

Prólogo

Acercamiento al Teatro de China desde Occidente .

Los testimonios más tempranos del interés que han despertado las artes chinas del espectáculo en Europa se encuentran en los escritos de diversos misioneros . Al padre agustino español Juan González de Mendoza -que, sin embargo , nunca pudo realizar su sueño de ir a China¹- le cabe el honor de ser el primero en hablar con cierto detenimiento de nuestro tema , el teatro chino , concretamente en su “Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran Reyno de la China” , publicada en castellano en Roma en 1585 . Dedicó al tema todo un apartado : “Comedias ..., en que son excelentes maestros”. Su importante obra , traducida enseguida a los principales idiomas europeos², tuvo gran resonancia en Europa , siendo uno de los grandes “best-sellers” de la época , y durante mucho tiempo -incluso siglos- obra fundamental para todos cuantos quisieran iniciarse en el conocimiento de tan lejano país ; alcanzando mayor resonancia , incluso , que las del jesuita Nicolás Trigault o el padre Martini , que aparecerán algo más tarde .

No es sin embargo el padre González de Mendoza , en términos absolutos , el primero en hacer mención de las artes chinas del espectáculo ; de hecho , su libro es una compilación de escritos anteriores , principalmente del también agustino español Martín de Rada (1533-1578) , del soldado portugués Galeote Pereira , y del dominico también portugués Gaspar da Cruz . Algunos aspectos relacionados con aquellas , o mejor dicho con los antecesores o antecedentes de lo que habría de transformarse o dar paso en China al teatro como tal , habían sido ya por lo menos mencionados por otros viajeros ; aunque bien es cierto que con mucha mayor brevedad y más superficialmente . Pensemos por ejemplo en el franciscano italiano Giovanni dal Piano dei Carpini (c.1182-1252) , -llamado por los franceses Jean Plan du Carpin y por los ingleses John of Plano Carpini- , que fue , a sus 63 años , el primer viajero occidental en adentrarse en Asia Central (estuvo allí tres años, entre 1245 y 1247, aunque no llegó a China) , enviado por el papa Inocencio IV . Este misionero , a su vuelta a Europa, escribe las memorias de su viaje³ , y es el primero en hablar , aunque de pasada , de rituales ,

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

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

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

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

ii

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

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

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

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

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

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

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

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

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

iii

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

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

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

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

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

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

Europa desde China , ya que Ricci murió allí en 1610) se publicó en Augsburgo también en 1615 . En ellas , cómo no , se habla también del teatro o más bien de los actores chinos . Pero este ambiente no gustaba en absoluto al misionero italiano , ya que lo consideraba un pozo de vicios , pederastia y aberración¹¹ .

iv

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

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

También , después de da Cruz , otros eminentes viajeros hablan superficialmente de la música , en general todos los que citamos aquí al tratar el tema del teatro , y otros como John Bell , médico y cirujano inglés que forma parte de la embajada rusa de 1719-1721 a la corte del emperador Kangxi . Bell publica en 1762 , más de cuarenta años después de los hechos , la narración de su viaje¹² , en que habla , de pasada , de varias artes chinas .

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

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

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

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

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

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

v

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

De hecho , y como vemos , muchos europeos -los citados y otros más¹³- habían tocado el tema , pero hasta el siglo XVIII poca cosa habían transmitido en conjunto sobre el teatro y la literatura chinos ; de lo cual se quejará todavía el sinólogo británico J.F.Davis en 1817 , aunque en su época ya se habían traducido algunas obras de teatro chinas (por ejemplo , a cargo del sinólogo francés Stanislas Julien , quien primero había hecho estu-

- dios sobre Mencio) ; y aunque aún antes , en la primera mitad del siglo XVIII, hubiera visto la luz la famosa *Description de la Chine* de Jean Baptiste du Halde¹⁴(1674-1743) , con su inclusión de la aún más famosa descripción y párrafos de la traducción de la obra de teatro china *Zhaoshi guer* .

La obra de du Halde es de muy distinta calidad y de mucha mayor influencia que la de las tempranas y cortas observaciones anteriores , que citamos más arriba¹⁵ . La descripción de la pieza teatral que acabamos de mencionar en el párrafo anterior , pormenorizada y con grandes extractos , -que se halla en el volumen III , páginas 339 a 378 de la obra en cuatro tomos *Description géographique , historique , chronologique , politique , et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, publicada en París en 1735-, se basa en la traducción de la pieza moralizante , sobre la lealtad y el autosacrificio , del dramaturgo del siglo XIV -dinastía Yuan- Ji Junxiang (en transcripción Wade-Giles , Qi Qiunsiang) . La pieza , un texto del estilo *zaju*¹⁶ , se

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

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

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

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

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

vi

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

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

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

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

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

vii

Además de estos “remakes” , existen por lo menos otros cuatro , también europeos¹⁹ , entre ellos uno de Pietro Metastasio para la corte de Viena (musicado por Gluck y D. Cimarosa) , el cual lleva por título *L’eroe Cinese* (1752) , y el de autor anónimo *Der Chineser , oder die Gerechtigkeit des Schicksals* (1774) , así como por último la tragedia que Goethe deja inconclusa (le pondrá fin otro dramaturgo alemán) *Elpenor* .

