



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Facultad de Traducción e Interpretación

Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos

TESIS DOCTORAL

**La nueva estética de la ópera revolucionaria china a
partir de la comparación entre *El pabellón de las
peonías* (1598) y *La linterna roja* (1964)**

JUAN CARLOS MORENO-ARRONES DELGADO

Director: Jesús Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal

Granada, 1 de diciembre de 2022

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Juan Carlos Moreno-Arrones Delgado
ISBN: 978-84-1117-928-7
URI: <https://hdl.handle.net/10481/83358>

El doctorando / *The doctoral candidate* **Juan Carlos Moreno-Arrones Delgado** y el director de la tesis / *and the thesis supervisor*: **Jesús Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal**

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones. / *Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.*

Granada, 1 de diciembre de 2022

Director de la tesis / *Thesis supervisor*; Jesús Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal

Doctorando / *Doctoral candidate*: Juan Carlos Moreno-Arrones Delgado

Firma / Signed

Firma / Signed

ÍNDICE

Resumen	pág. 11
<i>Abstract</i>	pág. 13
Directrices metodológicas fundamentales	pág. 15
Aclaración sobre notas al pie	pág. 23
Apuntes sobre el visionado de las obras en Youtube	pág. 23
Agradecimientos	pág. 25

BLOQUE I. ENCUADRE HISTÓRICO: LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX CHINO

1. La caída del imperio Qing y las revoluciones que lo abocaron	pág. 30
2. La Primera República (1912-1949)	pág. 34
2.1. El gobierno de Yuan Shikai (1912-1916).	pág. 35
2.2. La República Constitucional de Beijing (1916-1928)	pág. 38
2.2.1. El Movimiento del Cuatro de Mayo	
2.2.2. Los inicios del comunismo chino y el Primer Frente Unido	
2.3. La década de Nanjing (1927-1937)	pág. 48
2.3.1. El movimiento comunista y sus políticas	
2.3.2. La agresión japonesa de 1937 y el Segundo Frente Unido	
2.4. China durante la guerra sinojaponesa (1937-1945)	pág. 53
2.5. El conflicto entre el Guomindang y el Partido Comunista (1946-1949).	pág. 59
3. La República Popular (desde 1949 hasta 1976)	pág. 61
3.1. La consolidación del poder comunista (1949-1957)	pág. 62
3.1.1. El Movimiento de las Cien Flores y el Movimiento Antiderechista	
3.1.2. La educación en los albores de la República Popular	
3.1.3. La intelectualidad en la primera época comunista	
3.2. El socialismo con características chinas (1958-1965)	pág. 69
3.2.1. El Gran Salto Adelante de 1958	
3.2.2. Un nuevo enfoque en la educación	
3.2.3. La intelectualidad en la nueva fase revolucionaria	
3.3. Una revolución dentro de la revolución (1966-1976)	pág. 76
3.3.1. Jiang Qing y la Banda de los Cuatro	
3.3.2. La Revolución Cultural	

BLOQUE II. LA DRAMATURGIA CHINA

1. Historia general de la dramaturgia china	pág. 85
1.1. Desde los inicios hasta los Tang: los orígenes	pág. 86
1.2. La época de los Song y de los Jin: los fundamentos	pág. 89
1.3. La dinastía foránea Yuan: el arraigo de la ópera	pág. 91
1.4. La dinastía Ming: época de disciplina	pág. 94
1.5. La era Qing: el nacimiento de la ópera de Beijing	pág. 101
1.6. La República de China: tradición, innovación e influencia extranjera	pág. 107
1.6.1. La Liga de Escritores de Izquierdas	
1.6.2. La guerra y la resistencia nacional	
1.6.3. El Foro de Yan'an	
1.6.4. Después de la Segunda Guerra Mundial	
1.7. La República Popular: estandarización y politización de la ópera	pág. 121
1.7.1. La instauración de la estética comunista	
1.7.2. El Festival de Ópera de Beijing de temas contemporáneos de 1964	
2. Particularidades de la ópera china	pág. 129
2.1. El espacio y el público	pág. 130
2.2. Roles y personajes	pág. 132
2.3. La kinesia y la proxemia	pág. 135
2.4. La caracterización visual: maquillaje y vestimenta	pág. 141
2.5. El componente musical y los elementos prosódicos	pág. 144
2.6. Utillaje y decorado	pág. 149
3. Tipología y variedades operísticas	pág. 150
3.1. El <i>jingju</i> u Ópera de Beijing	pág. 150
3.1.1. Las variedades melódicas <i>xipi</i> y <i>erhuang</i>	
3.2. Variedades regionales de la ópera	pág. 153
3.3. La nueva realidad teatral: la aparición del <i>huaju</i> , el <i>wenmingxi</i> y el <i>aimeiju</i>	pág. 155
3.3.1. El <i>huaju</i> comunista y las <i>yangbanxi</i>	

BLOQUE III. LA ÓPERA CLÁSICA: *EL PABELLÓN DE LAS PEONÍAS*

1. Tang Xianzu, su época y su obra	pág. 161
2. El argumento de la obra	pág. 164
3. Los personajes de <i>El Pabellón de las peonías</i>	pág. 166
3.1. Los amantes: Du Liniang y Liu Mengmei	pág. 167
3.2. Los padres: Du Bao y Zhen Shi	pág. 169
3.3. El tutor: Chen Zuiliang	pág. 171
3.4. La monja taoísta: Chui Hong	pág. 172
3.5. Los criados: Chunxiang, el Jorobado Guo y la Tortuga Costrosa	pág. 172
3.6. Otros personajes	pág. 174

4. Los temas argumentales presentes en la obra	pág. 175
4.1. La tradición y el decoro	pág. 177
4.2. El matrimonio tradicional	pág. 179
4.3. El canon de belleza femenina	pág. 181
4.4. El papel de la mujer en la época Ming	pág. 183
4.5. La evocación del pasado Tang	pág. 185
4.6. El tratamiento de los sueños y de la muerte	pág. 186
4.7. La sexualidad	pág. 189
4.8. Lo mágico y lo sobrenatural	pág. 192
4.9. El trato a lo extranjero	pág. 195
4.10. Juegos de palabras	pág. 196
5. El tratamiento de la kinesia y la proxemia	pág. 197
6. El uso de la vestimenta en <i>El Pabellón de las Peonías</i>	pág. 199
7. La música en la obra	pág. 200

BLOQUE IV. LA ÓPERA REVOLUCIONARIA: LA LINTERNA ROJA

1. La nueva estética revolucionaria	pág. 205
2. El argumento de la obra	pág. 208
3. Los personajes de <i>La linterna roja</i>	pág. 209
3.1. La abuela Li	pág. 210
3.2. El guardagujas Li Yuhe o héroe revolucionario	pág. 211
3.3. Li Tiemei: la joven generación revolucionaria	pág. 211
3.4. El antagonista Hatoyama	pág. 212
4. Los temas argumentales presentes en la obra	pág. 212
4.1. Las nuevas ideas revolucionarias: el evangelio revolucionario	pág. 212
4.2. La nueva concepción de familia	pág. 220
4.3. El papel de la mujer en la lucha obrera	pág. 222
4.4. La importancia de la misión	pág. 223
4.5. La traición en <i>La linterna roja</i>	pág. 224
4.6. El significado de la muerte revolucionaria	pág. 225
4.7. Alusión a hechos del pasado cercano	pág. 226
4.8. El trato a lo extranjero	pág. 227
4.9. Juegos de palabras	pág. 228
5. El tratamiento de la kinesia y la proxemia	pág. 229
6. La caracterización visual de los personajes: maquillaje y vestimenta	pág. 231
7. El espacio revolucionario en <i>La linterna roja</i>	pág. 232
8. El nuevo planteamiento musical de la ópera revolucionaria	pág. 232

BLOQUE V. COMPARACIÓN Y CONCLUSIONES

1. Sobre la autoría y el origen de las obras	pág. 240
2. Sobre los hilos argumentales y sus temas derivados	pág. 242
3. Sobre los personajes y sus atributos	pág. 246
4. Sobre el tratamiento de la kinesia y la proxemia	pág. 249
5. Sobre el uso del maquillaje y la vestimenta	pág. 251
6. Sobre el espacio escénico, la concepción estética y la dimensión musical	pág. 252
7. Sobre la representabilidad, el mensaje y el propósito de las obras.	pág. 254
8. Conclusiones finales	pág. 256

BLOQUE VI. TRADUCCIÓN DE VARIAS YANGBANXI

1. Libreto original de la ópera revolucionaria 红灯记	pág. 261
2. Traducción de <i>La linterna roja</i> (红灯记)	pág. 287
3. Libreto original de la ópera revolucionaria 沙家浜	pág. 325
4. Traducción de <i>Shajiabang</i> (沙家浜)	pág. 349
5. Libreto original del ballet revolucionario 红色娘子军	pág. 393
6. Traducción de <i>El destacamento rojo femenino</i> (红色娘子军)	pág. 407
7. Libreto original del ballet revolucionario 白毛女	pág. 445
8. Traducción de <i>La chica del pelo blanco</i> (白毛女)	pág. 455
9. Libreto original de la sinfonía revolucionaria 沙家浜	pág. 463

