



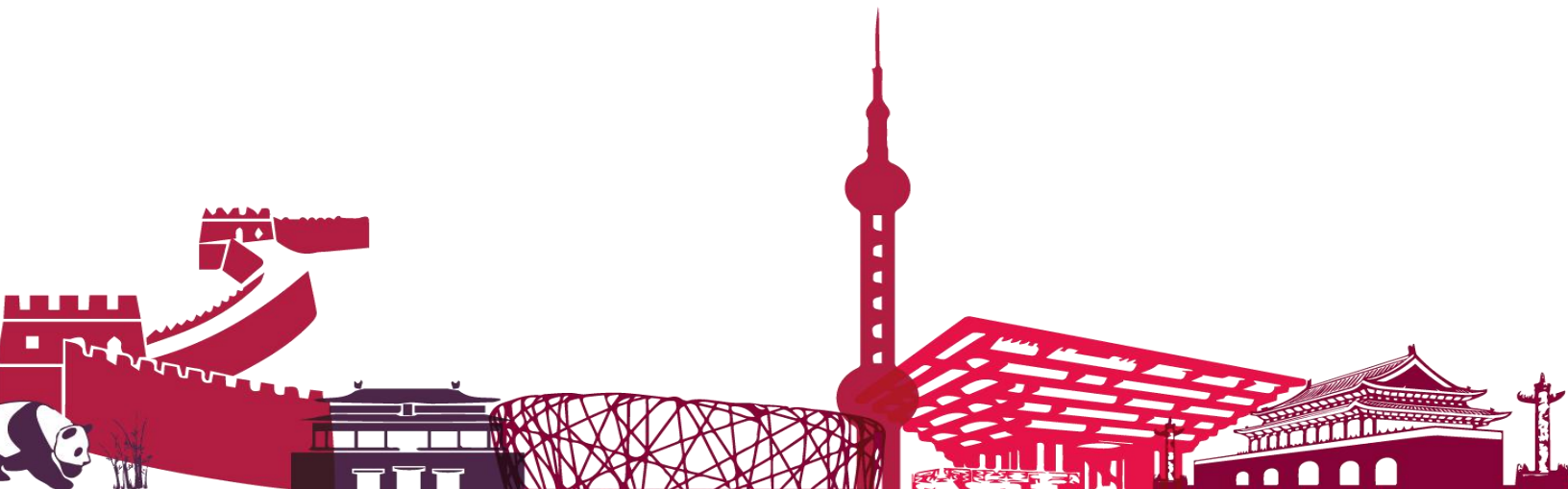
CENTRO DE ESTUDIOS
CHINA-MEXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

PROGRAMA DE BECAS PARA INVESTIGADORES SOBRE CHINA DEL CENTRO DE ESTUDIOS CHINA-MÉXICO 2018

Horacio José Almada Anderson

**El Teatro Chino en Pekín: tradición,
contrastes e influencias con
Occidente**



El Teatro Chino en Pekín: tradición, contrastes e influencias con Occidente

Horacio José Almada Anderson

Centro de Estudios China-México, Facultad de Economía, UNAM.

A lo largo de millones de años, los ríos Amarillo y Changjiang (Yangtsé) han recorrido esta tierra como dos cuerdas de un instrumento musical, resonando sin cesar al son de una antigua y bella melodía.

Wang Zichu¹

Introducción

Les Chinois ressemblent à des enfants très intelligents et très vieux. Voilà longtemps qu'ils ont atteint un point de civilisation matérielle et morale où nous ne faisons que de toucher à peine, si même nous y sommes ; seulement, ils s'y sont arrêtés, et, tant qu'ils continueront de vivre sur eux-mêmes, ils y resteront, ayant dépensé pour y parvenir tout ce qu'ils avaient effectivement en eux.

C'est du moins ce que l'on peut conclure de l'histoire de leur théâtre.

Ferdinand Brunetière²

Este trabajo, a partir de una visión general, propone, primero, un recorrido por la historia del teatro chino, después reconocer las influencias manifiestas occidentales que ha tenido a lo largo del siglo XX, para finalmente, explorar la manera en que se produce con el apoyo del Estado en la ciudad de Pekín en el presente.

¹ En: Wang Zichu, *Los instrumentos musicales chinos*, s.c., Ministerio de Cultura de la República Popular China, s.f., p. 5

² Ferdinand Brunetière, "À propos du théâtre chinois", en: Extrait de *Histoire et littérature*, Paris, Calmann Levy, 1886, tome 3, pp. 1-25.. En: <https://www.chineancienne.fr/19e-s/bruneti%C3%A8re-a-propos-du-th%C3%A9%C3%A2tre-chinois/>, consultado el 19 de agosto del 2018.

Los chinos parecen niños muy inteligentes y muy viejos. Desde hace mucho tiempo lograron un punto de civilización moral y material que sólo logramos entender apenas, aún estando allí; sólo que se han detenido, y tanto, que continuarán viviendo en sí mismos, permanecerán allí, habiendo gastado para lograrlo todo lo que realmente tenían en ellos mismos. Al menos eso es lo que podemos concluir de la historia de su teatro. (La traducción es mía)

En la primera parte se dan los antecedentes que me parece son indispensables para poder introducirnos al tema. A pesar de que se conoce la tradición de la Ópera de Pekín en México³, son muy pocos los textos que tenemos que den cuenta de la Historia del Teatro en China. Sirva esta primera parte como síntesis de esta tradición, deseando que los estudios del teatro chino se multipliquen para beneficio de quienes estudiamos el fenómeno teatral.

Se tratarán los referentes del *xiqu*, ópera tradicional china, a la que también podremos referirnos como teatro tradicional⁴. El norte y el sur de China, a lo largo de la historia, han dado elementos distintivos a sus manifestaciones teatrales, influyéndose mutuamente, y dando como resultado el género más conocido del siglo XIX, el *Jingju*, conocido como Ópera de Pekín. Este género fue el que la República China (1911-1949) utilizó como embajada cultural ante el mundo⁵.

³ En 2016 se presentó en el Palacio de Bellas Artes *La Leyenda de la Serpiente Blanca*. Información en: <https://www.inba.gob.mx/Prensa/DetallePrensa/3124/Bol.+931+La+legendaria+%260acute+e%3Bpera+de+Pek%26iacute%3Bn+se+presentar%26aacute%3B+en+el+Palacio+de+Bellas+Artes>, consultada el 11 de julio del 2018.

⁴ En la tradición china el teatro está acompañado siempre de música. Es el elemento aglutinador del espectáculo. Los actores son además cantantes, acróbatas, mimos. Las partes de cada obra del teatro u ópera tradicional se cantan y se acompañan con los instrumentos tradicionales de la región que genera cada tipo de representación.

⁵ A lo largo del siglo XX, el actor Mei Lanfang (1894-1961), visitó Japón, Estados Unidos y otros países, difundiendo la Ópera de Pekín en el mundo. Integró junto con Shang Xiaoyun, Cheng Yanqiu y Xun Huisheng el grupo conocido como los Cuatro Grandes Dan. Estas representaciones y contactos con el Teatro Chino abrieron la puerta a los estudios de lo que conocemos como Antropología Teatral, de Nicola Savarese y Eugenio Barba, que han dado a conocer sus técnicas y con las que se han nutrido, desde la década de los **sesenta del siglo XX**, a los actores occidentales.

En la segunda parte de este ensayo, se revisará cómo, en la década final del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, la política china empezó abrirse al mundo, y a partir de una creciente exposición al Occidente, permearon las técnicas dramáticas y los elementos de las representaciones occidentales; el teatro hablado se instaló en los escenarios chinos y provocó transformaciones en las construcciones escénicas que derivaron en nuevos géneros como el *Yueju*⁶.

La República Popular China formalizó el teatro, reguló las compañías e impuso temas de propaganda que sirvieron de promoción y difusión de sus principios. En los años de la Revolución Cultural (1966-1976) todas las manifestaciones del *xiqu* fueron completamente reformuladas para servir a los principios ideológicos revolucionarios. No será hasta la segunda mitad de los años setenta del siglo pasado que se reconstituirá el teatro tradicional chino, para volver a gozar de popularidad en la primera mitad de la década de los mil novecientos ochenta.

Desde entonces, con la apertura comercial, la concomitante apertura china al mundo, y la llegada de los nuevos medios de difusión y comunicación, el teatro chino se volvió a interesar por las tradiciones occidentales, incorporándolas a su tradición espectacular, sin dejar de lado, y aún como forma predominante, la ópera tradicional china. Las preguntas esenciales para los profesionales del teatro están ahora en la relación entre su tradición escénica y las formas occidentales de hacer teatro. ¿Preservación o transformación?

⁶ El género *Yueju* fue creado al inicio del siglo XX en la provincia de Zhejiang. Es un teatro hablado, a diferencia del teatro tradicional chino que se canta. Una de las características más distintivas es que la compañía que representa este género de teatro puede estar conformada sólo por actrices. Ver:

http://www.chinaculture.org/gb/en_artqa/2005-11/03/content_75445.htm, consultado el 22 de agosto del 2018.

