuello -y hasta bucear en él con mejor equipo- , si nos es permitido .

Dixi .

INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DE LAS ARTES DEL

ESPECTÁCULO EN CHINA

Universitat Rovira i Virgili

INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DE LAS ARTES DEL ESPECTÁCULO EN CHINA .

María-Dolores García-Borrón

2002

Tesi Doctoral

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI .
Departament Història i Geografia .

María-Dolores García-Borrón .
2002 . Tesi Doctoral .