BLOQUE VII. ADDENDAS

Addenda I	Mapa político de China	pág. 479
Addenda II	Dinastías de China	pág. 482
Addenda III	Sóviets creados por el Partido Comunista y Larga Marcha	pág. 486
Addenda IV	Mapa político de China en 1945	pág. 487

Addenda V	El <i>xiyuanzi</i> tradicional.	pág. 488
Addenda VI	Principales roles de la operística	pág. 489
Addenda VII	Principales movimientos kinésicos tradicionales	pág. 493
Addenda VIII	Principales instrumentos musicales	pág. 495
Addenda IX	Variedades operísticas más importantes	pág. 499
Addenda X	Principales movimientos kinésicos revolucionarios	pág. 501
Addenda XI	Carteles propagandísticos de las <i>yangbanxi</i>	pág. 506

BLOQUE VIII. BIBLIOGRAFÍA

Inventario bibliográfico	pág. 511
--------------------------	----------

Resumen

La tesis se encuentra articulada en una serie de bloques que han sido concebidos por su unidad temática, conceptual o de contenido. El primer bloque pretende crear la base histórica sobre la que se asentará el resto de la tesis, es decir, es el encuadre de los hechos y acontecimientos políticos, históricos, sociales... que enmarcaron el periodo anterior y durante de la producción de la ópera revolucionaria. En este apartado entenderemos por qué surgieron de esa manera, de la mano de quién y qué perseguía el gobierno con las obras. Además, en este marco situamos la trama de las óperas, citando personajes y acontecimientos reales que acabarían formando parte de algunas de las mismas. Este bloque comienza sucintamente con la caída de la dinastía Qing y los movimientos revolucionarios que la provocaron. Le sigue un análisis detallado de la Primera República (1912-1949) con todos los conflictos internos que surgieron: la ocupación japonesa, el colonialismo, la relación del Partido Comunista Chino con el Guomindang, etc. A continuación se estudian los primeros años del comunismo en el territorio peninsular hasta el final de la Revolución Cultural (1976), periodo en el que la ópera revolucionaria decayó. De esta parte emanan todas las explicaciones históricas que, por un lado, dieron lugar a esta nueva estética en la ópera y, por otro, al marco real de hechos y acontecimientos que alimentaron temáticamente las óperas.

El segundo bloque se divide en tres partes diferenciadas. La primera parte es una aproximación a la propia realidad de la ópera china desde la dinastía Tang hasta la época de la Revolución Cultural (cuando esas óperas fueron el clímax literario de la propaganda comunista), pasando por todas las diferentes épocas y dinastías (dinastías Song, Jin, Yuan, Ming, Qing y República de China). Aquí se ha prestado especial atención a lo ocurrido en cada una de las etapas, ya que en cada momento la ópera evolucionó y creció gracias a formas e influencias muy diversas. En la segunda parte podemos encontrar una explicación detallada de las particularidades que hacen que la ópera china sea como es y no de otra manera; aquí se han estudiado aspectos tan importantes como el espacio y el público, los diferentes roles de los personajes en la ópera, la kinesia, la proxemia, el maquillaje, el vestuario, la música, los elementos prosódicos, la escenografía o el atrezzo, entre otros. Por ello, constituye una parte esencial de la tesis para realizar una comparación con la nueva estética comunista. En la tercera y última parte, se hace un breve —pero necesario— repaso de las tipologías más importantes de la ópera, se explican las variedades más importantes, los ritmos más utilizados, la aparición de nuevos formatos en el periodo republicano, entre otros. Este bloque dos de la tesis constituye el cuerpo teórico central en el que se basará el resto de los capítulos.

El tercer bloque es un estudio profundo y detallado de la ópera tradicional a partir del texto de la época Ming, *El pabellón de las peonías*. En primer lugar, se hace una breve reflexión sobre el autor y su época, y luego se analiza el argumento de la obra. A continuación, se dedica una parte al estudio de todos los personajes: los amantes (Du Luniang y Liu Mengmei), los padres (Du Bao y Zhen Shi), el tutor (Chen Zuiliang), la monja taoísta (Chui Hong), los sirvientes (Chunxiang, el jorobado Guo y la Tortuga costrosa) y, finalmente, otros personajes que aparecen y son importantes en la obra. Tras este análisis de los personajes, sus formas, sus atributos... se hace un análisis exhaustivo sobre los temas predominantes en la trama de *El pabellón de las peonías*. En el texto hemos estudiado la tradición y el decoro, el matrimonio tradicional, el canon de belleza femenino, el papel de la mujer en la época Ming, la evocación del pasado Tang, el tratamiento de los sueños y la muerte, la sexualidad, la magia y lo sobrenatural, el tratamiento de los extranjeros y los juegos de palabras utilizados. Este estudio temático será muy importante en contraste con el de las óperas revolucionarias, donde los temas que aparecen son todos de carácter comunista revolucionario. Este capítulo también presta especial atención al tratamiento de la kinesia y la proxemia en la ópera tradicional y al uso del vestuario. Finalmente, el bloque se cierra con un estudio de la dimensión musical presente en *El pabellón de las peonías* y, por extensión, en la ópera tradicional.

El cuarto bloque —quizás el central de la tesis— aborda la tipología de la ópera revolucionaria, es decir, las características y detalles que hicieron de aquella lo que fue. Para ello, el estudio toma como ejemplo *La linterna roja*, una obra maestra de la Revolución Cultural que reúne en sí misma todas y cada una de las claves que Jiang Qing —y su grupo— intentaron hacer con la ópera. Tras analizar brevemente el argumento de la obra, el capítulo profundiza en los personajes más destacados, entre los que sobresalen la abuela Li, el guardagujas Li Yuhe (o héroe revolucionario, en palabras de la época), Li Tiemei (la joven generación revolucionaria) y el antagonista Hatoyama (la encarnación del mal; los invasores japoneses). Al igual que en el capítulo anterior, en éste se analizan los siguientes temas: las nuevas ideas revolucionarias (o el evangelio revolucionario), la nueva concepción de la familia, el papel de la mujer en la lucha obrera, la importancia de la misión, la traición en *La linterna roja*, el significado de la muerte revolucionaria, las alusiones a acontecimientos del pasado cercano, el tratamiento de los extranjeros y, también, algunos juegos de palabras (que nada tendrían que ver con los difíciles del pasado). Esta parte ya muestra cómo los temas actuales han cambiado y muchos de los que aparecían en la ópera tradicional simplemente han dejado de estar aquí. Asimismo, se estudiará la kinesia y la proxemia; el maquillaje y el vestuario de los personajes que aparecían, así como el espacio teatral. Por último, se hace una exposición del cambio musical introducido en la ópera comunista por eliminación, influencia extranjera y gustos comunistas.

En el quinto bloque es donde asumimos el gran reto de hacer un estudio comparativo de ambas obras, donde se compara punto por punto todo lo estudiado en la tesis en los capítulos anteriores. Los puntos tratados aquí son, entre otros, sobre la autoría y el origen de las obras, sobre los hilos argumentales, sobre los personajes y sus atributos, sobre el tratamiento de la kinesia y la proxemia, sobre el uso del maquillaje y el vestuario, sobre el espacio escénico, la concepción estética y la dimensión musical, sobre la representabilidad, el mensaje y la finalidad de las obras. Aquí el propósito es claro, además de la metodología de contraste utilizada entre la ópera tradicional y la revolucionaria, se trata de apuntalar por qué se hizo así, cómo se preparó para ser difundida como propaganda, qué elementos se utilizaron para llegar al público... Para ir desgranando todo y terminar en unas conclusiones finales que amalgamen la idea general de la tesis: efectivamente la ópera revolucionaria fue concebida como elemento propagandístico marxista-maoísta para adoctrinar a un pueblo casi analfabeto.

El sexto bloque es uno de los puntos fuertes del presente trabajo, pues se muestran una serie de obras de teatro inéditas traducidas al español; del cómputo total de las *yangbanxi* se han traducido para el presente estudio *La linterna roja* (红灯记), *Shajiabang* (沙家浜), *El destacamento rojo femenino* (红色娘子军) y *La chica del pelo blanco* (白毛女), lo que constituye un acercamiento sin parangón a esta época de la historia operística china en español.

El séptimo bloque de la tesis ha sido concebido como una especie de elementos añadidos que necesitaba introducir, pero que por su naturaleza no podían formar parte del cuerpo teórico central. Aquí los elementos adjuntos son un mapa político de China, las dinastías de China, los soviets creados por el Partido Comunista y la Larga Marcha, un mapa político de China en 1945, los teatros tradicionales, los principales papeles de la ópera, los principales movimientos kinésicos tradicionales, los principales instrumentos musicales, las variedades de ópera más importantes, los principales movimientos kinésicos revolucionarios, los carteles propagandísticos, las obras revolucionarias originales y algunas de sus traducciones, entre otros. Debido al carácter eminentemente visual de la tesis, ha sido necesario incluir este capítulo de addendas donde se han añadido todos estos dibujos e ilustraciones, realizados en su totalidad a mano.