En la tercera y última parte se dará un panorama general de la situación del teatro, el apoyo que recibe del gobierno, las estrategias para su promoción y difusión. El teatro en China se ha convertido en un motor de la economía. Las industrias culturales buscan alianzas internacionales y el provecho [financiero](#) mayor para China misma. En la [ciudad](#) de Pekín el teatro, el tradicional, pero sobre todo el teatro de corte occidental prospera. La juventud encuentra interés y se apropia de tradiciones occidentales; las escuelas de teatro, los programas en universidades, la producción de festivales internacionales aportan beneficios, [si no](#) para toda la población, para los jóvenes que viven en las grandes ciudades; el público sigue aumentando, y para el gobierno chino no deja de ser una oportunidad de [crecimiento económico](#).

Para esta última parte uno de los problemas a los que me [he enfrentado](#) para poder profundizar en la investigación es el acceso a la información: está dispersa en páginas que sólo encontramos en chino, y este no es el mayor de los inconvenientes: los indicadores económicos que se publican van sustituyendo [corregidos](#) a los de los años anteriores, y sólo obtenemos los últimos publicados, que, en el caso de ésta, son los del año 2016 y algunos datos del 2015. Esto provoca que no podamos hacer un comparativo eficiente de año con año, y no tener datos reales de [la evolución del volumen](#) de las audiencias, de las inversiones [directas](#) del Estado y de las extranjeras.

Sirva este ensayo de introducción y motive el interés y la curiosidad de sus lectores.

2. Antecedentes

China posee una larga y continua tradición teatral, aunque no tan antigua, igualmente importante que la de occidente en términos de preservación de la memoria del pasado, del impacto en la confrontación y difusión de ideas, y de las construcciones identitarias. Aunque hay elementos que pueden observarse en ambas tradiciones que resultan similares, otros las distinguen. Es cierto que, si a partir de los diferentes contactos entre China y Occidente, como el de la [Ruta](#) de la [Seda](#) en el siglo XIII o el de

la nao de China en el XVI, tenemos conciencia del impacto que sufrieron las civilizaciones occidentales por dichos contactos (sirva sólo de ejemplo el uso de la pólvora), sin embargo se ha estudiado poco del que hubieran podido tener en China en la suya... en particular en sus tradiciones escénicas.⁷

En la tradición occidental el teatro, fenómeno cultural nacido en Grecia, fue, y sigue siendo, un constructor de identidad, una herramienta para difundir ideas y crear consciencia. Ha contenido siempre una visión crítica del sujeto y su entorno. Nacido del mito y de la ritualidad, servía como recordatorio de la fragilidad humana y de su dependencia de la voluntad divina (que podría leerse como fuerzas de la naturaleza).⁸

Los dos mil quinientos años que tenemos de [h](#)istoria de esta tradición la ha diversificado, complejizado y transformado, manteniéndola como una necesidad en toda sociedad y cultura occidental.

En China, los antecedentes de la función teatral fueron los rituales chamánicos y religiosos: podían atraer la lluvia o servir de ofrenda para las divinidades⁹ -tal como sucedió en Occidente-. Como lo señala Wang Guowei,¹⁰ las primeras evidencias de lo

⁷ Una de las pocas manifestaciones de estas posibles asimilaciones occidentales de que se tienen referencia y estudio está en el ámbito de la música, particularmente, en la influencia occidental de los instrumentos musicales chinos.

⁸ Son muchísimas las referencias para tratar el estado de la Historia del Teatro Occidental. [Aunque](#) no es el centro de esta investigación, sólo quiero contrastar algunos aspectos con el desarrollo del teatro chino, el libro sobre el nacimiento de la tradición teatral occidental: Francisco R. Adrados, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, 368 pp.

⁹ Cfr. Yu Qiuyu, *Chinese Literary Canon, exploring 3000 years of History and Culture*, (Translation by Philip Hand), New York, 2015, pp., 13, 30-32, 103, 318-332

¹⁰ Wang Guowei fue un estudioso de la Literatura China, el primero en estudiar sistemáticamente el Teatro Chino. Fue nombrado por Puyi, el último emperador de la [d](#)inastian Qing como Asistente Literario de la Cámara Sur al servicio de la casa imperial. Fue el

que se convertiría en la tradición de la ópera tradicional están referidas a mitos y leyendas, transmitidos por una cultura oral que no sería transcrita hasta muy posteriormente y a la necesidad de las cortes de las primeras dinastías en crear entretenimiento. Así lo manifiesta Regina Llamas:

... la relación estética entre actor y espectador, inspirada en rituales chamánicos, explica la existencia de un contexto teatral en el que aparecen el baile, la canción y la poesía dramática, pero faltan dos aspectos fundamentales del teatro, el diálogo y la comedia. Estos los encuentra [...] en una situación análoga a la anterior pero en un ambiente cortesano: las cortes de los reyes de la antigüedad.¹¹

primer erudito en estudiar el canon chino a partir de la estética y la teoría literaria de Occidente. Combinó así la esencia de la literatura China y la Literatura Occidental y propuso una teoría completa de la literatura y el arte Chinos. Antes de que el Ejército de Expedición del Norte llegara a Pekín (1926-1927), se ahogó para mostrar su lealtad a la casa imperial. Sus estudios sobre teatro siguen siendo referencia obligada para los estudios especializados en esa área. Se publicaron en 1983 en 16 volúmenes sus obras principales. Información obtenida en:

<https://www.britannica.com/biography/Wang-Guowei>, consultada el 12 de agosto de 2018.

¹¹ "Introducción", en: *El licenciado número uno*, Zhang Xie, Estudio preliminar y traducción de Regina Llamas, Barcelona, Bellaterra, 2014, p.15

Es preciso hacer notar que la historia del teatro chino se halla, en lo que me ha tocado revisar, dispersa en publicaciones que no pretenden hacer una síntesis crítica de dicha historia. La explicación del nacimiento, el desarrollo, la evolución y la construcción del teatro chino es difícil encontrarlos en un documento que ponga en orden, para un no conocedor del teatro, y en particular de la cultura oriental, el fenómeno: como en el caso de esta publicación que cito, la información no nos deja ver la fuente, y hay que buscarla en otras publicaciones. Es esta la justificación de redactar esta primera parte, que, en realidad, su única aportación, es tratar de establecer las fuentes y dar la posibilidad de ser superada en posteriores investigaciones.

Las leyendas, mitos e historias se contaron no sólo a través de la narración, el diálogo, sino también acompañados con instrumentos musicales¹². En China, las primeras manifestaciones que podrían ser reconocidas ya como “teatrales” se remontan a unos 2300 años de historia.

La historia de la ópera tradicional china es antiquísima, puesto que sus orígenes se remontan al periodo pre-Qin (antes del 221 a.C.). Los espectáculos palaciegos de canciones y danzas que siguieron incluían no sólo argumento y personaje, sino también canciones con acompañamiento musical, baile, diálogos, maquillaje, trajes y un sencillo decorado.¹³

Como en el teatro griego, la música se convirtió en el centro de la representación. La integración de la danza, la acrobacia y la recitación fueron ocupando las otras partes del espectáculo. La diferencia clara con occidente es que este arte teatral primitivo en China fue creado para diversión de la nobleza y la clase gobernante, no como en Grecia, donde se trató de una herramienta para la creación de la identidad y de la ciudadanía de la polis, con un matiz claramente formativo.

La información de estas primeras manifestaciones escénicas son incompletas. Se conocen los instrumentos que se utilizaban, el uso de marionetas, la creación de sainetes cómicos, y obras con influencia marcial. De la época de la dinastía Han (202

¹² Muchos de los instrumentos musicales que siguen utilizándose en las representaciones de la ópera tradicional están referidos en las leyendas que fueron las primeras representaciones escénicas. Existe una leyenda que se remonta a la edad de bronce en la que se cuenta que el Emperador Amarillo, legendario monarca antepasado del pueblo Chino, luchó contra Chi You, que poseía el don de volar. Gracias a un tambor mágico que construyó el emperador, que hacía sonar con un hueso del dios de los truenos, con un sonido ensordecedor derrotó a Chi You, quien fue amarrado y apresado. En: Wang Zichu, *Los instrumentos musicales chinos*, s.c., Ministerio de Cultura de la República Popular China, s.f., p. 12

¹³ Wang Zichu, *Los instrumentos musicales chinos*, Op. Cit., p. 41

a.C. – 220 d. C.), existen como referencia los grabados de las tumbas Han, en las que se representan instrumentos como tambores y la danza *jiangu*.¹⁴

Existen, para la época de las dinastías Sui y Tang (581-907 d.C.), instrumentos musicales que han sobrevivido al tiempo.¹⁵ Se han encontrado, entre otros, algunos instrumentos que remiten a nuestra tradición musical¹⁶: el pipa (laúd), el sheng (zampoña de lengüeta), el di (flauta) y el fangxiong (xilófono).¹⁷

Al ser China una extensión territorial actual de las dimensiones que reconocemos (9.596.900 km²¹⁸) difícilmente encontraremos unidad y una sola

¹⁴ Se encontró en 1958, en Xihuqou, un pueblo de Tengzhou en la provincia de Shandong, un bajorrelieve que representa esta danza *jiangu* acompañada por tamborileos. *Cfr.* Wang Zichu, *Los instrumentos musicales chinos, Op. Cit.*, p. 26

¹⁵ Estos instrumentos pueden verse en magnífico estado de conservación en el Museo Nacional de Nara en Japón.