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

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

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

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

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

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

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

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

viii

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

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

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

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

ix

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

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

Entre los años 40 y 70 de aquel mismo siglo XVIII haría furor en los escenarios de las principales capitales europeas desde Lisboa a Copenhague *Der chinesische Held* , y en 1764 escribe el veneciano Carlo Gozzi (1720-1806) , basándose en un cuento de las *Mil y Una Noches* , su *Fiabe Cinese teatrale tragicomica “Principessa Turandot”* , conocida especialmente por el trabajo que posteriormente hiciera sobre ella Schiller (1802) y por las muy posteriores músicas de Busoni (1918 , ópera corta , intento de resucitar la commedia dell’arte en forma moderna , precisamente junto a su otra ópera *Arlecchino*) y de Puccini (puesta en escena póstuma en 1926 , ya que este compositor -autor por cierto también , en 1904 , de *Madama Butterfly*- había muerto unos dos años antes , en 1924 , dejándola incompleta; de hecho , terminó la partitura Toscanini , quien también dirigió el estreno de esta ópera , en la Scala de Milán). Y así sucesivamente , puede seguirse en el teatro europeo el rastro de este mismo tema hasta la obra de Brecht *Turandot oder der Kongress der Weisswäscher* , ya en pleno siglo XX . Pero todavía en el siglo XIX , obras teatrales como *The Clown of China* (1812) y *Harlequin and Fortunio , or Shing-Moo and Thun-Ton* (1815) atraían en Inglaterra a muchos espectadores . Y en Francia , son notables las obras de teatro “chinas” de Judith Gautier (1846-1917), hija de Téophile , que aprendió muy joven el chino en París y que escribió , entre otras obras de tema oriental (como *Le livre de jade* , en 1867 y *Les peuples étranges* , en 1879) , varias de teatro , como *La fille du ciel* y *L’Avaro chinois* (1908) . Las aquí citadas son sólo unas cuantas de entre las numerosas chinoiseries teatrales que se han dado hasta el siglo XX , y eso por no extendernos más aquí con otros campos filológicos , literarios y en general artísticos , así como filosóficos . Podemos , eso sí , a modo de colofón de esta primera y corta incursión , y para cerrarla con una noción que el pensamiento europeo ha asignado a China , citar esta predicción de Flaubert , cuando , como expresión de su optimismo respecto al futuro (“el hombre moderno

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

X

Volviendo a nuestro país , recordemos que la primera traducción española de *L’Orphelin de la Chine* de Voltaire aparece en el tomo IV de las *Obras completas* de Tomás de Iriarte , traducida por él (c. 1770) con el título *El huérfano de la China* ; nuestro fabulista -que tuvo además otras muchas curiosidades- se interesa también por la China , aludiendo a ella también , por ejemplo , en *El té y la salvia* , que encontramos entre sus *Fábulas literarias* (1783) , y que por cierto no está en absoluto exenta de su habitual ironía . En este sentido , también Juan Pablo Forner tituló una de sus obras satíricas *Los gramáticos : historia chinesca* , en la que sin embargo , y por cierto , atacaba a Tomás y a Juan de Iriarte ; pero creemos que en todas estas ironías y distanciamientos por parte de nuestros escritores no se trasluce ya, desgraciadamente , más que una aceptación implícita o un conformarse con el alejamiento fáctico respecto de aquel país a que el devenir histórico entonces nos sometía²³ . Pero las primeras referencias a China y a sus habitantes ya aparecen en la literatura de ficción española en el siglo XVI y más en el XVII . Escritores de valía (como Barahona de Soto , Góngora , Lope o Gracián) tratan , cada uno a su estilo , del tema , aunque superficialmente . Lo hace Gracián (1601-1658) , que ingresara en la Compañía de Jesús a sus 18 años y fuera pronto Rector del Colegio Jesuita de Tarragona , en su novela filosófica en tres partes *El Criticón* (publicada con seudónimo , y que Schopenhauer considerará en el siglo XIX uno de los libros más importantes que se hayan escrito²⁴) y en *Armería del valor* . Obras en que , por ejemplo , atribuye a *los chinas* (entonces se les llamaba así) “lisura en el trato”; aunque prefiere a los japoneses , a los que considera “los españoles de Asia”(sic) .

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

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

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

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

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

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

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

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

xi

desde entonces hasta hoy se considera uno de los principales del teatro extremo-oriental²⁸ . Pero aunque sobre esta influencia hay controversia , está sin embargo fuera de duda que nuestro Fénix sí se interesó en reiteradas ocasiones por temas de Extremo Oriente , como es obvia prueba el que publicara en 1598 la *Dragontea* (poema en que narra las hazañas de Drake en el Océano Pacífico , basándose en una relación de la Audiencia de Panamá) , o la “comedia novelesca” *Angélica en el Catay* (citada en una lista de 1604) , una de sus obras más antiguas , con un estupendo segundo acto que puede rivalizar en belleza con las delicadezas del modelo italiano , Ariosto . Esta pieza de Lope parece es remodelación de su anterior comedia *Los celos de Rodamonte* . Por cierto que las alusiones o localizaciones geográficas de ambas piezas son algo fantasiosas como puede verse en la siguiente tirada de la por otra parte exquisita *Angélica* :

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

Además²⁹ , Lope compone obras mucho más serias como su *Los primeros Mártires del Japón , por los años de 1614 y 1615* (también llamada *Un rey en los japoneses* y no publicada hasta 1895 , si bien se representó en Filipinas³⁰ ya en 1619 ; aunque una obra anterior , interpretada por Pedro Rodríguez bastantes años antes (en 1602) y que se titula *Los mártires japoneses* ya había hecho aparecer en escena a los en realidad *primeros* mártires del Japón , esto es , a los de 1597) , y otras de prosa histórica como aquella sobre este mismo tema de la cual dice Lope en 1617 que es “una relación que