El último bloque está orientado a organizar la amplia bibliografía necesaria para la tesis, a partir de los textos originales de la ópera revolucionaria, los estudios realizados sobre algunos temas, sobre la propaganda, la historia, la ópera...

Abstract

The thesis has been explained in a series of blocks that have been taken according to their topic, concept or content. The first block intends to create the historical basis for supporting the rest of the thesis, i.e., it is portrayal of the political, or historical, and social events that marked the times prior to and during the production of the revolutionary opera. In this part we shall understand why did they take place like they did, by the hand of the one that was persecuted by the government. Moreover, in this framework we place the plot of the operas, quoting real characters and events that would end up becoming a part of some of the same. This block begins briefly with the fall of the Qing dynasty and the revolutionary moments that triggered it. What follows it a detailed analysis of the first republic (1912-1949) with all its internal conflicts that began appearing: the Japanese occupation, colonialism, the relations of the communist party with Guomindang, etc. Below we analyse the early years of communism in the peninsula till the end of the cultural revolution (1976), period in which the revolutionary opera died away. All the explanations come out of this part that on one hand made way for this aesthetic in opera and on the other hand the real framework of events that fed the operas with content.

The second block is divided into three different parts. The first part is a closeness to the true reality of Chinese opera from Tang dynasty to the era of the cultural revolution (when these works were the literary climax of the communist propaganda), passing through all the different eras and dynasties (Song, Jin, Yuan, Ming, Qing, and the Republic of China). Here special attention is given to all that occurred in each one of the stages, given that in every time the opera evolved grew thanks to diverse forms and influences. In the second part we can find an elaborate explanation of particularities that make Chinese opera what it is and not something else; here important aspects like space, public, different roles of characters in the opera, kinesics, proxemics, makeup, dress, music, prosodic elements, scenography or props, among others. Thus, it constitutes an essential part of the thesis in order to carry out a comparison with new communist aesthetic. In the third and the last part, a brief but necessary revision of the most important typology of opera is done, most important varieties and most used rhythms, the advent of new formats et al are explained. This second block of the thesis constitutes the central theoretical body upon which the rest of the chapters will be based.

The third block is a deep and elaborate study of the traditional opera from the texts of the Ming era, *The Peony Pavilion*. First, a brief reflection on the author and his time, and then the argument of the work is analysed. Next, a section is devoted to study of all the characters: lovers (Du Luniang and Liu Mengmei), parents (Du Bao and Zhen Shi), tutor (Chen Zuiliang), the Taoist nun (Chui Hong), the servants (Chunxiang, the hunchback Guo and the Crusty Turtle) and, finally, other characters that appear and are important in the work. After this analysis of the characters, their forms, their attributes... an exhaustive analysis is done on the predominant themes in the plot of *The Peony Pavilion*. In the text we have studied tradition and decorum, traditional marriage, the standards of feminine beauty, the role of women in the Ming era, the evocation of the Tang past, the treatment of dreams and death, sexuality, magic and the supernatural, the treatment of foreigners and wordplay used. This thematic study will be very important in contrast to that of the revolutionary operas, where themes that appear are all of a revolutionary communist nature. This chapter also pays special attention to the treatment of kinesics and proxemics in traditional opera and the use of costumes. Finally, the block closes with a study of the musical dimension present in *The Peony Pavilion* and, by extension, in traditional opera.

The fourth block —perhaps the central one of the theses— deals with the typology of revolutionary opera, which means, the characteristics and details that made it what it was. To do this, the study takes as an example *The Red Lantern*, a masterpiece of the Cultural Revolution that brings together each and every one of the key changes that Jiang Qing—and his group—tried to do with the Opera. After briefly analysing the plot of the play, the chapter delves into outstanding charac-

ters, among which grandmother Li, switchman Li Yuhe (or revolutionary hero, in the words of the era), Li Tiemei (the young revolutionary generation) and the antagonist Hatoyama (evil incarnate; the Japanese invaders) stand out. As in previous chapter, in this one the following topics are analysed: the new revolutionary ideas (or the revolutionary gospel), the new concept of the family, the role of women in the workers' struggle, the importance of the mission, the betrayal in *The Red Lantern*, the meaning of revolutionary death, allusions to events of the recent past, the treatment of foreigners and, also, some puns (which would have nothing to do with the difficult ones of the past). This part already shows how current themes have changed and many of those that appeared in traditional opera have simply ceased to exist. Likewise, kinesics and proxemics, the makeup and costumes of the characters that appeared, as well as the theatrical space will be studied. Finally, an exposition of the musical change introduced in the communist opera by elimination, foreign influence and communist tastes is made.

In the fifth block, we take on the great challenge of making a comparative study of both works, where everything is compared point by point with what we studied in the previous chapters in this thesis. The points that are dealt with here are, among others, about authorship and origin of the works, about the plot threads, about the characters and their attributes, about the treatment of kinesics and proxemics, on the use of makeup and costumes, on the scenic space, the conception aesthetics and the musical dimension, on the representability, the message and the purpose of the works. Here the purpose is clear, in addition to the contrasting methodology used between traditional opera and revolutionary opera, it is about pointing out why it was done that way, how it was prepared to be spread as propaganda, what elements were used to reach the public... To go on unravelling everything and ending with some final conclusions that amalgamate the general idea of the thesis: indeed, revolutionary opera was conceived as a Marxist-Maoist propaganda element to indoctrinate almost an illiterate lot of people.

The sixth block is one of the strong points of the present work, as it shows a series of unpublished plays translated into Spanish; of the total count of *yangbanxi*, *The Red Lantern* (红灯记), *Shajiabang* (沙家浜), *Red Detachment of Women* (红色娘子军) and *The White-Haired Girl* (白毛女) have been translated for the present study, which constitutes an unparalleled approach to this period of Chinese opera history in Spanish.

The seventh block of the thesis has been conceived as a kind of added element that needed to be presented, but which by its nature could not form part of the central body of theory. Here the attached items are a political map of China, the dynasties of China, the soviets created by the Communist Party and the Long March, a political map of China in 1945, traditional theatres, the main roles of the opera, the main traditional kinesics movements, the main musical instruments, the most important varieties of opera, the main revolutionary kinesics movements, the propaganda posters, the original works, revolutionary works, and some of their translations, among others. Due to the eminently visual aspect of the thesis, it has been necessary to include this chapter of addendum where all these drawings and illustrations, made entirely by hand are added.

The last block is aimed at organising the extensive bibliography necessary for the thesis, starting from the original texts of revolutionary opera, studies carried out on some topics, about propaganda, history, opera...

Directrices metodológicas fundamentales

En el presente trabajo entenderemos la obra dramática como “una composición literaria en la que se representa una acción de la vida con sólo el diálogo de los personajes que en ella intervienen y sin que el autor hable o aparezca” (DRAE), por lo que este género literario —de claro carácter visionario o espectacular— establecerá una función constitutiva de espectáculo o representación, es decir, irá enfocado en último término a la función ante un público. Entenderemos también el teatro “como un proceso en el que los signos de una cultura, en la que cumplen una función específica, no se utilizan con su función original, sino como signos de signos para reflejar esa cultura en un doble sentido; el teatro retrata una cultura y presenta en esa imagen o copia la conciencia de sus miembros” (Fischer, 1999: 238). Y lo entenderemos también, en su dimensión más absoluta, como “un acontecimiento ontológico [...] por su incisión en el tejido del tiempo-espacio y en la historia” (Dubatti, 2011: 45). Y es, quizá, en esta última acepción donde el Partido Comunista Chino más atención mostró, puesto que sus miembros asumieron el reto de crear, a través de las obras estudiadas en el presente trabajo, una nueva realidad político-social que la masa obrera, campesina y del ejército fuera capaz de dilucidar sin tener que pasar por horas de estudio de las obras marxistas y maoístas.

Este género, el dramático, establece un desarrollo dialógico entre el autor y el espectador; este proceso semiológico se manifiesta en la dimensión autor-receptor, pero también en la dimensión receptor-autor, aunque a la postre el público, el espectador, lo que recibirá será una convergencia entre las formas del autor y del director (Bobes, 1997: 26). En el fondo, lo que el teatro persigue —y más aún el revolucionario— es “poner un mundo a existir, hacer nacer un nuevo ente, poner un acontecimiento y un objeto, o diversos objetos, a existir en el mundo” (Dubatti, 2011: 79). Estas características tan específicas del teatro son las que dotan a este género de un halo de interés y complejidad que no tienen otros; si, además, añadimos el aliciente intelectual del teatro en otras culturas —específicamente aquí, de la cultura china— hace que los sistemas sémicos en estudio cobren un rédito sin precedentes, por lo que “permite transmitir una cantidad y densidad de información que no es posible transmitir con los medios más simples de una estructura puramente lingüística” (Núñez, 1987: 62). Es de obligada reseña que la escritura de las obras operísticas revolucionadas estudiadas no se corresponde al esfuerzo de autores concretos que quieren entablar una comunicación sémica con el espectador, pues ninguna de las *yangbanxi* están firmadas, sino que son resultado del esfuerzo de las cúpulas intelectuales del partido durante la Revolución Cultural. De esta manera, la comunicación autor-receptor cobra un nuevo cariz, pues no sólo se pretende entretener al público, al espectador, sino que todo el lenguaje sémico ha sido pensado para aleccionar a grandes masas de población analfabeta en los saberes básicos del marxismo: la lucha de clases como, por ejemplo, la establecida por las tres generaciones revolucionarias en *La linterna roja*, la maldad de los antiguos terratenientes del Guomindang, *verbi gratia*, en las escenas de *El destacamento rojo femenino*, las tropelías raciales imperialistas del invasor japonés presente en varias obras, las bondades del comunismo chino —que fleta un barco de ayuda alimenticia a países africanos revolucionarios en *El puerto*— o la fuerza de la unidad en la lucha revolucionaria en su ayuda a los norcoreanos contra el imperialismo americano en *Incursión sorpresa a los tigres blancos*.