¹⁶ A pesar de que por mucho tiempo se creyó que China estuvo aislada y no hubo contacto con Occidente, hallazgos arqueológicos, como el descubrimiento de la tumba del emperador Qin Shi Huang en 1974, demuestran que sí hubo contactos tempranos en su historia. Gracias a la evidencia de la construcción de instrumentos musicales y de sus sonidos particulares, no es difícil de imaginarnos que en estos hubo influencias y contagios entre oriente y occidente. *Cfr.* “Nuevas pruebas desvelan que China estuvo en contacto con occidente antes de la llegada de Marco Polo”, *en*: <https://www.nationalgeographic.es/historia/nuevas-pruebas-desvelan-que-china-estuvo-en-contacto-con-occidente-antes-de-la-llegada-de>, consultado el 19 de octubre del 2018

¹⁷ Se tienen referencias que cuentan para el periodo de la dinastía Tang (618-907 d.C.) más de treientos instrumentos musicales. *Cfr.* Wang Zichu, *Los instrumentos musicales chinos, Op. Cit.*, p. 32

¹⁸ Dato encontrado en: Ficha de país: China, República Popular de China, Oficina de información diplomática, España, *en*: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjn76DV8d7eAhVLC6wKHbmmDBwQFjADegQIBRAC&url=http%3A%2F%2Fwww>

manifestación teatral. El *xiqu* (ópera tradicional) se desarrolló en cada región de manera particular y se conocen ahora diversos y muy diferentes géneros, *juzhong*, que presentan diferencias sustanciales en lo lingüístico, musical y estético (se cuentan más de 360 entre los estudiosos del tema en China).¹⁹

En tiempos de la dinastía Song [960-1276] la ópera tradicional ya formaba parte de la vida cultural de todos los estratos de la sociedad china. Además desbancó a los espectáculos aristocráticos de canciones y danzas que habían predominado durante tanto tiempo y se convirtió en la corriente principal de la música china.²⁰

Otra evidencia de que la ópera tradicional china se convirtió no sólo en una actividad de las clases dirigentes y se popularizó muy pronto podemos verlo en documentos históricos como el mural descubierto en 1971 en la provincia de Hebei, que es parte de la tumba de un alto funcionario de la dinastía Liao (907-1125 a.C.):

El mural representa una actuación de once músicos y un bailarín. Los cinco músicos de la primera fila tocan dos *bili* (oboes), un *shen* (zampoña de lengüetas), un *yaogu* (tambor de cintura) y un gran tambor, los seis músicos de la segunda fila tocan unos *paiban* (aplaudidores), una pipa (laúd), un *yaogu* (tambor de cintura), un *paixao* de doce caramillos y dos *hengdi* (flautas transversas); en primer plano aparece una persona de corta estatura que baila al son de la música. Lo más probable es que este mural reproduzca la actuación de un *xiban* o compañía teatral popular...²¹

w.exteriores.gob.es%2FDocuments%2FFichasPais%2FCHINA_FICHA%2520PAIS.pdf&usg=AOvVaw2JNFYLucWaGyDvSVCsWEd_, consultada el 29 de julio 2018.

¹⁹ *Apud.* Yu Qiuyu, *Chinese Literary Canon, exploring 3000 years of History and Culture, Op. Cit.*

²⁰ Wang Zichu, *Los instrumentos musicales chinos, Op. Cit.*, pp. 41-42

²¹ *Idem.*, p. 45

Los primeros fragmentos de textos que podemos considerar dramáticos datan del siglo XII. Importante particularmente, para poder conocer las primeras manifestaciones del *xiqu*, es el texto de Meng Yuanlao, *Memorias del esplendor de la capital*, escrito en 1247 en el que explica qué es el *zaju* (teatro de variedades)²². Para Yu Qiuyu, la ópera de la dinastía Yuan (1271-1368) es uno de los ejes centrales para establecer el canon literario chino²³. Es en esta época en que se encuentran presentes todos los elementos constitutivos del teatro tradicional: el teatro que será llamado por Wang Guowei²⁴ *teatro verdadero*, que se refiere a que se encuentra ya plenamente formado²⁵. Estos elementos son:

- la canción,
- la música,
- la danza (gestos),
- la acrobacia,
- la poesía,
- una narrativa (anécdota)
- los actores (personajes)
- el vestuario y las máscaras,
- y un espacio escénico.

Este teatro del norte de China, el término *zaju* posee muchos significados. Como vimos ya, antes de la dinastía Song, quería decir “teatro de variedades”, que sirvió para moralizar al espectador a partir de la ridiculización de los personajes y el resultado cómico²⁶. A partir de la dinastía Song (960-1279) determinará una obra repartida en cuatro partes (actos), que es la forma que adoptará el teatro del norte. El

²² En: *El licenciado número uno*, Zhang Xie, *Op. Cit.*, p. 20

²³ Yu Qiuyu, *Chinese Literary Canon, exploring 3000 years of History and Culture*, *Op. Cit.*, p. 13

²⁴ Ver nota 5

²⁵ *Cfr. El licenciado número uno*, Zhang Xie, *Op. Cit.*, 444 pp.

²⁶ Este elemento moralizante tiene el mismo efecto que produce en la tradición occidental el género de la comedia.

término que encontramos para designar al teatro del norte, un poco después del siglo XIII es *zaju*. Aunque antes de la mitad del siglo XV aún podía llamarse *zaju* a algunas manifestaciones del teatro del sur, finalmente se estabiliza el término y se refiere en los siglos subsiguientes sólo al teatro del norte.²⁷

En la Historia del *xiqu* se dio siempre a la tradición del norte la predominancia. Para Regina Llamas esto se debe a que “los autores y aficionados al teatro enfatizan las diferencias entre las dos tradiciones, resaltando la superioridad prosódica y musical del teatro del norte.”²⁸ La cultura del norte se consideraba la cuna de la civilización China, así los primeros compiladores del siglo XVII del teatro chino, aunque fueran habitantes del sur, habrían sentido gran respeto por su cultura.²⁹

Tanto los papeles (personajes), como la estructura dramática de todo el teatro chino se establecieron con esta tradición del norte. Las categorías de los papeles son:

- el *zhengmo*, papel masculino principal,
- la *zhengdan*, papel femenino principal, (sólo estos dos primeros cantan),
- el *mo*, papel masculino secundario,
- la *dan*, papel femenino secundario,
- el *fujing* y el *fumo*, los dos cómicos.
- En ocasiones aparece también un personaje propio del teatro del sur: el *ch'ou*, payaso (que será un personaje esencial muchos siglos después en la tradición de la Ópera de Pekín).

En cuanto a la estructura del drama:

...está generalmente dividida en cuatro actos (*zhe*) entre los que a veces se inserta un entreacto. Cada acto responde a una clave musical y a una sola rima y

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Idem*, p. 24

²⁹ *Ibidem*.

solo se pueden utilizar las melodías pertenecientes a esa clave o rima. Un solo papel puede cantar en cada acto y, a menudo, en la obra entera, de forma que tanto el peso de la acción como del desarrollo del tema y la habilidad musical recae sobre un mismo papel.³⁰

Todos los textos que nos han llegado de este teatro son revisiones y reescrituras de poetas del sur posteriores. El caso más conocido es el de Zang Maoxun (1550-1620) que publicó la *Selección de comedias de la dinastía Yuan*. No podemos más que aceptarlas como adaptaciones de un original que no se conserva. Es a partir de estos autores, de la dinastía Ming [...] que se impondrán las normas dramáticas y la crítica teatral con las que se formulan los principios del teatro que conocemos gracias a los textos que sí se han conservado hasta nuestro días.³¹

Es a partir de la dinastía Ming³² [...] que tenemos, tanto para el teatro del norte como para el del sur, ensayos de los propios dramaturgos y de los estudiosos del fenómeno. No resulta fácil, con estos materiales conservados, determinar la taxonomía, las formas dramáticas, el equilibrio entre lo trágico y lo cómico, la construcción de los papeles, las características esenciales de los dos estilos; estas escasas fuentes críticas dan las pautas de lo que se podría considerar una poética teatral. Uno de los problemas con los que se ha topado el estudio es la aparición de textos teatrales que al ser estudiados, nos hacen ver que la representación y el texto no siempre seguían esas poéticas.³³

³⁰ *Idem*, pp. 24-25

³¹ *Cfr.* Yu Qiuyu, *Chinese Literary Canon, exploring 3000 years of History and Culture*, *Op. Cit.*

³² La dinastía Ming se caracterizó por su largo periodo de paz después de la reconquista del imperio de manos de los mongoles en 1368 por parte del emperador Zhu Yuanzhang (1328-1398). Información obtenida en la introducción de la obra: Tang Xianzu, *El pabellón de las peonías o Historia del alma que regresó*, edición y traducción de Alicia Relinque Eleta, Madrid, Trotta, 2016, p. 11

³³ Da prueba de esto el estudio introductorio de *El licenciado número uno*, Zhang Xie, *Op. Cit.*, 444 pp.

