

JUAN CARLOS MORENO-ARRONES DELGADO

APROXIMACIÓN A LA DRAMATURGIA CHINA



Renacimiento de Asia Oriental XXXIII

EDITORIAL COMARES



Granada 2024

Juan Carlos Moreno-Arrones Delgado

APROXIMACIÓN A LA DRAMATURGIA CHINA



Renacimiento de Asia Oriental XXXIII

EDITORIAL COMARES



Granada 2024

EDITORIAL COMARES

RENACIMIENTO DE ASIA ORIENTAL

Director de la colección:

JAVIER MARTÍN RÍOS

<http://renacimientodeasiaoriental.blogspot.com.es/>

Maquetación: Natalia Arnedo

© Juan Carlos Moreno-Arrones Delgado

© Editorial Comares, 2024

Polígono Juncaril

C/ Baza, parcela 208

18220 Albolote (Granada)

Teléfono 958 465 382

<https://www.comares.com> • E-mail: libreriacomares@comares.com

<https://www.facebook.com/Comares> • <https://twitter.com/comareseditor>

<https://www.instagram.com/editorialcomares>

ISBN: 978-84-1369-883-0 • Depósito legal: Gr. 1671/2024

Impresión y encuadernación: Comares

SUMARIO

INTRODUCCIÓN GENERAL.	VII
1. HISTORIA GENERAL DE LA DRAMATURGIA CHINA.	1
I. DESDE LOS INICIOS HASTA LOS TANG: LOS ORÍGENES	2
II. LA ÉPOCA DE LOS SONG Y DE LOS JIN: LOS FUNDAMENTOS	5
III. LA DINASTÍA FORÁNEA YUAN: EL ARRAIGO DE LA ÓPERA	8
IV. LA DINASTÍA MING: ÉPOCA DE DISCIPLINA	13
V. LA ERA QING: EL NACIMIENTO DE LA ÓPERA DE BEIJING.	22
VI. LA REPÚBLICA DE CHINA: TRADICIÓN, INNOVACIÓN E INFLUENCIA EXTRANJERA.	30
VII. LA REPÚBLICA POPULAR: ESTANDARIZACIÓN Y POLITIZACIÓN DE LA ÓPERA	50
2. PARTICULARIDADES DE LA ÓPERA CHINA.	65
I. EL ESPACIO Y EL PÚBLICO	66
II. ROLES Y PERSONAJES	69
III. LA KINESIA Y LA PROXEMIA	73
IV. LA CARACTERIZACIÓN VISUAL: MAQUILLAJE Y VESTIMENTA.	80
V. EL COMPONENTE MUSICAL Y LOS ELEMENTOS PROSÓDICOS	85
VI. UTILLAJE Y DECORADO	91
3. TIPOLOGÍA Y VARIEDADES OPERÍSTICAS	93
I. EL <i>JINGJU</i> U ÓPERA DE BEIJING.	94
II. LA NUEVA REALIDAD TEATRAL: LA APARICIÓN DEL <i>HUAJU</i> , EL <i>WENMINGXI</i> Y EL <i>AIMEIJU</i>	100
ADDENDAS.	105
I. ADDENDA I - MAPA POLÍTICO DE CHINA.	107
II. ADDENDA II - DINASTÍAS DE CHINA	111
III. ADDENDA III - SÓVIETS CREADOS POR EL PARTIDO COMUNISTA Y LARGA MARCHA.	116
IV. ADDENDA IV - MAPA POLÍTICO DE CHINA EN 1945	118
V. ADDENDA V - EL XIYUANZI TRADICIONAL	120
VI. ADDENDA VI - PRINCIPALES ROLES DE LA OPERÍSTICA	122
VII. ADDENDA VII - PRINCIPALES MOVIMIENTOS KINÉSICOS TRADICIONALES	127
VIII. ADDENDA VIII - PRINCIPALES INSTRUMENTOS MUSICALES	129
IX. ADDENDA IX - VARIEDADES OPERÍSTICAS MÁS IMPORTANTES	133
X. ADDENDA X - PRINCIPALES MOVIMIENTOS KINÉSICOS REVOLUCIONARIOS	135
GLOSARIO TERMINOLÓGICO.	141
BIBLIOGRAFÍA	151