A lo largo de estas páginas, intentaremos desgranar las directrices metodológicas que hemos seguido para hacer el análisis de las obras estudiadas y, más importante si cabe, de las obras traducidas. Aunque en la cosmovisión eurocéntrica del género literario haya una clara línea de separación entre el teatro —de corte dialogado— y la ópera —de marcado carácter musical y cantado (Fischer, 1999: 253)—, esta división no puede aplicarse al mundo asiático, específicamente al chino, puesto que en toda obra dramática, la confluencia de ambas realidades discursivas se encuentran entremezcladas y su uso, en multitud de ocasiones, refleja un estado sentimental, del alma del personaje, que el autor quiere resaltar de especial modo, es decir, quiere remarcar una faceta del carácter del personaje (Aristóteles, 2021: 48). Así, por ejemplo, cuando un personaje cante ciertos pasajes en las

yangbanxi u óperas revolucionarias estará manifestando que su estado emocional se encuentra alterado por algún motivo en particular o que su afección por alguien o algo ha sido sacada de la normalidad. Por tanto, podemos comenzar apuntando que en el drama chino entran en juego muchos más factores que la simple palabra (Bobes, 1997: 36), lo que sin duda marcará la forma en que se analizan las obras en los bloques III, IV y V. No debemos olvidar tampoco que este teatro revolucionario no es concebido como mero entretenimiento, si no que busca ser inspiración de unos ideales que han de ser transmitidos entre el pueblo, en boca de Piscator “un teatro que, en vez de estar al servicio de las insípidas sutilezas de salón, y de la amena literatura, se dedicara a un arte inspirado en el anhelo de lo verdadero” (1990: 29), entendiendo verdadero como aquello a lo que sus escritores querían hacer referencia. Claros ejemplos de esta dimensión sémica extralingüística la podemos encontrar en la última escena de *La linterna roja* donde el baile de los revolucionarios chinos, con sus movimientos kinésicos de encuadre y largos segundos de quietud ante el espectador, sólo tienen la finalidad de mostrar escenas heroicas de victoria y triunfo de estos nuevos ideales marxistas entre la masa china. Ejemplos también claros pueden ser observados en las escenas que tienen lugar en estancias japonesas donde la disminución de la iluminación, en espacios casi a oscuras, denotan ese secretismo autoritario de las ideas venidas del país nipón —para el ojo chino, el lenguaje sémico aquí está cargado de connotaciones *yin* de negatividad, energía pasiva u oscuridad de intenciones—, que se contrapondrán con escenas muy bien iluminadas y con un sol gobernando en lo alto dando a las escenas comunistas ese halo semidivino de claridad, con la idea sémica añadida de sol-revolución, *id est*, el nuevo amanecer que viene de la mano del sol o del Partido Comunista.

En este análisis semiológico de las obras —de un lado, *El pabellón de las peonías* en el bloque III y, de otro, *La linterna roja* en el bloque IV— atenderemos a todos los signos del teatro, verbales y no verbales, y, muy especialmente en las *yangbanxi*, a los signos escritos de carácter orientativo o instructivo, es decir, a las didascalias o acotaciones, pues en muchos casos el Partido Comunista Chino puso especial cuidado en explicar en estas partes cómo debía representarse la obra para que la masa obrera o campesina entendiera lo que realmente querían que entendiesen y en la forma en que así lo querían. Del mismo modo, y siguiendo las aportaciones de Rossi-Landi al respecto de los signos no verbales (Bobes, 1997: 49), prestaremos una especial atención a las referencias del texto espectacular y a su representación escénica basada en estas acotaciones; de especial interés en el presente trabajo será, *verbi gratia*, el estudio de aquellos momentos escénicos en los que los personajes se colocan a modo de cuadro, de escena bélica heroica, ausentes de todo movimiento pero con una clara dimensión propagandística o de mensaje hacia el pueblo espectador de las obras, intentando con ello dirigir el proceso de transducción por parte de los espectadores, que casi contraviene las definiciones tradicionales de teatro como literatura en movimiento (García, 2001: 28). Ejemplos también de este vocabulario espectacular sémico —y que aparece ricamente explicitado en las acotaciones— serán los movimientos del héroe Li Yuhe de *La linterna roja* en los momentos en los que es acusado, detenido o torturado por los japoneses; a punto de entregar su vida por los ideales de la revolución, el protagonista saca fuerza de sus flaquezas y se sitúa ante el espectador como triunfante y quasiglorificado, algo que se aleja de la verosimilitud de una novela realista, por ejemplo, pero que tiene su aceptación dentro del lenguaje teatral y es aceptado tanto como parte de la realidad que se crea en el escenario como por los espectadores que asisten a la representación.

En esta dimensión espectacular de la obra dramática china, veremos múltiples procesos de denotación, connotación y, más interesante para nosotros, de metaforización (Ortega, 1964: 461), puesto que la obra adquirirá “valores simbólicos de otros signos situados en una relación de identidad sémica” (Bobes, 1997: 78), otorgando a la representación una identidad propia difícil de entender *ex nihilo* para espectadores que no compartan la cosmovisión cultural, histórica y operística del pueblo chino, con toda su carga deíctica, referencial, dialógica e informativa puesta en boca de sus

personajes, tanto en las obras tradicionales como en las revolucionarias. Es decir, lo complejo del estudio de una obra extranjera —más si cabe de género dramático, pues pone en juego un amplio abanico de referencias no verbales— es poder llegar a entender todas y cada una de las referencias que el autor quiere que el público entienda. Por ello, hemos prestado especial atención no sólo al texto literario, sino también al texto espectacular —plagado de didascalias y acotaciones sin las que su comprensión sería imposible (Núñez, 1988: 6)— y a versiones ya representadas del mismo de la época de la Revolución Cultural, para poder llegar así a una comprensión más certera de la dimensión proxémica, kinésica o paralingüística que el Partido quería transmitir, ya que “el sentido individual del texto es producido por el lector a partir de su conocimiento del mundo, del contexto total de los fenómenos culturales, es decir, de un conjunto de códigos heterogéneos, implícitos y no sistemáticos” (Núñez, 1987: 65-66). Al mismo tiempo que entendemos que “la auténtica acotación es, además de impersonal, muda (no proferida), indecible, pura escritura sin posibilidad alguna de vocalización; en definitiva, enunciación sin sujeto” (García, 2020: 49), pero a la vez tan importante en este tipo de óperas chinas debido a que sin estas notaciones de los componentes extraverbales y paraverbales muchas escenas no podrían ser representadas en la clave que el propio Partido exigía. Podemos citar aquí algunos ejemplos que iluminan de forma cristalina esta divergencia entre el lenguaje sémico occidental y oriental: cuando en la obra *El pabellón de las peonías*, la protagonista Du Liniang recorre un largo camino en busca de su *fatum*, hace una serie de movimientos en círculos concéntricos que poco simbolizan al ojo europeo, pero que para un asistente asiático al teatro denotan con suma claridad el recorrido de un largo viaje. En el caso de *La linterna roja*, cuando el espectador escucha de fondo la canción revolucionaria *El este es rojo* y ve un fulgurante sol naciente identifica de forma automática las características tradicionales del *yang* aplicadas ahora a la ópera revolucionaria —siendo consciente de sus connotaciones intrínsecas de energía positiva y creadora, claridad, luz...— y puede asimilar que la escena que se presenta traerá la victoria a los héroes revolucionarios de las obras.