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

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

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

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

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

xii

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

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

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

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

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

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

xiii

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

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

Entre otros , los extensos del profesor Manuel Bayo³³ sobre “Referencias chinas en la literatura española contemporánea” (*Encuentros en Catay* , nº 4 , 1990) , “Escritores hispánicos viajeros por China” (nº 8 y nº 9 , años 1994 y 1995) y “Alguna presencia china en la narrativa española contemporánea” (nº 13 , 1999) ; como también artículos que hacen referencia a nuestra antigua presencia colonial en la zona , como “Aspectos chinos de Filipinas en las dos novelas de Rizal”³⁴ (nº 10 , 1996) . Cabe decir en conjunto que esta revista , que por mi trabajo como *wai jiao* (“profesora visitante”) en la Universidad de Pekín he tenido el placer de conocer a fondo desde su primer número (publicado en 1987) hasta los más recientes , es de recomendable lectura para cualquier interesado en estos temas , respecto de los cuales creo representa un importante aporte .

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

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

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

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

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

xiv

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

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

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

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

1939 en Zaragoza y Madrid , con Isabel Garcés , Rafael Rivelles y Rafael Bardem³⁵ en los papeles principales , bajo la dirección de Arturo Serrano y con acertados forillos del artista José Caballero y escenografía de Redondela) demuestra conocimiento de la cultura china . La pieza trata de un emperador de China que encarga a su consejero Hoang le busque una mujer que le haga olvidar su tristeza ; éste a su vez se enamora , y luego es víctima de fatales intrigas . Foxá se esfuerza aquí además por imitar los juegos del poema escueto y la metáfora sutil de la poesía oriental . Pero es más de resaltar , en el conjunto de su obra , la visión de este “madrileño con sangre catalana” (como se

XV

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

Por cierto que otros embajadores de nuestra cultura , como Rafael Alberti y María-Teresa León (v. su libro conjunto *Sonríe China* , así como el autobiográfico de Alberti *La arboleda perdida* -tomo 2- y el de León *Memoria de la melancolía*), que visitan China en 1957 , también han dado fe entre nosotros de su entusiasmo por aquel país , llegando a declararse Alberti en varias ocasiones pintor “chino-italo-arábigo-andaluz” , y escribiendo el poema “*Canción china en China*” , inspirado en el de García Lorca “*Canción china en Europa*” , como recuerda Manuel Bayo en página 81 de su artículo antes citado . Sin hablar ahora de sudamericanos como el gran chileno Pablo Neruda , que estuvo en China en varias ocasiones , de que da cumplida cuenta en su *Confieso que he vivido* y en otros escritos ; como el guatemalteco Miguel-Angel Asturias , que también da constancia de su viaje de 1956³⁷ ; o como el no menos grande mejicano Octavio Paz , inspirado traductor además de poesía china vía lenguas inglesa y francesa ; o el famoso escritor y viajero argentino Bernardo Kordon . Recientemente , María Kodama ha publicado un libro sobre las influencias orientales en la poesía de Borges³⁸ .

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

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

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

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

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

xvi

Carmelo Elorduy , Marcela de Juan , etc , y recientemente Manel Ollé Rodríguez (n. 1962) -que colabora con Chün Chin- , Wang Huaizu ...), tanto en cantidad como en calidad , aunque se trabaja también para suplir progresivamente el déficit³⁹ .

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

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

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

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

xvii

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

Volviendo a donde nos habíamos quedado antes de hablar de España , esto es , al interés europeo por el teatro chino , cabe pues en conjunto afirmar , como ya hemos adelantado, que su primera base explícita y reconocida (más abajo explicaremos por qué empleamos estos dos adjetivos) más sólida está en las chinoiseries del Barroco y Rococó y en el entusiasmo de la Ilustración . Sin embargo , la realidad a nivel general era que el acento se había puesto en el exotismo , en lo pintoresco , lo misterioso , y esto podía lógicamente traducirse no sólo en un entusiasmo o una afición por parte de un sector del público , sino también en un sentimiento de rechazo . Los jugueteos de las chinoiseries del Rococó desembocaron pues en la extendida sensación de que el teatro chino mismo era un mero pasatiempo caracterizado por la superficialidad , el colorismo y la artificiosidad . En las primeras monografías sobre el teatro chino , encontramos frases más bien despectivas y una gran falta de comprensión de sus parámetros . Por ejemplo , cuando el británico John Francis Davis traduce , en 1828 , una de las más significativas tragedias de la época Yuan , concretamente *Han gong qiu* (“Otoño en el Palacio de los Han”) , se da por satisfecho al presentar la obra como “un ejemplo bastante curioso de una muy extraña literatura”⁴⁰ . Años después , un compatriota del anterior , L.C. Arlington⁴¹ , abunda , recordando su visita a un teatro chino : “uno se cree metido en una casa de locos”... “tamaño pandemonium de sonidos no terrenales y visiones grotescas”... “uno desea interiormente que ningún poder sobre la tierra vuelva a inducirle a sufrir de nuevo semejante aflicción”. Tampoco los franceses parecían tener mejor opinión : Para G. de Bourboulon⁴² los actores de esa “casa de locos” tenían “una voz indescriptiblemente estentórea . Al oír sus chillonas melodías recuerda uno el maullar de un gato , cuya garganta estuviera en una condición especialmente mala” . En cuanto a los alemanes , de la obra de Rudolf von Gottschall *Das Theater und Drama der Chinesen* , publicada en Breslau en 1887 , traducimos , de su página 19 , lo siguiente : “... nos parece a menudo que (el teatro chino) tiene una motivación infantil” ; “...