INTRODUCCIÓN GENERAL

El presente libro intenta abordar de forma pormenorizada los entresijos y detalles más característicos de la tradición operística en China. Haremos un recorrido por aquellos elementos característicos de esta tipología textual, a caballo entre nuestro teatro hablado y nuestra ópera cantada, pues el género dramático chino es una suerte de hibridación textual. El libro se encuentra articulado en tres grandes capítulos que hacen un recorrido por diferentes ópticas para ahondar en el tema teatral chino; en primer lugar, se presenta un recorrido histórico desde los inicios mismos mágico-religiosos del teatro en el país hasta la Revolución Cultural, haciendo hincapié en los estilos, los ritmos, las influencias y los autores de más renombre y calado para la concepción de la ópera tal y como hoy se conoce. Un segundo gran capítulo —de importancia supina para comprender las diferencias que este teatro presenta con el occidental— en el que se presentan las particularidades más características de la ópera, desde los personajes, los movimientos, la dicción o el propio espacio de espectáculo, donde se hace también algo de recorrido histórico, pero se focaliza más en la modalidad última de la ópera —la modalidad de Beijing, previa a la revolucionaria— que es la que dará pie a entender y abordar el estudio de las formas comunistas, donde finalizará el trabajo. Y, por último, un pequeño capítulo final donde se enumeran las principales variedades operísticas en la actualidad; es imposible acercarse a las más de trescientas tipologías diferentes que existen —o han existido— de ópera, por lo que se enumeran meramente las más importantes y las que de alguna forma más han influido o marcado tendencia en las revolucionarias, motivo último del trabajo.

Habrà una última parte, una suerte de *addendas* o anexos, concebida a modo de complementación a la parte teórica, sobre todo de formas, movimientos, historiografía... cuya finalidad será la de ilustrar aquellos pasajes más complejos de imaginar sin un referente visual. Siempre serán contextualizadas y estarán en íntima relación con las primeras partes del libro.

Antes de sumergirnos en este apasionante recorrido convendría hacer una aclaración sobre la diferenciación de *teatro*, *drama* y *ópera*, desde una perspectiva más

occidental. En el presente estudio entenderemos estos términos como sinónimos, pues como iremos viendo a lo largo de estas páginas la dramaturgia china es una suerte de ópera dialogada o teatro cantado, *id est*, a lo largo de las obras se van intercalando partes recitadas y partes cantadas. De hecho, al llegar a la parte final de la historiografía operística china, la conocida como época revolucionaria, habrá una diferenciación más marcada de las partes dialogadas, de dicción y cantadas, pues la finalidad última sería que el público fuera educado en la nueva estética revolucionaria, pero hasta ese momento la ópera era más una suerte de espectáculo de disfrute —aunque también pudiera tener una crítica o mensaje de fondo—.

Como hiciera Ortega y Gasset, podemos entender que «el teatro [...] antes que un género literario es un género visionario o espectacular» (Ortega, 1964: 457), es decir, que se materializa en la representación. Bobes diría sobre el teatro que son «obras de carácter literario cuyo discurso es un diálogo de personajes, sin que el autor o un narrador intervenga en el texto, y que están dispuestas para ser representadas en un escenario, según las convenciones escénicas de nuestra cultura» (Bobes, 1997: 14); aquí ya tenemos el matiz que marcará la diferencia con nuestra forma de entender este género, pues responde a una manifestación propia de cada cultura, no podemos entender un teatro sin entender la cultura o la historia en la que se encuentra inserto. Y también «o teatro, como a narración (frente á poesía) é imitación dunha acción humana e que, polo tanto, a complexidade, a penetración da peza teatral refírese ó home e á súa situación na vida e no mundo» (Núñez, 1988: 1), donde podemos ver de nuevo una definición cercana, situándolo además al margen de otros géneros literarios, de los que puede tomar formas y gustos, pero con los que mantiene una diferenciación (Bobes, 1997: 13). De esta manera, debemos entender que la manifestación teatral china es un hecho consumado en un lugar concreto geográfico, que responde a unas características históricas determinadas y que ha respondido a unos hechos históricos específicos, por lo que cualquier paralelismo con la tradición teatral occidental puede tratarse, en muchos casos, de influencias mínimas o contactos esporádicos; la realidad es que el hecho teatral chino se ha desarrollado de forma casi aislada durante cientos de años, dando como resultado un género literario propio del país asiático.