Hemos seguido la idea, compartida por Barthes, de que “la representación teatral convierte en signo todo lo que pone en escena” (Bobes, 1997: 115) y, sobre todo hablando de las *yangbanxi*, esta fue una de las premisas que el Partido quería, puesto que nada es dejado al azar y nada sobre el escenario es fortuito o aleatorio, sino todo lo contrario. Estos signos dramáticos sobre el escenario fueron pensados y cambiados por los líderes comunistas una y otra vez hasta alcanzar la representación y significación deseadas; entendiendo significación como “el resultado de un proceso complejo que establece una interacción de un formante con un sentido, un signo con su referente, a través de sus tópicos, su historia, sus posibles connotaciones sociales o personales” (Bobes, 1997: 130). No dejamos de lado, en ningún momento, el estudio de la palabra —tan importante en una cultura como la china— donde cada sinograma empleado ha sido minuciosamente elegido para significar lo que se busca significar sin incurrir en interpretaciones ulteriores por parte del público; así, la palabra o grupos de palabras elegidos se semantizan mediante signos paraverbales —como el cuerpo de la voz de los actores, su entonación o tono—, kinésicos y proxémicos. En primer lugar nos vemos obligados a señalar aquí someramente la decisión del Partido de desechar el antiguo y viejo chino abigarrado de siglos anteriores, dando paso a formas y expresiones claras, que todo asistente al teatro puede entender, aunque sea iletrado o, incluso, analfabeto. Otro ejemplo paradigmático es el empleo de palabras como ‘lobo’ o ‘demonio’ que, para nosotros no conllevan ningún significado más allá del intrínseco al propio significante, pero que para el espectador chino hacen una clara referencia al invasor japonés, tanto por sus características físicas como históricas y por su relación violenta y destructiva con el pueblo chino. Vemos también, no sólo en *La linterna roja*, sino en todas las *yangbanxi*, el uso reiterado del vocablo ‘presidente’ a veces sin ir ligado a ninguna aposición; para la masa espectadora china el uso de este vocablo no presenta ningún oscurantismo se-

mántico, sino que de forma automática todos ligan rápidamente a la figura de Mao Zedong, sin que la presencia de otros presidentes en las zonas no comunistas chinas cree en ellos confusión.

En las traducciones presentadas de las *yangbanxi* en el bloque VI, se ha prestado especial cuidado a la hora de indicar si el personaje en cuestión está hablando o cantando, puesto que para el receptor primero de estas obras —el pueblo chino— marca un cambio sustancial de sentimientos, registros o emociones internas por el simple hecho de recitar, cantar o, llanamente, dialogar (Fischer, 1999: 232). Aunque para nosotros esto pueda escaparse de la comprensión dramática tradicional es vital para un conocedor de la operística china, puesto que los matices de estas intervenciones son sémicos, es decir, están cargados de un significado y de unas características propias; no son fortuitos. Así, las acotaciones y las diferentes formas de intervención por parte de los personajes en las obras chinas cumplen una doble función: por un lado, la referencial y primaria, es decir, situar al espectador en la escena que quiere representarse y cómo y, por otro, son portadoras *per se* de contenido sémico, pues muestran cómo se siente, qué busca o qué anhela este o aquel personaje concreto (Bobes, 1997: 176). Esto, además, es asociado a cierta musicalidad, ritmos y tonadas que encuadran, presentan y acompañan la dicción de los personajes; “esto es lo que ocurre cuando la música acompaña a la acción o anuncia cierto tipo de acontecimientos, puesto que sigue fielmente el movimiento narrativo, el curso de las acciones, su funcionalidad es enfática y redundante” (Núñez, 1995: 186) y sitúa al público en un ambiente expectante ante ciertos hechos que van a ocurrir en el escenario y, en otras ocasiones, esta música es la que llena esos huecos vacíos sin diálogo ni canto creando una atmósfera agradable o proclive que incite la llegada de otra escena. Aunque todos los personajes de *La linterna roja* presentan estas características en sus intervenciones, quizá los paradigmas más claros sean los de Tiemei y la abuela que cambian repetidamente entre el diálogo, la dicción y el canto en sus intervenciones; y, aún más, cambian el tipo de tonalidad de su canto cuando quieren mostrar diferentes tipos de sentimientos ante el espectador. En la escena en la que la abuela por fin narra a su nieta la historia familiar, ésta usa tonadas que sémicamente hacen al espectador ser partícipe de su profunda turbación interna; de otra parte, cuando hablan de los japoneses ambas hacen uso de tonadas y ritmos que aceleran y llenan de odio o temor el corazón de los espectadores.

Teniendo en cuenta que en la ópera de Beijing tampoco hay un narrador que presente los hechos, el Partido Comunista se cuidó mucho de poner en boca de los personajes de forma cristalina las definiciones de aquellos nuevos valores que estaban transmitiendo, explicándolos con sus propias palabras o canciones y, sobre todo, mediante sus acciones. Esta unidad del discurso dialogado en el teatro es a lo que Kryszinski denominó ‘autor semiótico’, *id est*, una suerte de narrador ideológico pero sin presencia textual (Bobes, 1997: 191). Es el autor —o los autores, o la colectividad— de la obra el que adopta una determinada actitud ante un tema, en el cual ha de hallar su punto de fuga, sin contradicciones en ninguna de las partes del texto dramático o en las intervenciones de todos los personajes. En las obras tradicionales, como la analizada aquí *El pabellón de las peonías*, es quizá más difícil trazar una línea ideológica entre los personajes, pues después de todo cada uno responde a sus propios intereses e ideales, pero en las *yangbanxi* no ocurre de este modo en absoluto. Si aunamos a todos los personajes revolucionarios podemos extraer una suerte de manual de buenas acciones del buen revolucionario: no hacen nada que contravenga al Partido, no actúan de forma independiente e irracional, no buscan su propio interés, antes bien miran mucho por el bienestar de la colectividad revolucionaria y siempre son obedientes —llegando en la mayoría de las obras a entregar su propia vida—. Así, en la ópera revolucionaria la presencia de este autor semiótico es la suma de los caracteres heroicos, es decir, sumadas todas sus actuaciones e intervenciones el espectador podía extraer la enseñanza marxista que tanto anhelaba transmitir el Partido.

A través de todos los signos dramáticos ocurridos sobre el escenario —tales como la distancia entre los personajes, su actitud personal o sus gestos—, la obra será portadora de una carga ilocutiva

y perlocutiva que se manifestará en cada uno de los momentos concretos de la obra, mostrando su valor semiótico (Núñez, 1987: 63), junto con el lingüístico mismo, y que se apoyará en el contexto que circunda la representación, en las implicaciones expresadas por el autor y en las presuposiciones textuales que los asistentes a la representación son capaces de decodificar en un mensaje entendible. Este mensaje que el emisor de la obra quiere dar es doblemente complejo si se atiende, primero, al proceso de transducción dramática (Bobes, 1997: 233) y, segundo, al carácter artístico, político o propagandístico que se quiere transmitir con las *yangbanxi*. De este modo, el proceso de transducción —y más aún de interpretación e interiorización de la obra dramática china— es altamente delicado para el extranjero que no presta atención a todos los signos no verbales sémicos presentes en el texto dramático, bien por omisión o por desconocimiento. Cuando el Partido, en boca de los personajes, pone sobre el escenario enunciados ilucotivos como ‘el invasor japonés es cruel’ o ‘el espía del Guomindang busca minar la integridad del país’, el espectador de la función hace una lectura clara, es decir, le da un valor perlocutivo al enunciado que le llevará en última instancia, por ejemplo, a denunciar a posibles vecinos sospechosos de colaboracionismo o a miembros de su familia desleales a los ideales marxista-maoístas. La presencia de este tipo de enunciados puebla todas y cada una de las *yangbanxi* estudiadas en el presente trabajo.

Además, siguiendo esta idea expuesta en el párrafo pretérito, el espectador debe ser consciente en todo momento de que en el género dramático la historia no es narrada, sino vivida por unos personajes que encarnan o representan un argumento —en este caso, con un ideario estético-político concreto— a través de la palabra en perfecta simultaneidad con “otros signos quinésicos, mímicos, proxémicos, objetuales, etc., para informar de una historia, durante un tiempo limitado, a unos espectadores, cuya presencia convencionalmente se niega” (Bobes, 1997: 241). Esta negación sólo se produce en el género dramático y pone de manifiesto la importancia del espacio como categoría en la que la representación dramática se asienta y tiene su rasgo más propio: es la puerta a un mundo de ficción creado, en este caso rompiendo, incluso, las barreas de la cultura en común, la historia o las convenciones sociales. En las *yangbanxi* podemos ver la importancia que sus autores otorgaron a este espacio, con sus encuadres, sus juegos de luz, sus perspectivas y el detallismo con el que cuidaron el utillaje, sabedores de la importancia del espacio como lugar semiótico en el cual todo lo representado adquiere sentido. Porque a la postre es en este encuentro entre los actores y el público donde se configura el espacio teatral, un encuentro que es obviado por ambas partes que pretenden no ser partícipes de la existencia de la otra (García, 2020: 95) y donde puede darse el juego mágico de la transmisión de ideas a través de una realidad que sólo existe en un momento concreto sobre el escenario, pero que los sentados allí presentes observan como si se tratara de un hecho real. Es curioso que en *El pabellón de las peonías* podemos ver cómo algunos personajes rompen la cuarta pared y se dirigen directamente al público para señalar alguna desgracia personal o alguna decisión difícil que tienen que tomar, queriendo así hacer partícipes a los asistentes de su toma de decisiones. En cambio, en las *yangbanxi* este juego personaje-espectador está totalmente ausente y lo que ocurre sobre el escenario es una historia cerrada, que simula en todo momento su veracidad, por lo que no pone al argumento en relación con el espectador. Esto se debe al carácter lúdico de las obras tradicionales que, aun queriendo transmitir algunos valores importantes o cambios y reformas sociales, son conscientes de su dimensión de entretenimiento, mientras que la ópera revolucionaria es vista por el Partido como material de estudio, de ejemplo, por lo que la historia debe ser tomada en serio, con disciplina y como aliento que inspire a las masas obreras y campesinas a reflejar en su propia vida los actos que han visto en la historia que han presenciado sobre el escenario.