A finales del siglo XVI y en las primeras décadas del XVII en Occidente se estaban imprimiendo las obras de Cervantes en España y de Shakespeare en Inglaterra³⁴. China despertó, en ese tiempo, particular curiosidad en Occidente, sobre todo en la España del Siglo de Oro. Los contactos se dieron, en lo que al mundo de la cultura y del arte se refieren en todos los niveles. Da prueba de ello lo que Cervantes escribiera en su dedicatoria de la segunda parte del Quijote:

...el que más ha mostrado desearle [la segunda parte del Quijote] ha sido el grande emperador de la China pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio pidiéndome o por mejor decir suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote. Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector del tal colegio.³⁵

Es en esta misma época se establece, en el centro del pensamiento chino, el concepto de *qing* (情 sentimiento: alegría, tristeza, miedo, ira, amor, amor carnal, pasión)

La irrupción de la noción de *qing* se gestaría a partir de los planteamientos del filósofo Wang Yongming (1472-1529) que defendía que, cuando “lo que un individuo siente apasionadamente” entra en conflicto con los “valores morales”

³⁴ En este momento de la Historia hay un encuentro importante entre Europa y China. No hay espacio en este ensayo para ahondar en él, pero si quisiera el lector comenzar una exploración de las implicaciones de éste, puede consultar: Serge Gruzinski, *El águila y el dragón, desmesura europea y mundialización en el siglo XVI*, México, FCE, 2018, 366 pp.

³⁵ *Dedicatoria* de la segunda parte, en: Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, disponible en línea : <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>, consultada el 25 de octubre del 2018.

derivados del rito y razón, no necesariamente es algo equivocado y está legitimado para luchar por ello.”³⁶

El teatro se vio impactado en todas sus variantes frente a esta concepción del *qing*. Esta es otra curiosidad si se compara con el teatro occidental: la construcción sentimental en el personaje y los conflictos entre el sentir y el pensar. ¿contagios, influencias? ¿En qué dirección y sentido?

De la música de la tradición del sur, de sus orígenes y primeras formas se sabe poco. Si la música se transmitía oralmente, los cambios en la prosodia y el estilo no pueden rastrearse con seguridad. La función de la música si está bien documentada, en cambio, para este periodo de la historia. “Según su tesis, la música de una obra tenía que adherirse a la noción de qué tipo de “aires” se adecuaban a qué tipo de temperamento dramático, y qué efecto debía producir la música en el público.”³⁷

Xu Wei³⁸ describe el efecto de esta manera:

Al escuchar las canciones del norte nos sentimos imponentes y poderosos hasta tal punto que nuestro pelo tiembla y nos exhorta en nuestro afán de seguir adelante con valor. Verdaderamente los bárbaros sabían cómo provocar la ira. Como se dice: “los sonidos insistentes y desinhibidos pueden manifestar el sentimiento”. Las melodías del sur son lentas y brotan interminables, son fluidas y elegantes, gentiles y melifluas. Producen una euforia tan grande en las personas que éstas, sin darse cuenta, se olvidan de sí mismas. Éste es, realmente, el suave encanto del sur. Como se dice: “los aires de un estado en decadencia están henchidos de tristes cavilaciones.”³⁹

³⁶ En: Tang Xianzu, *El pabellón de las peonías o Historia del alma que regresó*, *Op. Cit.*, p. 12

³⁷ *Idem.*, p. 32

³⁸ Pintor, músico y poeta de la dinastía Ming (1521-1593).

³⁹ Citado en: *El licenciado número uno*, Zhang Xie, *Op. Cit.*, p. 32

En las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1912) la ópera fue favorecida no sólo por la clase noble, sino también por los comerciantes ricos. Los niveles más bajos de la población no desarrollaron un gusto inmediato por el *xiqu* que se producía. En cambio el desarrollo del teatro folklórico en el mundo rural derivó en la creación de estructuras diversificadas y formas coloridas de la ópera china. Se empezaron a utilizar otros instrumentos y se introdujeron diferentes tipos melodías en cada región del territorio. La movilización del comercio estimuló la competencia y la prosperidad de las representaciones.⁴⁰

Fue en 1755 que tuvimos por primera vez una descripción del teatro tradicional y la representación chinos de un hombre occidental. Fue el autor de la primera traducción de una obra china al francés (y a cualquier otra lengua europea): *Tchao-chi-cou-eulh ou L'orphelin de la maison de Tchao*⁴¹. Se trató del padre Prémarré. Fue en esta traducción que Voltaire conoció el teatro chino, del cual escribiría:

Se puede comparar al huérfano Tchao con tragedias inglesas y españolas del siglo XVII que todavía deleitan más allá de los Pirineos y el mar. La acción dramática china dura veinticinco años como las monstruosas farsas de Shakespeare y Lope de Vega que se llaman tragedias: son un montón de acontecimientos increíbles.⁴²

Los tipos de ópera principales que se desarrollaron a partir de entonces fueron :

- la Ópera de Pekín,

⁴⁰ Yu Qiuyu, *Chinese Literary Canon, exploring 3000 years of History and Culture, Op. Cit.*, pp. 318-332

⁴¹ *Tchao-chi-cou-eulh ou L'orphelin de la maison de Tchao*, M. Sorel Desflottes, ed., Pékin, 1755. En esta edición se encuentra la carta donde el padre Prémarré introduce al lector occidental al teatro chino. Información tomada de: *Tres dramas chinos, Op. Cit.*, pp. 51-56

⁴² Citado en: Nicola Savarese, *Teatro Eurasiano, danzas y espectáculos entre Oriente y Occidente*, México, Escenología, 2001, p. 206

- la Ópera de Henan,
- la Ópera de Huangmei,
- la Ópera de Sahoxing
- y la Ópera Cantonesa.

En este ensayo sólo me referiré a la ópera de Pekín. En palabras de Alison Hardie:

The style of musical drama known as Beijing Opera (*Jingju*) [...] developed in eighteenth century China from earlier traditional drama. Many regional drama traditions survive , but Beijing Opera has developed on a National level to great heights of artistic achievement. Performers are trained from childhood and specialize in one of the fixed types of role, [...]. The great actors of the late nineteenth century and early twentieth century were tremendous celebrities in their day.⁴³

El auge de la dinastía Ming tuvo lugar en tiempos del emperador Qianlong (1735-1796). Además de la expansión territorial (el emperador gobernó sobre 13 millones cuadrados de kilómetros) y la consolidación del poder imperial, la cultura floreció: muestra de ello son las tumbas imperiales ubicadas en la provincia de Hebei, y el florecimiento de la ópera. Se dice que al final de su vida el emperador hizo un recorrido por las provincias del imperio. Se impresionó por las diferentes representaciones teatrales en cada una de ellas, pero una en particular, la de una compañía que representó en palacio una ópera para celebrar su cumpleaños número

⁴³ En: William Scott Morton, Charlton M. Lewis, *China, its history and culture*, New York, McGraw Hill, Inc., 1995, p. VII.

El estilo del drama musical conocido como la Ópera de Pekín (*Jingju*) [...] se desarrolló a partir del siglo XVIII del drama tradicional anterior. Muchas formas tradicionales sobrevivieron, pero la Ópera de Pekín se desarrolló a nivel nacional hasta alcanzar logros artísticos muy elevados. Los actores eran entrenados desde niños y se especializaban en uno de los papeles tipos fijados, [...]. Los grandes actores del siglo XIX e inicios del XX se convertían en grandes celebridades en sus días. (La traducción es mía)

80, se cuenta que fue su favorita. Fue una ópera de las provincias de Anhui y Hubei ⁴⁴ que pronto adoptaría el nombre de la capital: la Ópera de Pekín.

La Ópera de Pekín está construida a partir de cuatro tipos de personajes principales, dos masculinos de valor y fuerza extraordinarios, un personaje cómico y uno femenino:

- Jing: es el virtuoso, fácilmente reconocible por su excesivo maquillaje.
- Sheng: tiene tres variantes: uno es un sheng guerrero, otro un sheng joven y el tercero un sheng viejo.
- Ch'ou: Bufón.
- Dan: Personaje femenino. Lo podemos encontrar con estas variantes: dan vieja, dan flor (joven), dan verde (virtuosa) y dan del caballo y la espada (domina el arte de la guerra y la caligrafía).⁴⁵

El color del vestuario, como cada gesto, palabra y tono están altamente codificados⁴⁶. Era, y sigue siendo necesaria una amplia cultura escénica para poder

⁴⁴ "Música y danza", en: Alexander Wetzel, *China*, Barcelona, Electa, 2007, pp. 80-87,

⁴⁵ Información conseguida en: Ópera China, <https://www.viajechinaexperto.com/cultura-china/opera-china/>, consultado el 12 de agosto del 2018.