Pero a lo largo de este estudio, ahondaremos en el teatro como acontecimiento, como hecho representado, por lo que podemos afirmar que «el teatro, como acontecimiento, es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede la estructura de signos verbales y no verbales, el texto y la cadena de significantes a los que se lo reduce para una supuesta comprensión semiótica» (Dubatti, 2011: 16), es decir, desborda los márgenes establecidos en la obra *per se* y establece un vínculo con elementos metateatrales como el público. Esta dimensión metateatral la encontraremos, sobre todo, en las partes últimas de la historia de la dramaturgia china, cuando el Partido Comunista toma las riendas de la producción de las obras y las utilizan como trampolín donde impulsar el nuevo contenido ideológico del país a una población de campesinos, obreros y soldados que era prácticamente analfabeta.

HISTORIA GENERAL DE LA DRAMATURGIA CHINA

Este capítulo se encuentra articulado en torno a las dinastías más importantes, no desde un punto de vista histórico-social, sino más bien aquellas dinastías que marcaron un hito importante en tanto en cuanto a la producción operística se refiere. De esta manera recorreremos un camino que nos llevará de forma sucinta a los albores de la civilización china para indagar en ellos las primeras manifestaciones dramáticas ligadas al chamanismo y al espiritismo hasta llegar al período comunista de mediados de los años 60 del pasado siglo. De esta manera el recorrido se prolongará durante más de dos mil años, tiempo en el cual la ópera ha ido haciendo acopio de influencias, temáticas, formas, sonidos y particularidades que la han llegado a configurar tal cual hoy se nos presenta.

Arrancaremos con un recorrido histórico sobre una de las dinastías que articularon y dieron unidad al pueblo chino: la dinastía Tang, estudiada en el epígrafe primero. En ella pesquharemos en los orígenes temáticos de muchas de las óperas que se escribirán después, en textos, en colecciones antológicas que surtirían durante siglos a los escritores chinos de una temática casi inacabable. Después transitaremos dinastías más desconocidas como la Song y la Jin, en el segundo epígrafe, que sin embargo dieron a la ópera los fundamentos que asentaron la bases siglos después. Atravesaremos los rescoldos de la influencia mongola y su gusto por los tipos cortesanos y los gustos refinados en la representación —presente todo ello en el epígrafe tercero— para llegar, eminentemente, a la dinastía que supuso la consolidación misma dramática, los Ming, cuyo estudio será abordado en el epígrafe cuatro de este capítulo.

Las últimas etapas de este recorrido histórico culminarán con la caída de la época Qing, que de forma paradójica coincide con el momento del auge y arraigo de la ópera de Beijing (ahondado en el epígrafe quinto), con gustos y formas que han llegado hasta nuestros días. Veremos en el epígrafe seis como hubo un intento posterior, durante la República de China, de innovar, de buscar nuevas formas y temáticas para una ópera que entraba en contacto con el mundo occidental. Y, finalmente en

el epígrafe séptimo y último de este capítulo, nos acercaremos a lo que ocurrió tras 1949 con la implantación de la Nueva China y las políticas intervencionistas en el arte y la cultura, hasta la llegada de la Revolución Cultural que casi supondría el fin del teatro tradicional chino.