Tras esta brevísima introducción de las características de la ópera de Beijing estudiadas en el trabajo actual, pasaremos ahora a hacer algunas aclaraciones de los elementos constitutivos del género dramático más importantes y de mayor relevancia. Atenderemos a la obra dramática, como ya lo hiciera Aristóteles con las representaciones griegas, como un todo que busca producir en el es-

pectador un efecto catártico (Bobes, 1997b: 9), mucho más si cabe en las *yangbanxi*. Así, nos acercaremos a la obra dramática china, más allá del texto en sí que también será importante, en su finalidad intrínseca más acuciante, *id est*, la de adoctrinar al pueblo en estos o aquellos ideales; esta característica sería la finalidad social perseguida por el Partido. Siguiendo este análisis de los elementos semiológicos del texto dramático hemos separado aquí, de una parte, el texto escrito, principal y literario del texto espectacular, secundario, funcional y no literario, observando aún así una compenetración de ambos textos que aúnan los signos lingüísticos con los no lingüísticos, para conformar una unidad sólida sobre el escenario. El significado pleno del texto dramático se confiere así como la suma de estas dos dimensiones, el texto literario y el texto espectacular.

Entenderemos por semiología “la investigación sobre los signos, todo estudio que tenga por objeto los signos del teatro, verbales y no-verbales, escritos o representados, en el texto literario y en el texto espectacular” (Bobes, 1997: 48) y será la definición que acompañe cualquier comentario sobre la obra dramática en el presente trabajo. Siguiendo las aportaciones de Bogatyrev sobre el estudio teatral atenderemos a la “la triple capacidad semántica de denotación (signo de objeto), connotación (signo de signo) y metaforización (incluyendo también metonimia y sinécdoque como procesos de sustitución y de interacción léxica o semántica)” (Bobes, 1997: 78). Es decir, sobre el escenario encontraremos elementos sémicos que son lo que realmente son, muestran lo que el espectador está viendo, como en el caso de *La linterna roja* cuando aparecen sillas o mesas en la escena; de otra parte, los elementos constitutivos de la connotación o la metaforización, mucho más complejos en los textos dramáticos, muestran lo que el autor quiere expresar, no directamente, sino a través de signos de signos. Un claro ejemplo lo tenemos en el farolillo rojo que defiende la familia Li en todo momento, que es portador del signo de la esperanza, la libertad, la revolución o los nuevos tiempos. Así, estos elementos no son signos de objetos, claros y fáciles de identificar por el ojo que atiende a la representación, sino que su significación sémica va más allá y los llamamos signos de signos.

Así, en el texto espectacular —y también dentro del propio texto literario— encontramos un uso reiterado de elementos referenciales, deícticos sobre todo, que nos sitúan en las diferentes escenas y nos van llevando hacia donde los personajes quieren que miremos, prestemos atención o localicemos algún elemento físico reseñable. Algunos estudios destacan este uso característico del deíctico en el escenario, *verbi gratia*, “Honzl ha confirmado que un sistema deíctico propio y el reparto de la información entre los diferentes personajes que dialogan son los rasgos más destacados del discurso dramático en su representación escénica” (Honzl, 1976: 124 como se citó en Bobes, 1997: 79). De esta manera, entendemos por deixis —del griego δειξις *deixis* ‘referencia’— todo “señalamiento a una persona, un lugar o un tiempo, o a una expresión lingüística mediante ciertos elementos gramaticales” (DRAE). No podemos obviar que el texto literario está plagado de deícticos que señalan o aluden a objetos o símbolos que se encuentran presentes en el escenario y, que su uso, completa el valor semiótico de las óperas (Bobes, 1997b: 21). Todos estos elementos constitutivos del género dramático, aunque ahora los estamos desgranando para acercarnos a ellos de una forma más detenida, en la realidad de la representación conforman un *continuum*, un todo que no puede entenderse si no es en armonía.

El lugar donde el espectador juega con los personajes, donde la magia de la transformación de lo representado en real ocurre, donde, a la postre, se realiza el espectáculo es el espacio teatral y nos informará de muchas características propias del drama chino, que se materializa en el escenario físico, pues “en tanto que se interprete un espacio en relación a la sociedad completa, puede considerarse como un signo de los valores e ideas vigentes en ella, si se interpreta en relación a instituciones, personas y grupos” (Fischer, 1999: 192). Entra también en juego el tiempo, un tiempo que no es lineal, real y absoluto, como el que ocurre o pasa en los relojes del espectador, sino que tiene sus propias reglas; pueden pasar días en las obras, o años incluso, mientras que para el espectador

apenas han pasado minutos. Esta aceptación del tiempo dramático como verosímil es crucial para entender las obras, para participar de lo ocurrido sobre el escenario; precisa de la cooperación del público, de su implicación. Como venimos viendo, todos los elementos teatrales están cargados de implicaciones semióticas, pues todo hecho, objeto o elemento sobre el escenario es, en sí mismo, un signo semiótico. El signo dramático es, por consiguiente, “cualquier objeto presente en el escenario que sirviera de expresión sensible a algo ausente, material o conceptual: todo lo que estaba en escena era representación de algo que estaba ausente, era un signo” (Bobes, 1997: 116). La extracción de un significado aplicable a su realidad por parte del espectador es lo que conocemos en semiología como significación, que no es sino una interacción que éste establece entre el signo y su referente bien a través del tópico, su historia o sus ulteriores connotaciones sociales o personales. En este proceso de relación signo-referente es donde el espectador puede llegar a la experiencia estética, la cual “consiste en una relación inmediata entre el sujeto y el objeto, un contacto directo, personal, sensible (no conceptual), subjetivo, no mediatizado por ningún apriorismo, ni siquiera el apriorismo del lenguaje, a través de cuyo sistema de categorías, estructuras, clasificaciones y etiquetas se filtra y encauja la mayor parte de nuestra experiencia” (Núñez, 1995: 181).

Dentro de la semiología encontramos también todos los estudios referentes al cuerpo, a sus movimientos, a sus distancias... En este ámbito, hablaremos de la kinésica —también llamada kinesiología, del griego κίνησις ‘movimiento’— que se encarga del estudio del significado de los gestos, las posturas y los movimientos corporales de los personajes sobre el escenario. Encontraremos también en el presente estudio la referencia al término proxémica o proxemia, que alude a cómo los personajes gestionan y estructuran el espacio que les circunda en sus interacciones con el público o con otros personajes, pues, por ejemplo, “las distancias consideradas oportunas en las culturas distintas difieren considerablemente” (Fischer, 1999: 125). Todos estos elementos dramáticos aportan significado semiótico a la representación teatral y serán cruciales a la hora de contrastar las obras *La linterna roja* y *El pabellón de las peonías*.

Como ya ejemplificamos *ut supra* el texto dramático atenderá al mensaje sémico desde la perspectiva de los actos locutivos, pero ¿qué entendemos como acto locutivo? El acto locutivo es la acción de emitir un mensaje, entendida de forma genérica en todo texto lingüístico, que pueda ser interpretable por el espectador u otro personaje. Éste es un acto complejo pues lleva parejo *per se* tres tipos de actos diferentes: el acto fónico, en primer lugar, es el acto de emitir ciertos sonidos reconocibles para el público que, a su vez, lo estructurará en una serie cerrada y lógica de palabras gramaticalmente ordenadas, a lo que llamamos acto fático; estas palabras ordenadas en secuencias gramaticales y sintácticas acordes a la lengua en cuestión con un determinado sentido es conocido como acto rético. Una vez definido el acto locutivo y explicado en las tres dimensiones lingüísticas que articulan y ordenan el mensaje, es necesario atender a lo que el filósofo británico Austin llamó acto de habla, *id est*, la unidad básica de la comunicación lingüística y que se encuentra conformado por los actos locutivos, los actos ilocutivos y los perlocutivos. El primero, ya explicado, sería la dimensión pragmática que todo enunciado encierra en sí mismo y que busca la realización de cualquier acción, como podría ser una promesa, una aserción o una petición, entre otras. Cuando el mensaje aportado por el personaje tiene una intención determinada, busca producir en su interlocutor la realización de una función comunicativa concreta —como podría ser, por ejemplo, una promesa— estamos ante los llamados actos ilocutivos. Por último, los actos perlocutivos son aquellos que podríamos entender como el efecto que el hablante produce en el oyente o interlocutor, es decir, la reacción que produce en su persona por lo dicho, como puede ser alterarle o convencerle de algo. Ejemplificando toda esta teoría pragmática, cuando Hatoyama dice a Li Yuhe que [pagarás muy caro tu insolencia si no me das lo que te pido] estamos ante el acto locutivo de lo que en sí se dice, prometiendo que va a ocurrir algo negativo si no hace lo que él dice (acto ilocutivo) con el fin último de provocar una respuesta en Li Yuhe para que le facilite la información (acto perlocutivo).