⁴⁶ El vestuario de la ópera de Pekín está inspirado en los trajes de la nobleza de las dinastías Han, Song, Tang, Ming y Qing. No tienen características realistas. Son sus características simbólicas las que hacen reconocer al espectador el personaje que está en escena. De igual modo funciona la máscara (pintada en la cara del actor). Cada color representa una cualidad del personaje: rojo-lealtad, morado-coraje, verde-solemnidad, verde-valentía. El negro representa a una persona fuerte y el azul simboliza el coraje. Existen más de 300 diseños de máscaras que el actor de la ópera de Pekín debe dominar en su ejecución. Los instrumentos que acompañan las canciones son el erbu (violín chino con dos cuerdas), el sanxian (laúd de tres cuerdas), el rúan (laúd chino con mástil corto), la pipa (laúd tradicional). Las percusiones son la matraca, el gong y el tambor, que son utilizados para acompañar la pantomima y las acciones escénicas. No suele usarse utilería. Cuando se usa generalmente se hace con un uso metafórico: una vela apagada puede significar el ocaso; un soldado, un ejército completo... Así

disfrutar del *Jingju*. Las escenificaciones pueden durar hasta 8 horas. Si bien, por estas exigencias, esta ópera se presentaba sólo en un contexto palaciego, pronto llegó a las calles de las grandes ciudades del norte de China, inicial y principalmente a Pekín, donde podían verse representaciones en plazas públicas, mercados y calles. El público empezó a identificarse con estas sofisticadas funciones, y su éxito llevó a la construcción de espacios para su representación: las *Casas de té*.⁴⁷

A fines del siglo XIX, con las políticas de apertura a occidente, el contacto y la influencia que tuvieron en China, bajo el gobierno del emperador Guangxu (1871-1908) y a pesar de los intentos de su tía, la regenta Cixi (1835-1908), por no llevar a cabo dicha apertura, se introdujeron edificios teatrales inspirados en los teatros occidentales denominados “a la italiana”, que conservaron algunas especificidades de las casa de té, que sirven desde entonces a las representaciones de la ópera de Pekín, favorita de estos dos personajes, y que impulsaron su popularidad⁴⁸.

Las cuatro habilidades escénicas demandadas al actor por la ópera de Pekín y que son los elementos constitutivos del espectáculo son: el canto, el diálogo, la mímica y la acrobacia. Existen dos grandes grupos en los que se puede hacer una primera división de las óperas: *wenji* (obras civiles) y *wiai* (dramas militares), pero existen obras satíricas y otras que están inspiradas en hechos y leyendas populares. En las

también, el actor no encarna o retrata al personaje; lo cita, se distancia. Información obtenida en: *Apud*. William Scott Morton, Charlton M. Lewis, *China, its history and culture, Op. Cit.*, Yu Qiuyu, *Chinese Literary Canon, exploring 3000 years of History and Culture, Op. Cit.* y, Wang Zichu, *Los instrumentos musicales chinos, Op. Cit.*

⁴⁷ Información conseguida en: Ópera China, <https://www.viajechinaexperto.com/cultura-china/opera-china/>, consultado el 12 de agosto del 2018.

⁴⁸ Henan, *The Central Plains of Chinese Culture*, Pékin, Foreign Languages Press, 2006, pp. 236-238

wenji al predominar las escenas de batallas, la acrobacia es la que ocupa el centro de la acción. Las *wiai* privilegian el diálogo, la música y el canto⁴⁹.

La ópera de Pekín fue una manera de dar a conocer a los habitantes de las grandes ciudades chinas a finales del XIX y principios del XX su historia, sus leyendas y tradiciones. No es de extrañar que, con el aprecio de las clases dirigentes y el interés del pueblo, haya sido el género que, en la primera mitad del siglo XX, la República China adoptara su bandera cultural frente al mundo.

2. La *ópera* y el *teatro* en el siglo XX.

Después de 4 años como Emperador de China, Xuantong (Puyi) (1908-1912) es obligado a abdicar y se proclama la República *de* China. Para la vida de la ópera de Pekín, no significó un cambio importante: seguía gozando del favor del público de todos los estratos sociales y el nuevo gobierno no dudó en apropiarse de la tradición⁵⁰:

Durante la era republicana (1912-1949) fue promovido como el apogeo de la cultura china por los nacionalistas, y enviado de gira a Japón y al Occidente como embajada cultural. Al mismo tiempo, otros géneros populares como el *Yueju* surgen a partir de una mezcla de influencias occidentales y de los principios del *xiqu*.⁵¹

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Luis Palacios y Raúl Ramírez, *China, Historia, pensamiento, arte y cultura*, s.c., Almuzara, 2011, pp.213-250

⁵¹ John Stenberg, *Brève histoire du théâtre chinois*, en: <http://www.artdesnations.fr/fr/2017/01/breve-histoire-du-theatre-chinois>, consultado el 26 de julio del 2018.

El teatro siguió representándose al lado de los templos y a las afueras de las grandes ciudades como Pekín. Pero el contacto de estos primeros años del siglo XX con Japón y el resto del mundo empezó a impactar en el drama y la escenificación.

On sait que le théâtre, en Chine, correspond à la fois au théâtre parlé, le *Huaju* (话剧) dont la naissance fut le résultat direct de l'influence du théâtre européen via le Japon au début du xx^e siècle, et au théâtre traditionnel, le *Xiqu* (戏曲)⁵²

Es en esta misma época que el teatro occidental se empezó a representar a la par del tradicional. Es difícil pensar, que durante la primera mitad del siglo XX, en épocas de miseria, de la guerra contra Japón, de una guerra civil entre comunistas y nacionalistas, el teatro chino conociera representados en traducciones al chino, no sólo a Shakespeare, Molière y Víctor Hugo, sino además a Ibsen, Strindberg, Chéjov Pirandello y Brecht. Esto posibilitó sentar una base sólida para el desarrollo de una tradición teatral occidentalizada que sigue, después de un poco más de 100 años atrayendo al público, particularmente, a las audiencias jóvenes de las grandes ciudades.⁵³

La primera forma del teatro occidentalizado tomó el nombre de *wenmingxi*, que quiere decir “teatro civilizado”: alcanzó un alto grado de aceptación por parte del público hacia 1910; en voz de Siyuan Liu:

It's a hybrid form, a combination of Western spoken drama, traditional Chinese

⁵² Gong Baorong, “Les spectacles occidentaux et leur impacts sur le théâtre chinois”, en: *Revue d'histoire du théâtre*, n^o 271, Trimestre 3 2016, “Théâtres de langues chinoises, Perspectives contemporaines”, pp. 111-120

Sabemos que el teatro en China se corresponde a la vez con el teatro hablado, el *Huaju*, cuyo nacimiento fue el resultado directo de la influencia del teatro europeo *vía* Japón en los inicios del siglo XX, y con el teatro tradicional, el *Xiqu*. (La traducción es mía)

⁵³ *Idem*, p. 112

song-and-dance drama, and some forms of Japanese theatre. It's based on the first form of Japanese modern theatre called *shinpa*, which is "new school drama," and that itself is a combination of Western theatre and kabuki. It had kabuki forms of, for example, female impersonation, using male actors—and sometimes actresses—to perform female roles. There was some singing and kabuki-style dancing, and some very stylized speech and movement patterns.⁵⁴

La primera obra occidental se produjo en 1907. Fue una adaptación de *La cabaña del Tío Tom* traducida por Lin Shu. Se representó en Tokio, por un grupo universitario llamado *La Sociedad del Sauce de Primavera*. La adaptación contenía una carga política y social que apelaba a un orgullo nacionalista, que se convirtió desde entonces en una característica del *Huaju*.⁵⁵

En los años 20, cuando surgió el *Movimiento para una Nueva Cultura* se asumió que lo que la herencia determinaba como tradicional no era lo correcto ya para China, y que los momentos complicados que se estaban suscitando, enfrentados por las culturas occidentales, eran en buena parte responsabilidad de esa tradición. La idea de un drama hablado y ya no cantado, mímico y bailado, dio lugar al *Huaju*, que quiere decir, a la letra, teatro hablado. El teatro se convirtió, con la influencia de las ideas y

⁵⁴ Michael Lueger, Siyuan Liu, "Theatre in China since the early 20th century has blended Chinese, Japanese, and Western traditions", en: <https://www.americantheatre.org/2017/04/25/east-west-and-in-between/>, consultado el 12 de octubre del 2018

Es una forma híbrida, una combinación del drama hablado occidental, del drama bailado y cantado tradicional chino y de algunas formas del teatro japonés. Está basado en la primera forma del teatro moderno japonés llamado *shinpa* que significa "drama de la nueva escuela", y que es, a su vez, una combinación del teatro occidental y del Kabuki. Tiene formas del Kabuki, como por ejemplo, utilizar actores para roles femeninos y algunas veces actrices, para estos mismos roles. Había algo de cantado y de estilo de danza Kabuki, y algo muy estilizado para el lenguaje y los patrones de movimiento. (La traducción es mía)

⁵⁵ *Ibidem*.

preceptos de Stanislavski, como el teatro occidental, en uno centrado en el texto y dependiente del director de escena.⁵⁶

Desde la ocupación [japonesa](#) de Manchuria en 1931 y, posteriormente, con la guerra contra Japón (1937-1945) [en territorio chino](#), se despertaron sentimientos nacionalistas, convirtiendo al *Huaju* en el perfecto representante de la visión de la nación. El pueblo chino consideró que “tenía que estar al pendiente de lo que sucedía en China”⁵⁷. Las obras de teatro empezaron a convertirse en propaganda para las necesidades del Estado.⁵⁸ El Partido Comunista empezó a organizar a los nuevos dramaturgos y a establecer asociaciones para regular los derechos autorales, que sirvieron, en realidad, como mecanismos de control.