I. DESDE LOS INICIOS HASTA LOS TANG: LOS ORÍGENES

Muchos estudios han puesto de manifiesto que se pueden encontrar los orígenes primigenios del baile, la kinesia, la vestimenta o la postura del teatro en los rituales y ceremonias chamánicas en las que el chamán o sacerdote tendría todo un rito para comunicarse con los espíritus y los dioses (Mackerras, 1984: 8). A la larga toda esta colección ritual acabaría en música y canciones para la invocación de los espíritus, ya atestiguada en época Shang¹ (Yao, 2001: 41), una de las dinastías más apegadas a las prácticas religiosas y de superstición, por lo que la ligazón entre estas prácticas y las primeras obras teatrales parece más que plausible. Donde la evidencia es innegable es durante el reinado de los Zhou² (Graham, 2012: 13), apareciendo incluso una antología poética conocida como *Elegías de Chu*³ y que muestra hechizos de chamanes masculinos y femeninos para beneficiar a las clases gobernantes (Huntington, en Mair *et al.*, 2001: 124).

Estos bailes incluirían música, ritos, juegos de cristales y disfraces... y ya en época Zhou empezaría a desarrollarse un gusto especial por el uso de máscaras para invocar a según qué tipo de héroes o deidades (Sieber *et Llamas*, 2022: 4). Ya desde la mitad del reinado de los Zhou la música y el entretenimiento empezaron a ir de la mano, por lo que ciertas variedades musicales empezarían a desligarse de las prácticas chamánicas originales para dar paso a formas nuevas, que acabarían extendiéndose más allá de la propia Corte. De esta nueva división surgirían tipos diferentes que darían lugar a figuras como las del bufón, que en origen no sería otra cosa sino el músico ingenioso y satírico. En origen, al igual que tiempo después ocurriría en las cortes europeas, el bufón sería elegido entre personas con características físicas particulares, bien por su

¹ La dinastía 商 (Shang) reinó en el continente entre el 1600 y el 1100 a. C., aunque las fechas son orientativas y difieren según la fuente consultada (cf. *Addenda II*). Es la primera dinastía de la que se tiene documentación histórica verosímil (Gernet, 2005: 51-52).

² En torno al año 1100-1046 se produce la entronización de la última dinastía real china (la dinastía 周 Zhou), antes de pasar al Imperio. Nos referiremos a ella con relativa asiduidad puesto que es en este momento cuando las grandes mentes hacen su aparición, como puede ser el caso de Confucio. Es en este momento cuando comienzan a florecer las artes, entre ellas la literatura clásica china (Graham, 2012: 13).

³ Las *Elegías de Chu* o las *Canciones de Chu* (en chino 楚辞 *Chuci*) son una recopilación de diferentes poemas, que difieren también en extensión y temática, aunque todos están ligados de alguna manera con el mundo mágico-chamánico de invocación y pedida de favores. No tiene una autoría clara, aunque tradicionalmente se ha puesto en las manos de 屈原 (Qu Yuan) y 宋玉 (Song Yu), la realidad es que en tiempos tan remotos es difícil asegurarlo con total certeza (Huntington, en Mair *et al.*, 2001: 124).

enanez o por su altura. Aunque aún no podemos atestiguar en estos ejemplos el surgimiento de obras dramáticas representables, sí que es posible vislumbrar las pinceladas originales en las canciones, la kinesis, la actuación y el maquillaje.

En la dinastía Han⁴ comenzaron a hacerse muy famosos los combates de lucha libre⁵ imitando en muchos casos comportamientos o apariencias animales. Estas formas de lucha provienen de representaciones más antiguas en las que un mago entablaba combate con algún animal salvaje, típicamente un tigre (Campany, 1996: 245). Este tipo de festejos o actos de entretenimiento eran conocidos como *baixi*⁶ y se combinaban junto con la lucha, bailes y narración de sencillas historias (Mackerras, en Liu, 2016: 31). Con el tiempo no es descabellado pensar que esas funciones se volvieran más complejas y elaboradas y acabaran influyendo en el drama chino. De este período son las primeras evidencias del uso de marionetas en funciones y espectáculos (Mackerras, 1984: 12).