Todo este entramado de significados se encuentra inscrito en una ciencia mayor que se ha venido a llamar pragmática, es decir, la rama de la lingüística que pone en relación el contexto con los mensajes propiamente lingüísticos y verbales a la hora de interpretar el significado. De este modo autores como Kristeva establecen que en contraposición al uso lingüístico dominante en otros tipologías textuales, el teatro presenta una dimensión pragmática que hace que el significado final deba ser interpretado con nuevas influencias y aportaciones de signos que cambian, modifican o restringen el significado puramente locutivo (Fischer, 1999: 530).

Estos elementos semiológicos son los principales que estudiaremos y abordaremos en los estudios del bloque III, relativo a la operística tradicional china, y del bloque IV, enfocado eminentemente al estudio de *La literatura roja* y por añadidura a toda la ópera revolucionaria.

No podemos dejar de señalar que el presente trabajo aborda el estudio del teatro como género literario —tradicional y revolucionario y sus comparaciones—, las ciencias políticas —en el sentido del mensaje implícito propagandístico de las obras y su estudio—, la historia —en tanto en cuanto que las obras están insertas en el siglo XX histórico y beben de él para nutrirse de argumentos y personajes— la lingüística, la semántica, la pragmática y la sinología —orientada en su perspectiva de traducción al español de las obras inéditas del bloque VI y de todos los elementos culturales que han sido citados para la comprensión total o parcial de pasajes o textos chinos—. Por lo tanto todo lo que abajo sigue tiene eminentemente un marcado carácter interdisciplinar, que el lector del presente trabajo notará en todo momento.

Muchas serán las partes que podrán ser mejoradas en el presente trabajo con vistas a estudios ulteriores y todo ha sido tratado desde la humildad no del conocimiento absoluto, sino desde la óptica de que todo puede mejorarse con la aportación y las ideas de nuevos estudiosos que se interesen por el apasionante tema de la operística revolucionaria china. En nuestro caso concreto hemos decidido llegar a cabo una investigación sobre las particularidades traductológicas de las óperas revolucionarias desde el punto de vista de la pragmática, la semiótica teatral y la traducción tras la defensa del presente trabajo y, quizá, en clave de trabajo postdoctoral. Del mismo modo, también estamos embarcados en la empresa de la publicación en español de un tomo que incluyera el cómputo total de las *yangbanxi* para que el lector de a pie, y mucho más el interesado en la sinología, pudiera acercarse por vez primera a estas interesantes e inéditas obras. Asimismo, nos haría una especial ilusión poder entrar en contacto con alguna compañía de teatro o el Instituto Confucio para poder llegar a representar alguna de las *yangbanxi* traducidas sobre escenarios españoles.

*“Si se pregunta qué es el arte, entonces se dice:
lo que eleva al hombre, lo que le proporciona mundos superiores,
vida más alta, espiritualidad más libre y sentimientos más profundos;
lo que le hace olvidar lo cotidiano,
lo que le ensalza a las más altas cumbres de la humanidad”*
(Piscator, 1990: 48)

Aclaración sobre las notas a pie de página

La aparición cuantiosa de las notas a pie de página en el presente trabajo responde a una obsesión personal, en primer lugar, aclaratoria y, en segundo lugar, de precisión con el idioma chino, *id est*, hemos preferido hacer uso de los sinogramas en estas secciones y no en el cuerpo central de la tesis, que está compuesto casi íntegramente por grafías latinas. Así, a lo largo de la tesis podrán encontrarse varios tipos de notas:

- de una parte, las que responden a la aclaración de algún dato concreto y específico —en cuyo caso aparecerá la referencia citada—;
- de otra, las que hablan sobre la vida y obra de alguno de los autores, o personajes históricos, citados en el cuerpo de la tesis, pero que por su lejanía con el tema central de la ópera revolucionaria, no necesitan ser desarrollados en una zona de tanta importancia —en estos casos las fuentes son diversas y destacan, entre otras, los sitios de internet www.chinaknowledge.com, www.zo.uni-heidelberg.de/sinologie/index, <https://baike.baidu.com>, <http://www.bjlsjng.com>, entre otros—;
- y, por último, aquellas notas que avanzan en una marcada línea lingüística y que son de carácter aclaratorio o explicativo sobre el significado de algunos términos en chino —en estos casos, los recursos utilizados han sido el 教育部重編國語辭典修訂本, o *Diccionario revisado de chino mandarín* en <http://dict.revised.moe.edu.tw/cbdic/>, el 漢典, o *Diccionario de chino*, en <http://www.zdic.net/>, el Corpus lingüístico de la Universidad de Beijing en http://ccl.pku.edu.cn:8080/ccl_corpus/, el 句酷, o Jukuu para las tradiciones al inglés, en <http://www.jukuu.com/>, entre otros—.

De igual modo la tesis se encuentra plagada de referencias internas entre diferentes notas; hay que recordar que las notas están organizadas en bloques, por lo que cuando se redirige alguna nota se aclara también el bloque donde hay que consultar dicha nota.

Apuntes sobre el visionado de las obras en Youtube

De obligada mención nos parece el uso de la herramienta en la Red de Youtube, pues nos ha posibilitado visionar diferentes óperas tradicionales y revolucionarias en representaciones tangibles y reales; es decir, en el estudio, sobre todo, de la pragmática en las obras ha sido posible ver, estudiar y fijarse de forma mucho más minuciosa en las representaciones que se encuentran presentes en la citada plataforma de vídeos digital.

En el caso de *El pabellón de las peonías*, hemos hecho uso de https://www.youtube.com/watch?v=T_2IyCrMgBg y los vídeos siguientes, que contienen una representación completa de cerca de veinte horas de la obra llevada a cabo por el Lincoln Center Festival, el Festival d'Automne à Paris, el Sydney Festival, y el Hong Kong Arts Festival. Se representó por vez primera en 1999 en Nueva York y, durante varios años, estuvo recorriendo diferentes países del mundo llevando al espectador la obra en diferentes días, pues su representación completa es demasiado larga. En el año 2012 se volvió a retomar en la ciudad de Nueva York su representación, resultado de la cual son los vídeos aquí presentados.

En relación con las *yangbanxi*, el uso de Youtube ha constituido una herramienta fundamental, puesto que es rarísimo encontrar hoy en día compañías que aún se dediquen a la representación de estas piezas de la Revolución Cultural. Para *La linterna roja* hemos utilizado la versión de 1970 grabada en Beijing, de la mano de los actores Gao Yuqian, Liu Changyu y Qian Haoliang (<https://www.youtube.com/watch?v=1uHhIPjDdls&t=2783s>).

El resto de obras revolucionarias —todas de la misma época que *La linterna roja*— visionadas para el presente trabajo es el que sigue a continuación:

Shajiabang con el actor protagonista Wan Yiyang (<https://www.youtube.com/watch?v=GOQ-rrv9eQcg>),

Incursión sorpresa a los Tigres Blancos con los actores Fang Rongxiang y Song Yuqing (<https://www.youtube.com/watch?v=xZXHYvhj5s8>),

El puerto con la actuación principal de Li Changchun (<https://www.youtube.com/watch?v=DHzYneO7Ols>),

La chica del pelo blanco, interpretada por Shanghai Ballet Chorus y Shanghai Ballet Orchestra, y con la actuación de Chen Xieyang (<https://www.youtube.com/watch?v=hVeBHpg3iwM>),

El destacamento rojo femenino, de la mano de la actriz Du Jinfang (<https://www.youtube.com/watch?v=DfmlNv4ige8>) y

La conquista de la Montaña del Tigre, interpretada por Li Zhonglin, Ji Yuliang, Wang Baoshan, Shen Jinbo, Jiang Yongnian y Liu Binkun (<https://www.youtube.com/watch?v=GSLrndyc9-PU&list=PLuBJGbKItSJqieFuz7E0ahiHwcrOM58-q>).

Agradecimientos

En primer lugar he de agradecer aquí la incólume labor de dirección, guía y consejo que ha realizado Gabriel García-Noblejas, mi director de tesis. Durante el período en el que he desarrollado mi investigación doctoral siempre ha estado apoyándome y llevándome por los caminos necesarios para arribar a buen puerto este trabajo, acotándome los campos de estudio y los temas a seguir. Sin él hubiera sido un tiempo de investigación difuso y sin límites y metas claros. Por su profundo conocimiento, su inestimable ayuda y su paciencia, gracias.

Asimismo no querría dejarme en el tintero a 杜楠茜 (Du Nanxi) que tanto me ha ayudado durante este tiempo con palabras, términos, interpretaciones y búsquedas relacionadas con los movimientos, los instrumentos, las variedades operísticas... y que tanto me ha enseñado sobre la representación teatral china, contemporánea y tradicional. Además, ha sido ella la que me ha ayudado a conseguir los libretos originales de la época de la Revolución Cultural aquí estudiados y que ahora tengo entre mis manos. También a su hermano, que es todo un experto en lo que se refiere a ópera tradicional y que en multitud de ocasiones me ha brindado sus conocimientos de forma altruista.