El teatro, a partir de 1948, se utilizó para hablar de la nueva nación, de los trabajadores, los soldados y los campesinos. Una nueva dramaturgia se puso en marcha, y pronto se convertiría en un teatro de fórmulas que estuvo controlado ideológicamente por la [recién fundada](#) República Popular China.

Après avoir exploré durant l’entre-deux guerres le théâtre réaliste et le drame ibsénien, puis avoir recherché, à partir de la forme du théâtre parlé occidental, une sorte d’implantation locale pour la mise en œuvre d’un drame chinois, ensuite après avoir parallèlement expérimenté toutes sortes de théâtre d’intervention, de théâtre à thèse, de théâtre engagé et de spectacles militant, le *huaju* a été prioritairement développé et très étroitement pris en mains, à partir de 1948, par le pouvoir. D’abord soumis à l’influence des conseillers russes, le théâtre a été très stanislavskien, puis, après la rupture avec l’URSS et un moment de recherche autonome, il s’est mis, ou il a été mis au service de la Révolution Culturelle, autrement dit d’une nouvelle pratique, purement politique, dans le rejet des autres formes théâtrales.⁵⁹

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ “Introduction, “Quelques aspects du théâtre contemporain en République Populaire de

Para el *xiqu*, esos mismos años propiciaron una renovación, las obras del repertorio se reformaron y abreviaron para adherirse a la ortodoxia ideológica. Durante la Revolución Cultural (1966-1976) los actores fueron puestos al servicio de las óperas revolucionarias. Para Mao

... la historia es hecha por las masas, sin embargo, la antigua ópera (y toda la antigua literatura y arte, que está divorciada de las masas) las representa como si estuvieran sucias, y el escenario es dominado por señores y señoras y sus mimados hijos e hijas. Ahora vosotros habéis revertido este contratiempo de la historia y habéis restaurado la verdad histórica, y por lo tanto, una nueva vida esta surgiendo para la vieja ópera. Es por esto que os merecéis felicitaciones. La iniciativa que habéis tomado marca una nueva etapa en la revolucionarización de la vieja ópera. Espero que escribáis más obras y deis mas funciones, y que ayudéis a que este tipo de prácticas sean comunes por todo el país. ⁶⁰

Chine et dans la région administrative chinoise de Hong Kong”, en: *Revue d’histoire du théâtre*, nº 271, Trimestre 3 2016, y “Théâtres de langues chinoises, Perspectives contemporaines”, *Revue d’histoire du théâtre*, nº 271, Trimestre 3 2016, pp. 5-10

Después de haber explorado durante el período de entreguerras el teatro realista y el drama ibseniano, y luego de haber buscado, a partir de la forma del teatro de habla occidental, una especie de implantación local para la implementación de un drama chino, después de haber experimentado con todo tipo de teatro de intervención, de teatro de tesis, de teatro comprometido y de funciones militantes, el *huaju* fue desarrollado y tomado muy de cerca, desde 1948, por las autoridades. Sometido por primera vez a la influencia de los asesores rusos, el teatro fue muy stanislavskiano; después de la ruptura con la URSS y en un momento de investigación autónoma, se puso, o lo pusieron, al servicio de la Revolución Cultural, en otras palabras, de una nueva práctica, puramente política, en el rechazo de otras formas teatrales. (La traducción es mía)

⁶⁰ Carta al Teatro Opera Pekín de Yenan, tras haber visto la obra “Impulsado a unirse a los rebeldes de la montaña Liangshan”. Citado en: Jian Qing, *On the revolution of Peking Opera*, en:

La ópera, tal cómo ha sucedido con el teatro en occidente desde su nacimiento se utilizó con fines propagandísticos y para plantar ideas y convencer a los espectadores. Desde los griegos, que veían en época de Pericles en el teatro un elemento que los definía, del que podían sentirse orgullosos, y que, al identificarlos los diferenciaba de otros ciudadanos de otras polis griegas; y mucho después, ya a partir del siglo X, la iglesia católica encontró un medio de promoción de sus ideas, políticas y métodos de control, Mao vio la misma oportunidad en el teatro chino. No sólo en la ópera de Pekín, pero en toda representación escénica.

Many people were added to the production of operas, giving actors much less control over their art. “Mao saw all art as representing interests of a particular class and demanded that Beijing opera should serve the workers, peasants and soldier’s; art should be explicit propaganda for the revolution and should help to convert the masses to socialism” (Guy). Western artists were brought in to help change jingju and to make it more scientific. The Chinese government even went so far as to change the scripts to “emphasize patriotism, democracy and equality between the sexes”.⁶¹

En los años ochenta del siglo pasado, “la nueva era” de Deng Xiaoping renovó a

<https://www.marxists.org/archive/jiang-qing/1964/july/0001.htm>, consultado el 6 de octubre 9 de noviembre del 2018

⁶¹ Essays, UK. (November 2013). *How the Cultural Revolution Affected Beijing Opera*. En: <https://www.ukessays.com/essays/history/how-the-cultural-revolution-affected-beijing-opera-history-essay.php?vref=1>, consultado el 14 de noviembre del 2018

Muchas personas se sumaron a la producción de óperas, dando a los actores mucho menos control sobre su arte. “Mao vio que todo el arte representaba los intereses de una clase en particular y exigió que la ópera de Beijing sirviera a los trabajadores, campesinos y soldados; el arte debe ser propaganda explícita de la revolución y debe ayudar a convertir a las masas al socialismo“. Se trajeron artistas occidentales para ayudar a cambiar el *jingju* y hacerlo más científico. El gobierno chino llegó incluso a cambiar los guiones para “enfaticar el patriotismo, la democracia y la igualdad entre los sexos” (La traducción es mía)

China con reformas sustanciales en el gobierno y la economía y la volvió a abrirse al mundo. La vida cultural, como todos los demás aspectos de la cultura china, se vio modificada. Hubo de nuevo el deseo de reconocer qué estaba sucediendo con el teatro en el mundo. Esta vez, dramaturgos como Ionesco, Genêt, Dürrenmatt y Becket fueron producidos en los escenarios de las ciudades importantes. A mediados de los años 80 y principios de los 90 se organizaron dos festivales internacionales que darían nueva vida al teatro chino: el Festival Shakespeare y el Festival Eugène O'Neill. Para Gong Barong "On pourrait même affirmer que sans ces publications et ces festivals, la physionomie du théâtre contemporain chinois serait toute différente."⁶²

La ópera de Pekín revivió igualmente. Se volvió a producir el repertorio tradicional, y el público, tanto chino como extranjero no dejaron de asistir a un tipo de representación que se creía podía haber perdido interés después de las brutales reformas que padeció durante la **revolución popular**. Desde entonces, el gobierno encontró en la ópera de Pekín, al abrir las fronteras al turismo, una fuente de ingresos importante, y la cara de una continuidad cultural que dura ya cientos de años.

3. El **teatro** en el cambio del milenio: Pekín

Para poder hablar de la producción teatral en China, y en particular en Pekín, me referiré primero a las políticas culturales en cuanto al teatro se refieren. El gobierno chino ha tenido desde **la década de los ochenta del siglo pasado** en sus planes económicos un renglón para las industrias culturales. Además del teatro se engloban allí el cine, la televisión, el radio, los juegos electrónicos, todas las artes escénicas (teatro, música, danza, etc...).

⁶² Gong Baorong, "Les spectacles occidentaux et leur impacts sur le théâtre chinois", *Op. Cit.*, p. 113

Podríamos incluso afirmar que sin estas publicaciones [las de Beckett, Ionesco etc...] y estos festivales, la fisonomía del teatro contemporáneo chino sería totalmente distinto. (La traducción es mía)

Entre los datos a los que podemos acceder, en cuanto al teatro se refiere, en 2012 existían:

- 12 375 compañías profesionales (10 953 eran privadas, es decir, tenían apoyos oficiales pero no estaban controladas ni fueron creadas por el Estado), y
- 2 132 teatros, de los que el 40% no eran utilizados o estaban ocupados por compañías *amateurs* o de aficionados.⁶³

En china, toda compañía de actores debe ser aprobada oficialmente por el Ministerio de Cultura y Turismo. Existen tres diferentes categorías de agencias de Artes Escénicas:

1. Las que cuentan con autorización de participar, invitar y cooperar con compañías escénicas extranjeras; estas son patrocinadas mayoritariamente por una organización gubernamental: la Agencia de Artes Escénicas (CAPA) y/o la Compañía Nacional de la Cultura y las Artes de China, que operan desde el Ministerio.
2. Las que no cuentan con autorización directa del gobierno para cooperar ni auspiciar compañías extranjeras, y que trabajan en programas sin fines de lucro, y
3. Las que sólo tienen autorización para producir teatro chino para chinos.