La flauta, el tambor y las palmas empezaron a ser acompañamientos habituales de los bailes durante la dinastía Tang⁷ y las obras satíricas de bufones eran muy populares. Este tipo de obras menores permitían una mayor flexibilidad que la ópera posterior (Campany, 1996: 99), e incluso la participación de la mujer como actriz o el uso de la música, todo desarrollado por vez primera en un entorno urbano, que se popularizó en este período y posibilitó el desarrollo de las representaciones en espacios fijos destinados a ese fin y la creación de diferentes casas imperiales destinadas a la búsqueda de nuevos talentos vocales y musicales. Tal es el caso de la escuela de música establecida en la capital por el emperador Xuanzong⁸, cuya finalidad era encontrar a los mejores cantores del imperio, instruirles en el noble arte de la música budista y utilizar sus

⁴ La dinastía 汉 (Han) consolida su poder allá por el año 206 a.C. en una gran zona de China como Imperio hasta el año 220 d.C. aproximadamente. Establece un importante punto de inflexión para dinastías, maneras y gustos posteriores puesto que crea la base del funcionariado imperial y una de las formas de escritura preferidas por tiempos posteriores y que es la más utilizada en la actualidad (Gernet, 2005: 105).

⁵ Conocidos como 摔跤 (*shuaijiao*), aún se siguen practicando como deporte en China y se celebran competiciones internacionales anuales. Sus orígenes son difícilmente identificables, aunque su gran aceptación y difusión se produce durante el período Han, fácilmente atestiguadas en multitud de tumbas de la época en la provincia de Hebei (cf. *Addenda I*), donde decoran utensilios y aparatos de la época.

⁶ Los 百戏 (*baixi*) son primitivas representaciones en las que entraban en escena animales, personajes cómicos y magos y que se podrían traducir como 'los cien divertimentos'. Serían una de las formas más arcaicas de representación.

⁷ La dinastía 唐 (Tang) asumió el control de China en el año 618 y, con frecuencia, se considera el clímax de la civilización china y de sus artes. Su capital, 长安 (Chang'an), era en su momento la ciudad más poblada del mundo y su territorio se extendía desde Corea hasta Vietnam y se internaba en los desiertos del Oeste. Su poder empieza a decaer y finalmente en el año 907 desaparece (Gernet, 2005: 211).

⁸ 宣宗 (Xuanzong) fue el séptimo emperador de la dinastía Tang, en la primera mitad del siglo VIII y su reinado ha pasado a la historia como organizado, diligente y astuto. Sin duda, sus reformas administrativas y su incondicional apoyo a las artes hicieron que muchos estudiosos de la dinastía consideren este período como el de mayor esplendor (Gernet, 2005: 230).

voces para representaciones y entretenimientos palaciegos (Mackerras, en Liu, 2016: 32). El hilo que vincula estas obras menores previas en el tiempo con las grandes composiciones operísticas posteriores es indiscutible. No se puede obviar que durante este período el budismo irrumpe fuertemente en la Corte y trae su propio sistema de recitación y adoración (García-Noblejas: 2002: XX). Los misioneros tibetanos portan con ellos una sabiduría extranjera difícil de acercar al pueblo, por lo que mediante himnos, música y pequeños teatrillos, conocidos tradicionalmente como *bianwen*⁹ (Huntington, en Mair *et al.*, 2001: 123), consiguen acercar el mensaje a las masas analfabetas de la población. La influencia que estos monjes harían sobre la futura aparición y consolidación de la ópera son inestimables: sin duda esa alternancia que ha caracterizado siempre a la ópera china entre la canción y la prosa hunde sus raíces en estas prácticas misioneras budistas importadas desde la India, donde incluso los diálogos más coloquiales se entremezclan magistralmente con discursos y pomposas canciones (Campany, 1996: 184).