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

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

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

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

xviii

Luego aparecen los libros de Henry Borel *Weisheit und Schönheit aus China* (1898) y de Karl Mantzius *A History of Theatrical Art* (1903) , en los que la información sobre el teatro chino vuelve a estar basada aparentemente en informaciones de viajeros⁴³ . Pero en

una obra mucho más reciente (y publicada en castellano) también encontramos el mismo menosprecio por el teatro chino⁴⁴ , que hasta afortunadamente poco más tarde no se verá mejor considerado en la literatura temática en castellano , con algunas obritas sueltas como “El teatro tradicional chino”(1959) de B. Kordon . Pero piénsese , si se quiere “como descargo” , que en toda la primera mitad del siglo XIX , según la *Biblioteca Sinica* de Henri Cordier , sólo habían sido traducidos a idiomas europeos (inglés y francés) nueve dramas clásicos . Y eso después de que durante varios decenios , la única base objetiva para la comprensión del teatro chino en Europa se redujera a la traducción de la obra china sobre el huérfano Zhao . No es de extrañar pues tanta incompreensión .

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

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

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

su *History of Chinese Literature*, H.A. Giles vuelve a tratar del tema de pasada , dando más énfasis a los aspectos literarios . En Alemania , curiosamente , las traducciones empezaron mucho después , en las décadas 20 y 30 del siglo XX , con Hans Rudelsberger , Richard Wilhelm (curador también de la famosa edición del I Ching que publicó en España Edhasa a mediados de los 70) , y Vincenz Hundhausen . La pieza “El círculo de tiza” (*Huilan ji*) de Li Xingdao (autor que vivió en el siglo XIII , durante la dinastía Yuan ; hay traducciones al castellano al menos desde la de 1941 en Austral), hizo surgir en Alemania una notable ola de interés por el teatro chino , dándose traducciones y famosas adaptaciones como la del gran poeta , dramaturgo y novelista Klabund⁴⁵ (seudónimo de Alfred Henschke , 1890-1928) *Der Kreidekreis* (1924) y sus puestas en escena -como la de Max Reinhardt , en Berlín , 1925- y que se extienden por lo menos desde 1876 a 1962 , pasando por la de Brecht *Der Kaukasische Kreidekreis* (“El círculo de tiza caucasiano”), de 1944⁴⁶ .

xix

También las monografías sobre el teatro chino han seguido siendo hasta bien entrado el siglo XX muy escasas y de calidad mediocre . Un primer intento había sido , todavía en el XIX (1838), la introducción , llena de lagunas , de M . Bazin a su traducción de sólo cuatro obras chinas en su sin embargo llamada *Théâtre chinois ou choix de pièces de théâtre* , ya citada ; en esta introducción se basaba el libro también mencionado aquí de R. von Gottschall *Das Theater und das Drama der Chinesen* . Más significativa podía quizá haber resultado la aparición en París , en 1886 , en la serie *Les Chinois peints par eux-mêmes* , del libro escrito por el general chino Tcheng-Ki-Tong ⁴⁷ *Le Théâtre des Chinois*. Pero desgraciadamente no fue así , al menos según Leonard Cabell Pronko⁴⁸ , ya que según éste , en dicha obra “más nos demuestra el General la ignorancia de un chino europeo que nos enseña sobre el teatro chino”.

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

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

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

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

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

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

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

xx

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

Hay quienes ven la razón de la tan tardía aproximación de los medios culturales de Occidente al teatro chino en el mismo desinterés de los académicos de la propia China . Para éstos , el teatro era un pasatiempo , no cultura . Por eso parece lógico que los sinólogos europeos se ocuparan más bien en un principio de los libros antiguos dedicados a la música o a los ritos , y de los clásicos confucianos , mucho más valorados por los chinos . En estos clásicos , además , el teatro es menospreciado , considerado una

ocupación vana , y más bien desacertado o incluso descabellado por lo fuera de lugar el sacarlo a colación en los medios digamos serios . Y si la investigación europea sobre China necesitó tanto tiempo para acercarse al teatro tradicional de aquel país , lo mismo o más ocurrió respecto del teatro moderno y de toda la literatura moderna china en su conjunto . También del lado de los sinólogos japoneses se dan pocas monografías sobre el teatro moderno chino ; en Japón , como en Occidente , ha sido -por lo menos , hasta los años 80 del siglo XX- más estudiado el teatro tradicional .

En cuanto a las monografías sobre el teatro chino moderno , hasta la década de 1970 y principios de los 80 , existen en Occidente junto a un número de trabajos referidos a as

-
pectos parciales del tema (la mayor parte relatos periodísticos , informes de impresiones personales , etc , más que obras académicas) , los trabajos del holandés W.L. Idema (Universidad de Leiden) , de los americanos A.C. Scott (Universidad de Wisconsin -

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

Todos estos académicos se han rodeado poco a poco de otros más jóvenes , y a partir de principios de la década de 1990 ya podemos decir que la situación ha evolucionado mucho . Así , en numerosas universidades como las ya citadas y otras como la de Londres (School of Oriental and African Studies , *S.O.A.S*) o las americanas de Michigan (Ann Arbor), y Hawaii , entre otras , hay buenos equipos de investigadores sobre el teatro chino , muchos de los cuales se especializan ya concretamente en los años de a partir de la Revolución Cultural (1966-76) . Entre ellos hay que citar a Daniel S. P. Yang y a Elisabeth Wichmann . Éstos trabajan y publican junto a otros modernos especialistas en el teatro tradicional como los taiwaneses John Hu y Josephine Huang , etc , y junto a sabios del teatro chino y mundial como Tao-Ching Hsü . (v.Bibliografía) .