En 2008 se inauguró en Pekín el centro MasterCard con extensas áreas para las artes escénicas, y en 2010, la Arena Mercedes Benz en Shanghái. Muchos otros centros teatrales, que a veces cuentan con más de tres teatros de gran capacidad (para más de 500 espectadores), se han construido en otras ciudades no tan grandes,

⁶³ Información obtenida en el reporte de Luis Aguirre Manso, "Culture and creative industries in China", en: <http://www.eusmecentre.org.cn/>, consultado el 28 de septiembre de 2018

dándole al teatro en todo el país un impulso considerable.⁶⁴ Ciertos conjuntos teatrales son construidos en el modelo de parques temáticos.⁶⁵

"China now is one of the biggest performing arts markets in the world. In 2015, the box-office revenue of performing arts in China reached 16.17 billion yuan (\$2.54 billion dollar), which marks a 9.03 percent increase compared to the previous year," said Pan Yan, general secretary of the China Association of Performing Arts (CAPA).⁶⁶

En esta nota periodística del 18 de enero de 2016, las cifras presentadas pueden hacernos creer que el teatro es, hoy por hoy un buen negocio y que está en un lugar importante dentro de las empresas que son motor de la economía. Pero, si consideramos el número de habitantes (más de 1 379 millones de habitantes)⁶⁷, las cifras no dan realmente cuenta de que los habitantes sean espectadores frecuentes. [\(En promedio, 3 de cada 100 habitantes comprarían un boleto de teatro al año\)](#)

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ Para ver los aspectos del mercado de las artes escénicas en China, véase: Mapping China: Performing Arts, <https://dutchculture.nl/en/mapping/mapping-china-performing-arts>, consultado el 12 de septiembre del 2018

⁶⁶ Hong Xiao, "China looks to perform more on world arts stage", *En*: http://www.chinadaily.com.cn/world/2016-01/18/content_23130834.htm, consultado el 19 de noviembre del 2018

"China es hoy uno de los mercados de arte más grandes del mundo. En 2015 los ingresos por las entradas de taquilla de las artes escénicas llegaron a 16.17 billones de yuanes (2.54 billones dólares), que marcaron un incremento del 9.03% en relación con el año anterior." Dijo Pan Yan, secretario general de la Asociación China de las Artes Escénicas (CAPA)

⁶⁷ Dato encontrado en: Ficha de país: China, República Popular de China, Oficina de información diplomática, España, en: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjn76DV8d7eAhVLC6wKHbmmDBwQFjADegQIBRAC&url=http%3A%2F%2Fwww.exteriores.gob.es%2FDocuments%2FFichasPais%2FCHINA_FICHA%2520PAIS.pdf&usg=AQvVaw2JNFYLucWaGyDvSVCsWEd_, consultado el 12 de julio del 2018

Sin embargo el gobierno chino invierte cada vez más recursos y crea una mayor infraestructura para las representaciones teatrales de todo tipo. En la página oficial del Fondo Nacional para las Artes de China (CNAF) se puede leer que en el año 2016 esta asociación apoyó 2 087 proyectos de teatro en todo el país con un monto de 1 800 millones de yuanes en los tres años anteriores. En provincias como Pekín y Jiangsu existen otros fondos locales para las artes escénicas.⁶⁸

En una entrevista realizada el 12 de agosto del presente año a una estudiante de la Universidad de Pekín, manifestó que es en las ciudades donde se puede observar que el teatro tiene suficientes espectadores. Además de los esfuerzos en la difusión y la alta calidad de los espectáculos, “como estrategia de Estado, desde la educación primaria y secundaria, hay cursos optativos de arte, música, pintura, corte de papel, caligrafía así como arte teatral”⁶⁹ que ayudan, en las ciudades, a crear públicos para el teatro.

El precio de un boleto en promedio para asistir a una representación teatral es de 300 yuanes (\$815.00 pesos aproximadamente). Para un habitante de las áreas rurales es un precio elevado, y aún en las ciudades principales sólo un sector no muy amplio de la sociedad tiene un ingreso suficiente para poder asistir regularmente a un espectáculo escénico.⁷⁰

En China, el teatro busca ingresos privados, como la venta directa de boletos, la renta de espacios escénicos, la venta de artículos relacionados con las puestas en escena entre otros ingresos. Los datos reportados para el año de 2016 en cuanto a esas percepciones son los siguientes⁷¹:

⁶⁸ Información tomada de: <http://www.cnaf.cn>, consultada el 8 de agosto del 2018

⁶⁹ Entrevista realizada a Candela Wong, realizada el 12 de agosto del presente año.

⁷⁰ Información tomada de: <http://www.cnaf.cn>, consultada el 8 de agosto del 2018

⁷¹ *Ibidem*.

Ingresos por:	en Yuanes
Renta de espacios	4 006 000 000
Taquilla	3 418 000 000
Subvención del gobierno	5 640 000 000
Otros	1 841 000 000
Total	14 905 000 000

Estos datos fueron publicados por el Ministerio de Cultura y Turismo; sabemos que éstos fueron recabados en la realización de 87 900 funciones en Pekín, Shanghái y Hong Kong principalmente.⁷²

El gobierno de la República Popular China no hace distinciones en apoyar el teatro tradicional y el occidentalizado. El teatro es visto como un negocio que aporta ganancias y activa la economía. Sabemos que detrás de toda empresa teatral china, aún en las que hay una inversión extranjera y/o privada, hay capital del Estado. El gobierno chino no permite que ninguna empresa que funde una industria del espectáculo tenga más del 49 % de capital extranjero. A partir del plan quinquenal 2010-2015 China está promoviendo una reforma al sistema cultural para desarrollar sus industrias culturales “que han dado una contribución importante a la economía China”⁷³. Es a partir 2010 el gobierno chino decidió impulsar las industrias culturales y las consideró un sector económico clave para brindar oportunidades para la industria.

⁷² Datos obtenidos en: <https://beijing.douban.com/events/week-1101>, donde se anuncian las actividades teatrales en Pekín. Esta página se actualiza cada semana. Existe otra página dónde pueden verse las funciones teatrales, checar horarios y espacios de representación, por lugar, tipo de teatro y fecha: <https://search.damai.cn/search.htm?spm=a2oeg.home.top.dcategory.591b48d3EI8LyN>

⁷³ Yang Jianfei, “The Chinese understanding of Cultural Industries”, en: *Santalka: Filosofija, Komunikacija*, 2011, 19(2): pp. 90–97

En el nuevo plan quinquenal (2016-2020) “China is planning to develop its cultural industry into a pillar of the national economy by 2020...”⁷⁴

Estas políticas han dado como resultado que en la ciudad de Pekín el teatro sea una actividad cotidiana, con teatros que dan fe de esta industria creciente. Hay en Pekín más de 400 espacios de representación teatral. Aunque según los testimonios de los entrevistados para esta investigación⁷⁵, el teatro no es un fenómeno al que todos los habitantes de la ciudad puedan asistir por su costo elevado, hay programas en las escuelas y en las universidades que ofrecen espectáculos y los ponen al alcance de la población.

La posibilidad que tienen las compañías de teatro de vincularse con compañías extranjeras ha dado como resultado que el teatro occidental, la comedia musical, y la ópera occidental estén presentes en las salas pekinesas. Autores dramáticos de cualquier edad y país son frecuentemente invitados a las universidades para dar a conocer las técnicas de la dramaturgia occidental más actuales y variadas.

Cada vez son más frecuentes la organización de muestras teatrales internacionales, festivales y funciones especiales de dramaturgos jóvenes y consagrados, en los escenarios chinos. Es interesante hacer notar, que sin embargo, el gobierno sigue teniendo un control claro en cuanto el contenido de los espectáculos se

⁷⁴ En: http://www.chinadaily.com.cn/culture/2017-02/06/content_28116037.htm, consultado el 15 de agosto del 2018

China está planeando desarrollar su industria cultural para convertirla en un pilar de la economía nacional para 2020...

⁷⁵ Debo agradecer especialmente la entrevista concedida por Juan José Ling Chong, el 13 de agosto del presente año, así como la citada anteriormente de Candela Wong.

refiere, y no tiene reparos en detener y censurar funciones, incluso de compañías extranjeras invitadas a algún festival o temporada.⁷⁶

Los datos proporcionados por el Ministerio de Cultura y Turismo arroja que los jóvenes chinos atienden más un teatro de corte occidental con crítica social, y que la ópera de Pekín y otras manifestaciones del teatro tradicional, como el malabarismo, el espectáculo de cambio de máscaras, el kung fu, están dirigidos a un público de edad más avanzada, y principalmente, de turistas.

En Pekín los teatros no están en una sola área, se extienden por todo el territorio de la ciudad, y existen los que conservan la forma tradicional de las Casas de Té, las construcciones “a la occidental” de la primera mitad del siglo XX, y grandes teatros y conjuntos construidos hace pocos años, modernos, funcionales y con un equipamiento teatral con todos los avances de la tecnología.

Conclusiones

Es importante considerar que se necesitan más investigaciones en México para poder explicar el fenómeno teatral chino desde su aspecto histórico. Su evolución da cuenta de una tradición rica y compleja, que debe ser estudiada más a profundidad, para completar el panorama de las experiencias escénicas de nuestro tiempo.