Es también durante esta dinastía que hacen su aparición los *ci*¹⁰, o canciones poéticas, que durante centurias se desarrollarán y se renovarán constantemente (Huntington, en Mair *et al.*, 2001: 119). Eran composiciones poéticas fijas de un número concreto de líneas y palabras que emanaban originalmente de cantos populares que a la larga terminaron por fijarse por escrito, aunque nunca perdieron la musicalidad que siempre les había caracterizado. Su origen no es claro, pero por los numerosos estudios posteriores, se piensa que pudieron surgir en toda la zona central asiática, para después extenderse desde allí al propio territorio chino. Originalmente estos *ci* se referían a palabras concretas de canciones cuya finalidad era rimar a través de la tonada, ya que cada *ci* tiene *per se* un tono fijo que hace que el verso sea de carácter más largo o más breve (Yao, 2019: 102). Visto de este modo, los *ci* proponen al compositor una forma más estrecha de escribir y suscribe la mayoría de los temas a *affaires* amorosos con la mujer como fuente de sufrimiento.

Cuando históricamente se esgrime que la dinastía Tang fue uno de los momentos de mayor gloria de las artes chinas no se exagera en absoluto (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 791). La gran cantidad de recopilaciones, creación, asentamiento y formas que se establecen en esta época articula el ser chino del próximo milenio. En este período el chino empieza a consolidarse como lengua clásica y de cultura y casi todo se comienza

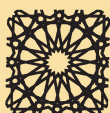
⁹ Con el tiempo la mezcla de todas estas composiciones dará como resultado los 变文 (*bianwen*), unas composiciones narrativas de base teológica que, alternando prosa y verso, recitaban musicalmente temas budistas en época Tang. Alrededor de unas cincuenta obras han sobrevivido hasta nuestros días, donde se pueden apreciar sonidos y sabores de la India, lugar del que probablemente se calcaron (Huntington, en Mair *et al.*, 2001: 123).

¹⁰ Los 词 (*ci*) eran escritos poéticos que mantenían una serie fija de tonos y estructuras de ritmo muy marcadas. Aunque tienen su origen en elementos y cantos populares, por su gran difusión y fama, acabarían llamando la atención de sabios y eruditos que tomaron la decisión final de ponerlos por escrito.



Renacimiento de Asia Oriental

Aproximación a la dramaturgia china viene a solventar un problema que enfrentaba la sinología semiótica en español, pues no existía un compendio de toda la tradición dramática del país asiático enteramente en nuestro idioma. Este estudio no sólo se propone presentar unos hechos históricos que han sido el devenir artístico-estético de un pueblo obsesionado con la representación, sino que también intenta explicar un entretejido social y humanístico que refleje de forma clara el porqué de una variedad del teatro y no otra, de sus actores y sus gustos, de sus giros argumentales, de su forma de entender el espacio, la luz, el atrezo... Además, al estar dividido en secciones, tiene la ambición de explicar los pormenores de la tipología dramática china en la época más reciente, la que se corresponded al siglo xx, con un florecimiento intenso y controlado: la era de las directrices maoístas en el foro de Yan'an, donde el teatro se vio como una potente herramienta política para educar a las masas en las nuevas ideas y planteamientos estéticos del Partido. Presenta también una serie de *addendas* que intentan ilustrar de forma más gráfica lo que a lo largo del trabajo se va desmenuzando de forma escrita, para que el lector pueda visualizar mejor las formas, los movimientos, las tipologías de actores que conforman el interesante mundo de la dramaturgia china. Con todo, el presente trabajo pretende acercarse, de una parte, a un público neófito en el mundo de la teatralidad china, pues sus continuas anotaciones, explicaciones y notas dan una imagen clara de todo el contenido teórico que se va desgranando; y de otra, también a un público más especializado, sobre todo en el conocimiento del chino, pues presenta la transcripción en pinyin de todos los términos empleados, junto con sus correspondientes apariciones del *hanzi* en lengua original.



COMARES
editorial