xxi

Actualmente , desde universidades como las americanas Central Michigan University o las europeas de Heidelberg (con académicos como Hanno Lecher a la cabeza) y Kiel (con , por ejemplo , Matthias Kaun) , Viena , Zurich , Leiden y Copenhague , o desde instituciones como la holandesa International Institute of Social History , está desarrollándose una verdadera ola de sitios web y de enlaces con bibliotecas y diversas universidades y entidades occidentales (como el Massachussets Institute of Technology , la Klaus Tschira Stiftung o la IBM) y orientales (como la Universidad Qinghua de Pekín , la Universidad de Hong Kong , la de Taipei o la de Singapur) ; que proporcionan ya entrada a gran parte de lo que hay disponible de cara a estudios académicos de la Sinología⁵⁰ . Podemos con euforia decir que ya está en marcha y por buen camino la difusión que les corresponde , junto a las demás disciplinas científicas , de estos estudios.

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

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

⁵⁰ V. artículo “The World Wide Web as a Resource for Chinese Studies” , *IAS Newsletter* n° 15 , 1998.

⁵¹ V. el artículo “Oriental Influences on the Commedia dell’Arte” , Enrico Fulchignoni , traducido al inglés por Una Crowley , pp. 29 a 41 de *Asian Theatre Journal* , vol . 7 , n° 1 , Spring 1990 , University of Hawaii Press , Honolulu .

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

xxii

limitadores- “explícita y reconocida” al referirnos a la base primera “explícita y reconocida” (valga esta redundancia) del interés europeo por el teatro chino⁵² . Otros autores también resaltarán las similitudes de diferentes aspectos de teatros occidentales como el inglés isabelino con otros orientales como el tradicional chino , o discutirán sobre la escenificación de Shakespeare⁵³ o Molière en medios asiáticos o africanos .

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

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

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

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

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

xxiii

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

Pero , quizá debido a los altibajos de la política de aquellos años , es sobre todo a partir de los años 80 cuando empieza a encontrarse en China más interés académico por su teatro . Entre los más tempranos testimonios, merece mención especial la aportación de Wang Yao , que en su compendio sobre literatura moderna le concede mucho espacio. A partir de ahí , ya surgen otras obras de considerable interés , como la de Li Yanhui , de quien se publica a fines de los 70 una buena historia del teatro chino moderno . (De la casi totalidad de estas obras , como de las posteriores , creo sin embargo no existe aún traducción a ningún idioma europeo). Aunque existen en China , además -al igual que en

Occidente- buen número de revistas especializadas . Por otra parte , en éstas se va dando buena cuenta del acontecer sobre el teatro oriental , tanto en lo práctico como en lo bibliográfico o académico ; así por ejemplo , en el *Asian Theatre Journal* (University of Hawai’i) de Otoño 1984 se publica , en pp. 223 a 227 , un corto pero substancioso artículo titulado “Major Achievements in Theatrical Scholarship , Research , and Development in the People’s Republic of China” , firmado por Hu Dongsheng , Liu Yizhen , y Gu Mingzhu . Como también se alumbran , en la propia China , otras numerosas recopilaciones de datos en forma de documentos relativos a programas , estatutos , y explicaciones de todas clases sobre diversos grupos teatrales , como las que se agrupan bajo el nombre *Zhongguo xin wenxue daxi* , y otras , y que sirven más bien al investigador que al que pretenda acercarse a obras más estructuradas . En cuanto a publicaciones en idiomas europeos , también existe versión inglesa y francesa de alguna revista como la importante *Chinese Literature / La littérature chinoise* , que se distribuye en centros universitarios de Occidente , y que , aunque en conjunto

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

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

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

xxiv

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

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

griegos o romanos . En España , a qué hablar de tantos ejemplos más o menos inconfundibles o explícitos de lo mismo , desde los medievales pasando por Calderón , Lope , Moratín . En Alemania , Schiller veía , como es sabido , el escenario en tanto que

institución moralista⁵⁴ , y en todos los demás países de Occidente , a qué citar , e incluidos cómo no los de la Europa del Este , ha habido siempre ejemplos abundantes de lo mismo . Aunque es sabido que hoy día , bien es verdad , como en otros momentos históricos , se rechaza en general en las democracias occidentales la pretensión moralizante y didáctica de la literatura , siendo su objeto principal el individuo (sobre todo en cuanto a su problemática más o menos personal en una sociedad concreta, más que en cuanto a sus responsabilidades para con dicha sociedad).

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

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

xxv

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

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

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

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

xxvi

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

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

Boulez , hace aparecer en escena a siete jóvenes llegados de la provincia india de Kerala que practican el *kalaripayatt* , único exponente que perdura en nuestros días del antiguo teatro sánscrito y es una especie de arte marcial muy antiguo . Porque , dice , “*su cuerpo es portador de una ética , de una memoria inmemorial del movimiento*” . Bartabas (que tras llevarlo a otros lugares como Moscú , donde tiene en Junio un gran éxito , ofrece su espectáculo en Barcelona en Julio de 2001 , en la Carpa de la Mar Bella , con pista de arena , justo a la orilla del Mediterráneo) , con los matices viscerales , primigenios , de sus representaciones , suscita un estado de ánimo abierto y relajado que facilita puentes culturales . Como los que , obviamente , tiende Didier Galas , o como los que , a otros niveles de muy diverso estilo y mucho más intelectualizados , se tienden en piezas de los propios chinos de la diáspora (grupos muy importantes y muy a tener en cuenta) como las del gran dramaturgo chino-americano Frank Chin , autor ya en la década de 1970 de piezas clave para la comprensión de las interrelaciones culturales como *The Chickencoop Chinaman* o *The Year of the Dragon*⁵⁶; o en las de David Henry Hwang , otro chino-americano (con teatro en Los Angeles) de enorme talento pero de estilo tan distinto⁵⁷.