Habrá que reconsiderar, a partir de un estudio particular de los diferentes contactos con occidente a lo largo de la historia, la influencia que el espectáculo escénico chino pudiera haber recibido de éstos.

⁷⁶ Véase: Marshall, Alex y Zoe Mou “Ibsen Play Is Canceled in China After Audience Criticizes Government”, en: <https://www.nytimes.com/2018/09/13/world/asia/china-ibsen-play.html>, consultado el 22 de septiembre del 2018

Los procesos dramaturgicos y el conocimiento de conceptos básicos del teatro tradicional chino requieren ser estudiados desde su propia tradición y no con las referencias que desde el occidente podemos darle para entender el fenómeno. Para lograrlo, habría que contar con más traducciones de las obras de los distintos periodos, regiones y tradiciones y con material crítico construido desde una visión propia. Es realmente muy poco lo que podemos consultar.

Es evidente que el teatro florece en los contextos urbanos a lo largo de la historia. Aunque hay manifestaciones propias en los ámbitos rurales, es el teatro que se hace en las ciudades el que tiene un impacto en la población. El teatro, como formulador de identidades y propagador de ideas, siempre ha sido utilizado para educar, influir, y dirigir opinión. No es excepción en esto el teatro chino. Como en occidente, los gobiernos en turno han utilizado estas características a su favor y han censurado ideas contrarias a sus intereses. Un caso muy particular es el que logró la Revolución Cultural, bajo el mando de Mao Tse Tung: mantener las formas tradicionales escénicas modificando del todo sus contenidos, mensajes y funciones.

A partir del siglo XX el teatro chino no deja de transformarse. Y en sentido inverso, la exposición de la cultura china ha impactado no sólo directamente a la representación occidental, sino además ha contribuido de modo importante a renovar y a ampliar las técnicas actorales, y a desarrollar las tecnologías de las funciones teatrales.⁷⁷

⁷⁷ Basta reconocer las muchas aportaciones de Eugenio Barba y Nicola Savarese y el impacto que han causado, sobre todo, a nivel de técnicas actorales y acercamientos a construcciones ficcionales. *Cfr.* Eugenio Barba, *Teatro, soledad, oficio y rebeldía*, México, Escenología, 1998, 379 pp., Eugenio Barba, *La canoa de papel*, México, Escenología, 1992, 268 pp., Eugenio Barba y Nicola Savarese, *El Arte Secreto del Actor, Diccionario de Antropología Teatral*, México, ISTA, Escenología, Festival de la Ciudad de México, 1990, 365 pp.

Las políticas de Estado han encontrado en el impulso y desarrollo de la industria de la representación no solamente una manera eficaz de mantener viva la tradición, de incorporar modelos escénicos de otras tradiciones, y de renovar las maneras de construir el fenómeno teatral, sino además de convertirlas en fuerza económica y fuentes de riqueza. Pero nunca con el objetivo de acercar el teatro a la mayoría de la población, como en la época de Mao, a pesar de su empobrecimiento por la intencionalidad política.

No quiero dejar, antes de terminar, de agradecer al Centro de Estudios China-México y a la Dra, Yolanda Trápaga Delfín el apoyo concedido para hacer posible esta investigación, que espero suscite interés y habrá preguntas para seguir la discusión.

BIBLIOGRAFÍA

Adrados, Francisco, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, 368 pp.

Barba, Eugenio, *La canoa de papel*, México, Escenología, 1992, 268 pp.

Barba, Eugenio, *Teatro, soledad, oficio y rebeldía*, México, Escenología, 1998, 379 pp.

Barba, Eugenio y Nicola Savarese, *El Arte Secreto del Actor, Diccionario de Antropología Teatral*, México, ISTA, Escenología, Festival de la Ciudad de México, 1990, 365 pp.

Brunetière, Ferdinand, "À propos du théâtre chinois", Extrait de *Histoire et littérature*, tome 3, pp. 1-25. Calmann Levy, Paris, 1886. En: <https://www.chineancienne.fr/19e-s/bruneti%C3%A8re-a-propos-du-th%C3%A9%C3%A2tre-chinois/>, consultado el 19 de agosto del 2018.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, disponible en línea : <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>, consultada el 25 de octubre del 2018.

El licenciado número uno, Zhang Xie, estudio preliminar y traducción de Regina Llamas, Barcelona, Bellaterra, 2014, 444 pp.

Henan, *The Central Plains of Chinese Culture*, Pékin, Foreign Languages Press, 2006, pp. 255 pp.

Palacios, Luis y Raúl Ramírez, *China, Historia, pensamiento, arte y cultura*, s.c., Almuzara, 2011, 445 pp.

Savarese, Nicola, *Teatro Eurasiano, danzas y espectáculos entre Oriente y Occidente*, México, Escenología, 2001, 639 pp.

Scott Morton, William y Charlton M. Lewis, *China, its history and culture*, New York, McGraw Hill, Inc., 1995, 310 pp.

Tang Xianzu, *El pabellón de las peonías o Historia del alma que regresó*, edición y traducción de Alicia Relinque Eleta, Madrid, Trotta, 2016, 471 pp.

Tres dramas chinos, introducción, traducción y notas Alicia Relinque Eleta, Madrid, Gredos, 2002, 409 pp.

Wang Zichu, *Los instrumentos musicales chinos*, s.c., Ministerio de Cultura de la República Popular China, s.f., 95 pp.

Wetzel, Alexander, *China*, Barcelona, Electa, 2007, 383 pp.

Yu Qiuyu, *Chinese Literary Canon, exploring 3000 years of History and Culture*, (Translation by Philip Hand), New York, 2015, 447 pp.

Revistas

Revue d'histoire du théâtre, nº 271, Trimestre 3 2016, "Théâtres de langues chinoises, Perspectives contemporaines", 120 pp.

Lueger Michael, Siyuan Liu, "Theatre in China since the early 20th century has blended Chinese, Japanese, and Western traditions", en: <https://www.americantheatre.org/2017/04/25/east-west-and-in-between/>, consultado el 12 de octubre del 2018

Marshall, Alex y Zoe Mou “Ibsen Play Is Canceled in China After Audience Criticizes Government”, en: <https://www.nytimes.com/2018/09/13/world/asia/china-ibsen-play.html>, consultado el 22 de septiembre del 2018

“Nuevas pruebas desvelan que China estuvo en contacto con occidente antes de la llegada de Marco Polo”, en: <https://www.nationalgeographic.es/historia/nuevas-pruebas-desvelan-que-china-estuvo-en-contacto-con-occidente-antes-de-la-llegada-de>, consultado el 19 de octubre del 2018

Yang Jianfei, “The Chinese understanding of Cultural Industries”, en: *Santalka: Filosofija, Komunikacija*, 2011, 19(2): pp. 90–97

Páginas electrónicas:

Enciclopedia Británica, <https://www.britannica.com/biography/Wang-Guowei>, consultada el 12 de agosto de 2018.

Essays, UK. (November 2013). *How the Cultural Revolution Affected Beijing Opera*. En: <https://www.ukessays.com/essays/history/how-the-cultural-revolution-affected-beijing-opera-history-essay.php?vref=1>, consultado el 14 de noviembre del 2018

Ficha de país: China, República Popular de China, Oficina de información diplomática, España, en: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjn76DV8d7eAhVLC6wKHbmmDBwQFjADegQIBRAC&url=http%3A%2F%2Fwww.exteriores.gob.es%2FDocuments%2FFichasPais%2FCHINA_FICHA%2520PAIS.pdf&usg=AOvVaw2JNFYLucWaGyDvSVCsWEd_, consultada el 29 de julio 2018.

Fondo Nacional para las Artes de China, <http://www.cnaf.cn>, consultada el 8 de agosto del 2018

<https://beijing.douban.com/events/week-1101>, consultado el 28 de octubre del 2018

http://www.chinaculture.org/gb/en_artqa/2005-11/03/content_75445.htm, consultado el 22 de agosto del 2018.

<https://search.damai.cn/search.htm?spm=a2oeg.home.top.dcategory.591b48d3Ei8LyN>, consultado el 22 de agosto del 2018

Ópera China, <https://www.viajehinaexperto.com/cultura-china/opera-china/>, consultado el 12 de agosto del 2018.

Stenberg, John, *Brève histoire du théâtre chinois*, en: <http://www.artdesnations.fr/fr/2017/01/breve-histoire-du-theatre-chinois>, 26 de julio del 2018.

Bibliografía complementaria:

Dussel Peters, Enrique (coord.), *La inversión extranjera directa de China en México, 10 casos de estudio*, México, Red Académica de América Latina y el caribe sobre China, Unión de Universidades de América Latina y el Caribe, UNAM, Centro de Estudios China-México, 2014, 345 pp.

Ge Fei, *El invisible*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 166 pp.

Gruzinski, Serge, *El águila y el dragón, desmesura europea y mundialización en el siglo XVI*, México, FCE, 2018, 366 pp.

Li Cunxin, *Mao's last dancer*, New York, Berkeley Books, 2003, 451 pp.

Liao Yiwu, *Por una canción, cien canciones*, Madrid, Sexto piso, 2015, 530 pp.

Mo Yan, *Grandes pechos, amplias caderas*, Madrid, Kailas, 2013, 836 pp.