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

xxvii

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

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

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

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

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

Por otro lado , commedia dell’arte o teatro oriental tienen principios de base que se acercan : interpretación del actor que se dirige al público , importancia del trabajo del cuerpo , papel de la máscara , de la música .” , como explica Françoise Quillet en *L’Orient au Théâtre du Soleil* ⁶⁰ . Maestra de conferencias en la universidad del Franco Condado , la autora trata en este libro de las influencias asiáticas en la obra de Ariane Mnouchkine⁶¹ . Su análisis atraviesa el ciclo épico de los Shakespeare que dirigió esta última (*Richard II* , *La Nuit des rois* , *Henri IV*) , en que se mezclan influencias del kabuki japonés y el bharata-natyam indio con el teatro isabelino (que tiene algunas características afines a la commedia dell’arte así como al teatro chino , como ya dijimos). Pasando por su versión de *Les Atrides* que se inspira claramente en el kathakali indio⁶² .

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

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

En cuanto a Hélène Cixous⁶³ (n. 1937, también amiga de Julia Kristeva , la semióloga que iba en el grupo de Barthes cuando el famoso viaje de éste a China en los 60), hace sentir con intensidad tragedias históricas de Extremo Oriente en su *L’Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk , roi du Cambodge , ou l’Inde de leurs rêves* -en

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

⁶⁰ Publicado por Éditions L’Harmattan , Paris , 2000 .

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

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

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

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

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

Por parte de los orientales , y en nuestro país , por aquellos años mismos (en Abril 1983) visita el Gran Teatre del Liceu de Barcelona la “Compañía Oficial de la República Popular China” de Ópera de Pekín , con tres programas distintos que presentan diez de las más famosas óperas ; y ya antes , en 1956 , la “Ópera de Formosa” actúa en el Palau de la Música , que vuelve a presentar Ópera de Taiwan en el 2000 . En cuanto a otros lugares de Europa , y para acercarnos más a la actualidad , ya hemos leído en el fragmento de cartelera que más arriba glosamos que vienen los “Tambours de Tokio” al Jardin du Luxembourg de París , a dar un concierto gratuito , y la troupe Hsin-Chuan con una ópera de Taiwan a los jardines del Palais-Royal ; mientras que el director chino Chen Shi-Zheng pone en escena la ópera de Mozart *Così fan tutte* en Aix-en-Provence . Este mismo director , leemos en la misma cartelera , puso en escena recientemente , por primera vez en Occidente , la ópera clásica china *Le Pavillon aux pivoines* (“El Pabellón de las peonías”) , de la que ya hablaremos cumplidamente en el corpus de este trabajo . Recordemos aquí que el cineasta Zhang Yimou ya “triumfa en su debú operístico con una *Turandot* auténticamente china⁶⁴”(interpretada por la soprano americana Sharon Sweet) en el Mayo Florentino de 1997 , con la orquesta de Zubin Mehta .

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

xxix

de Galas pero a otro estilo mucho más colorista si cabe , y más novedoso y experimental -como tanto les cuadra a esas maravillosas gentes del teatro vanguardista de Catalunya-

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

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

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

Y no sólo en el medio del teatro , y no sólo en Europa , en China o en Japón ; también otros artistas orientales como el cantonés John Woo (director en Hollywood de *Misión Imposible -2* , con Tom Cruise como protagonista) o el taiwanés Ang Lee salen de sus fronteras para hacer desde principios de la década de 1990 incursiones cinematográficas en diversos países del mundo , contratados por compañías también de cualquier país , por ejemplo americanas . Y no sólo para rodar sobre temas de su propio país o nuevos temas , sino obras sobre o de la literatura clásica de Occidente (recordemos su reciente *Sentido y Sensibilidad* , basada en la novela de Jane Austen) o de cualquier otro ámbito geográfico; para pasar de nuevo a temas orientales como su última película , esta vez de tema chino y con versión original en mandarín , *Tiger & Dragon* , que se estrena en USA en Diciembre del 2000 y consigue críticas elogiosísimas y diez nominaciones a los Oscar⁶⁶ del 2001 . Rodada en cien localizaciones de China , es la primera película de Asia

xxx

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

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

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

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

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

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

xxxii

1950⁶⁸ . Cada año , el Festival de Hong Kong invita a más artistas famosos de todo el mundo , y en esta ocasión serán mil los de primera línea que participarán en óperas , sinfonías , conciertos de jazz y folklóricos , ballet , y teatro⁶⁹ .

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

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

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

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

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

xxxii

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

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

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

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

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

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

Pero en China continental , fue a partir de 1976 , con el fin de la Revolución Cultural , cuando empiezan no sólo a representarse sino a radiarse , desde diversas emisoras chinas, óperas europeas como *Carmen* , *La Traviata* , *La Bohème* , *Madame Butterfly* , o *Le Nozze di Figaro* , que además empiezan a estudiarse por primera vez : se levantó la prohibición maoísta para la música occidental , y el intercambio cultural a todos los niveles aumenta gradualmente . Músicos reconocidos internacionalmente como Yehudi Menuhin o Isaac Stern , y orquestas como la Filarmónica de Berlín dirigida por H . von Karajan realizaron tournées por toda China . La música clásica europea , que desde 1949

había sido muchas veces criticada y a partir de 1966 (con el inicio de la Revolución Cultural) , incluso prohibida , entra de nuevo en las programaciones a partir de 1976 , y , como vemos , con más fuerza que antes⁷³ .

xxxiii

Los compositores chinos de más edad (un número apreciable de los cuales estudiaron en Alemania , Estados Unidos , Austria , Francia y Japón) continuaron todavía con el estilo romántico del siglo XIX , aunque se les abrieron más posibilidades debido a la política cultural , ya más abierta , del Partido Comunista Chino⁷⁴ . Entre las obras más significativas de este grupo están la sinfonía *Qingnian* (“Juventud”) de Du Mingxin , el poema sinfónico *Hongqi song* (“Oda a la bandera roja”) de Lü Qiming , un concierto para *pipa* (laúd chino) llamado *Caoyuan xiao jiemei* (“Las dos hermanitas de la estepa”) de Wu Zuqiang y Liu Dehai , compuesto todavía durante la Revolución Cultural , el concierto para piano *Shanlin* (“Montes y bosques”) de Liu Dunnan , los cuadros sinfónicos *Beifang Senlin* (“Los Bosques del Norte”) de Zhang Qianyi , la suite *Yunnan*

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

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

⁷⁴ V. artículo “China’s new music” , Frank Kouwenhoven , en *Chime* , nº 3 , Leiden , 1991 pp. 42 -75.

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

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

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

xxxiv

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

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

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

1986) y el *Zhongguo shaoshu minzu yinyue xuehui* (“Asociación para la Investigación de la Música de las Minorías Nacionales”, también en 1986). Para temas generales, hay naturalmente que dirigirse al *Yishuju* del Ministerio de Cultura⁷⁶.

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

Se permite la entrada de cassettes y discos de jazz y de rock and roll a partir de 1976. Desde principios de los años 80 y hasta hoy, el jazz, el rock, el punk, el heavy metal, la música por sintetizador, el pop, rap, ritmos latinos, techno, rag beat, y en general todos los estilos modernos occidentales sucesivos irrumpen, se adaptan o no, y se programan cada vez más (como ocurre en todo el mundo). Surge gran abundancia de discotecas, seguidas de los karaoke, y enseguida conjuntos chinos de todos los estilos, algunos de los cuales se caracterizan por ser tan “rompedores” o más que sus homólogos de Occidente; y desde luego en cuanto a símbolos, vestuario (minifaldas, cuero, accesorios, gafas, etc), peluquería (últimamente por ejemplo es moda teñirse el pelo de rubio o pelirrojo, hacerse mechas, etc), no se diferencian mucho de las nuevas olas que van surgiendo en esta otra parte del mundo⁷⁷. Lógicamente, la moda tiene compo -

xxxv

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

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

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

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

incluso hay un antiguo coronel que dejó el Ejército Popular⁷⁸ a la edad de 26 años , se operó en la misma China , y es ahora la bellísima Jin Xing , consagrada bailarina y estrella de music hall desde 1985 , con su propio cabaret desde 1999 , el “Half Dream” , en Pekín ; aprendió en USA con Martha Graham⁷⁹ .

Volviendo al pop , en los primeros años el de China continental había recibido fuertes influencias de Hong Kong y Taiwan , la mayoría en forma de canciones blandas y sentimentales . Los modelos eran Hong Kong , Taiwan y Japón . Pero en 1987 China experimenta una ola de nuevos sonidos que son “audaces , enérgicos y llenos de pasión” , con influencias de músicas folklóricas del campo de las provincias del noroeste

por lo que pronto se las llama *Viento del Noroeste* (en chino *Dongbei Feng* , y en inglés *Northwest Wind*) . Al igual que ocurriera en Norteamérica , donde el rock se formó a partir de folklore de los estados del interior profundo del país y de ciertos estilos de los negros , sucede en China que también se recurre a la música de regiones del corazón del país y a la de alguna minoría nacional para con ellas dar una impronta de matices arraigados y entrañables a la música popular de una nueva era . Los músicos , público y crítica la saludan como a la primera música pop distintivamente china , y base del auténtico rock chino . *Sin tener nada* (en inglés *Possessing Nothing*) de la estrella del rock chino Cui Jian (ya veterano) es contemplada como un típico ejemplo de este moderno sonido⁸⁰ .

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

xxxvi

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

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

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

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

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

En cuanto a la incidencia o penetración de los productos musicales en el mercado , digamos también por ejemplo que el desarrollo de la música popular en China tiene una deuda con el rápido crecimiento de su propia industria discográfica . Aunque el primer disco grabado en China fue producido por una compañía apoyada por otra francesa en 1908 y el primer CD no apareció hasta 1998 , hoy alrededor de doscientas compañías del país sacan al año más de cien millones de cassettes , LPs y CDs . El precio va hoy desde

5-8 yuan (0.90-1.50 dólares) por cada cassette y 15-20 yuan (2.75-3.70 dólares) por CD. Aunque esto no resulta en absoluto barato para la mayoría de los chinos , el mercado de las cassettes tiene un gran potencial en un país con una población de más de 1.2 billones , donde se oye sonar música folklórica o pop en cualquier lugar donde haya suficiente corriente eléctrica para hacer funcionar un aparato reproductor .

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

xxxvii

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

tenido lugar en la Universidad de Leiden . Parece que fue ayer , pero también ha llovido ya mucho desde que John Adams compusiera en EE.UU su ópera *Nixon in China* , tras la visita de aquel presidente a Pekín , donde llegó el 21 de Febrero de 1972⁸¹ . Y aún más desde que el australiano Percy Grainger (1882-1961) orquestara (1928) aquella pieza para piano , tras instrumentarla para una formación que recordaba las orquestas balinesas (!), inspirándose en *Pagodas* de Claude Debussy . Antorcha que hoy recoge a su propio estilo Pierre Boulez (v. “cartelera” francesa en p. xxv) , otro enamorado del *gamelan*⁸² , esa antigua orquesta / catalizador que algunos han utilizado , junto a los tambores de Japón , para predisponer el estado de ánimo abierto que anima a introducirse en las por lo demás muy variadas artes del espectáculo de Asia Oriental . A este paso , enseguida llegaremos a estilos interpretativos como el del célebre ciego Abing⁸³ (por otro nombre Hua Yanjun , 1890s-1950) , arquetipo del músico folklórico chino , que aunó lo viejo y lo nuevo , lo tradicional y lo moderno , lo rural y lo urbano ; y cuya música tocan ahora , modernizada , estudiantes y graduados de los conservatorios chinos . Y a partir de ahí ya se podrá decir con toda exactitud que se ha “normalizado” en el ámbito popular occidental la fusión de lo “etnológico” con lo “actual” en lo que toca a la música de China con la de Occidente . Música que ya emiten en Europa grandes emisoras como la BBC , y que se capta además con Internet , unida o no a videos de Ópera de Pekín y otros estilos chinos⁸⁴ ; incluso desde buscadores tan populares como Yahoo , Google , Quid , Lycos , o Geocities , y desde luego desde Altavista , así como desde diversas organizaciones de la web de la propia China , nación donde a su vez como es lógico se reciben , recíprocamente , aportaciones de la web de todo el planeta .

xxxviii

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

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

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

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

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

ese calibre⁸⁵, *A Close Look at China*, la cual plasma desde un enfoque cultural la belleza y diversidad del país; o de la exposición fotográfica *Glimpses of China* que en el Kennedy

Center of Performing Arts de Washington D.C. muestra una muy interesante y sorprendente colección de trabajos fotográficos. A la vez, publicó discursos -de Julio y Agosto del mismo año- del Ministro de Información⁸⁶ chino Zhao Qizheng, que éste pronuncia junto al Ministro de Cultura Sun Jiazheng ante más de un centenar de periodistas en el US National Press Club de Nueva York, con sabrosísimas parrafadas. Se elabora una nueva política cultural en pro del nuevo entendimiento y puente cultural China-Norteamérica, en un marco de mutuas amistad y comprensión entre sus pueblos.

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

xxxix

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

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

⁸⁶ Este Ministerio se llama en inglés *China's State Council of Information*.

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

Y como otro gran anticipo de lo que se plantea como un acercamiento cada vez más intenso entre culturas , el virtuoso cellista Yo-Yo Ma (n. 1955 , ya interpretó como precoz prodigio en la Universidad de París , a los 6 años de edad , una de las Suites de Bach) pasea por muchos países su musical “Proyecto Ruta de la Seda”⁸⁸ , a lo largo de 14 meses ; en que con su conjunto de asiáticos y occidentales recorre los países desde el suyo (China) hasta EE UU deleitando a propios y extraños con música que ha asimilado tendencias de todo el orbe y con instrumentos como el *pipa* , el *qin* , el *sheng*, más los propios de la orquesta clásica europea (el suyo es un extraordinario cello Montagnana de la primera mitad del XVIII , valorado por cierto en dos millones y medio de dólares⁸⁹) , y otros como el violín de Mongolia *morin khuur* o el laúd *tar* de Azerbaiján , etc . Con ellos toca Bach , Beethoven , Brahms , Händel , Haydn , Schliemann , música tradicional y clásica de China y de otros lugares , como la del mongol Byambasuren Sharav , la del iraní Kayhan Kalhor y otros asiáticos modernos , así como eclécticas composiciones propias (Sony se encarga de las grabaciones , cuyos CDs salen por ejemplo en Alemania a partir de Febrero 2002) . Sus clamorosos éxitos en marcos tan poblados de *connaisseurs* como el Festival de Música de Schleswig-Holstein (en Alemania ; primera escala europea del “Proyecto” , en verano 2001) , Japón (Diciembre 2001) , Manhattan o en el Concertgebouw de Amsterdam⁹⁰ (Enero 2002) , a donde llega tras pasar por Kashgar , Nischapur , Samarkanda , etc , a lo largo de la ruta que da nombre al “Proyecto” , dan prueba del gran recibimiento de que es objeto por parte de los públicos, sedientos de enfoques que se adapten a la nueva realidad . A final de Enero 2002 Ma y su conjunto irán a Colonia , y más tarde a Bruselas y a París , para volver después a Norteamérica , y por último a Italia (Ma ha tenido hasta ahora a lo largo de su larga carrera -ya de más de 40 años- un mínimo de 100 conciertos al año) .

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

xi

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

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

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

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

“*Bist du von deiner Geliebten getrennt / Wie Orient vom Okzident*”⁹¹ : “*el Otro*”, para Occidente es Oriente , y viceversa⁹².

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

Por fin .

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

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