A nivel bibliográfico, el apoyo recibido por অর্কপ্রভ পাণ্ডা (Arkprabha Panda), un buen amigo bengalí y profundo experto del idioma español, ha sido inestimable. Ha dedicado horas a ayudarme con la búsqueda de algunos ejemplares de difícil acceso y me ha enseñado que, en el mundo de la consulta, la paciencia es el arma principal.

En las correcciones lingüísticas y estilísticas en inglés no puedo olvidar los consejos recibidos de un gran compañero de viaje de vida, el hispanista indio मधुवन ऋषिराज शर्मा (Madhuvan Rishiraj Sharma). Sin sus conocimientos en lengua inglesa formal me habría visto muchas veces seriamente comprometido.

En lo tocante a la dimensión musical agradezco a los hermanos Juan y Adrián Guzmán —ambos musicólogos— las directrices y explicaciones que tanto me han ayudado para poder entender la sinfonía revolucionaria, primero, y la dimensión musical por extensión en las óperas, después.

También querría agradecer a Javier Chércoles Blázquez el apoyo que me ha brindado durante estos largos meses, en los que a veces tenía ganas de desfallecer y de abandonar; él siempre tenía para mí las palabras de aliento necesarias para seguir adelante con mi investigación y, en general, con todo lo tocante al trabajo y al estudio.

A Óscar de Baltodano y Pallais, vicepresidente de la *Ernesto Cardenal International Foundation*, que durante estos largos meses en los que me he encontrado inmerso en el mundo de la consulta y lectura bibliográficas ha sabido estar siempre ahí con una palabra amiga o un gesto comprensivo. También por compartir conmigo nuevas ideas y propuestas a nivel académico y dejarme entrever otras perspectivas sobre temas y problemas que yo creía irresolubles.

Agradecer a la Universidad de Granada esta oportunidad de realizar mi sueño doctoral entre sus antiguos muros; los cursos de formación y la bibliografía facilitada, la atención administrativa, la cercanía con el estudiante... han hecho de esta experiencia de formación personal un tiempo que nunca olvidaré y del que siempre guardaré un tierno recuerdo.

En general a todas las personas que durante esta andadura han sabido estar ahí conmigo, soportando mis interminables peroratas sobre la propaganda, el comunismo chino o la ópera de Beijing. A todos mis familiares y amigos, especialmente a Jaime Guance y Elena Briega, que siempre han estado cerca en este caminar que ha ocupado los últimos años de mi vida. No podría olvidarme de mi gran amigo argentino Mauro Javier Kaul con el que he aprendido tanto de literatura asiática y con el que he compartido tantas interminables e interesantes charlas al calor de un buen mate.

Y, de forma muy cariñosa y entrañable, a 林志韜 (Lam Chito) por insuflarme el aliento final que tanto necesitaba para rematar esta odisea y poder llegar a buen puerto con ella.

A todos ellos, muchas gracias.

BLOQUE I.
ENCUADRE HISTÓRICO:
LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX CHINO

En este primer bloque se pretende hacer un recorrido por la historiografía china que acabaría consolidando el poder comunista en el gobierno de Beijing. Se intentará ahondar en los procesos históricos revolucionarios —tan innatos al pueblo chino— que durante casi un siglo hicieron del país asiático (*cf. Addenda II*) una tierra de enfrentamientos, tanto bélicos como de ideales. Un siglo en el que pasaron del pensamiento tradicionalista confuciano al marxista revolucionario colectivista; del modelo imperial de gobierno a una república de corte soviético, pasando por turbulentas épocas de señores de la guerra a modo casi feudal, que administraron su propia justicia y a veces utilizaron sus propias leyes y moneda, al margen del gobierno central.

Se expondrá un *continuum* histórico que sería el fundamento último para una de las creaciones literarias más importantes de las últimas décadas en China, la ópera revolucionaria. Una ópera que estuvo regida por parámetros que huían de la tradición literaria del país y cuya finalidad última fue la de entretener y aleccionar a un pueblo que literalmente se moría de hambre. La finalidad de este bloque es la de situar al lector en un escenario que, lejos de ser de índole solo nacional, mostraba al mundo las diferentes formas de entender el futuro: el comunismo o el capitalismo. Un recorrido histórico que, a pesar de todo lo expuesto, tendría sus consecuencias postreras en ideas estéticas de un grupo reducido de pseudointelectuales que en su búsqueda de la belleza sacrificarían millones de vidas de entre sus propios compatriotas.

Se muestran, así, a continuación los cimientos sobre los que se escribirían ocho obras modelo revolucionarias que lejos de ser ejemplos externos a su tiempo y espacio, supieron resumir el esfuerzo de un pueblo por luchar, por anhelar mejoras, por buscar la perfección, pues como diría el propio presidente “la única forma de convencer es la persuasión, no la coacción” (Mao, 2021: 168).

En el primer capítulo de este bloque se darán unas pinceladas para entender cómo el poder imperial empezó a tambalearse y las causas que causaron ese colapso; es un capítulo breve, pero fundamental para inferir que el Imperio del Centro, aunque cambiante durante más de dos mil años, estaba a punto de fracasar a consecuencia de las nuevas masas y los cambios sociales, que empezaban a demandar otro modelo gubernamental.

El segundo capítulo está dedicado enteramente a exponer cómo se instauró el modelo republicano en China de manos del Guomindang, el Partido Nacionalista chino que aún hoy sigue presente en la isla de Taiwán (*cf. Addenda I*). En este capítulo distinguimos cinco epígrafes que van articulando estos 37 años de gobiernos inestables y de enfrentamientos internos. En primer lugar nos dedicamos a explicar los primeros años de esta joven república, dirigida por la mano firme de Yuan Shikai, que también coqueteó con la vuelta al sistema imperial. Tras su muerte, nos adentramos en el segundo epígrafe que nos sitúa en los años en que la titularidad de la capital se encontraba en Beijing, donde se produjo el Movimiento del Cuatro de Mayo y, aún más importante para el presente trabajo, el nacimiento del Partido Comunista de China que actualmente ostenta el poder en el país. Tras estos años, la capital es movida hacia Nanjing, lo que queda explicado en el tercer epígrafe de este capítulo, llamado La década de Nanjing, espacio donde se presentan las primeras políticas del Partido Comunista y la influencia que los japoneses empezaron a realizar en territorio peninsular chino. Este tema que desembocará en guerra y conquista, de grandes y ulteriores consecuencias para el pueblo chino, su historia, sus políticas y, también, su literatura revolucionaria queda plasmado en el epígrafe cuarto. Para terminar el capítulo, en el epígrafe cinco hablaremos y analizaremos la peculiar y difícil relación que el Guomindang y el Partido Comunista tuvieron a lo largo de estos años de guerra y enfrentamientos, hasta llegar a la expulsión total de aquel.

El tercer capítulo comienza con la victoria del comunismo revolucionario chino y su instauración como poder *de facto* en el país, *id est*, la República Popular de China. Este capítulo también está dividido en diferentes epígrafes que encuadran el momento histórico central para nosotros, pues es el momento en que las obras revolucionarias empiezan a tomar forma y acaban siendo escritas y producidas en masa por el Partido. En el primer epígrafe ahondaremos en cómo el Partido Comunis-

ta pasó a ser el poder *de iure* del país y cómo sus métodos y características intrínsecas pasarían a ser las de toda la nación asiática. En este primer momento tendremos que prestar especial atención al Movimiento de las Cien Flores y a los procesos de limpieza interna del movimiento revolucionario, como el Antiderechista. También aquí nos interesaremos por los métodos y las ideas que el Partido intentó instaurar para educar a un país prácticamente analfabeto y en cómo se relacionó con las élites intelectuales minoritarias. Para entender la producción literaria revolucionaria, necesitaremos acercarnos al epígrafe dos, donde se exponen las peculiares características que definieron al comunismo en China y su consecuencia más radical: el Gran Salto Adelante, que marcó en la memoria del pueblo chino una sombra que probablemente nunca pueda ser eliminada. Tras esta depuración del pueblo y de su educación, afrontaremos la tarea de acercarnos a la nueva élite intelectual subproducto de todo lo ocurrido. El epígrafe último dentro de este capítulo será el que dibuje el marco de producción de las obras revolucionarias objeto de estudio del presente trabajo, esto es, la Revolución Cultural, donde se mostrarán los preliminares de la misma, su desarrollo, sus consecuencias y la participación de ciertos camaradas, como la esposa de Mao —la Dama Qing—, que tanto influyó en este período de la historiografía china en su producción literaria.

1. La caída del imperio Qing y las revoluciones que lo abocaron

Este capítulo ha sido concebido desde la prerrogativa de que China llevaba años, sino siglos, arrastrando una fuerte conciencia revolucionaria entre la masa de la población. Cuando el pueblo veía que el líder que gobernaba el país perdía el control del mismo, una masa concreta de la población se alzaba en armas y cambiaba la casa gobernante. Por ello, todo lo expuesto en las siguientes páginas debe ser concebido como una continuación o devenir históricos, no como la irrupción repentina de los comunistas en el poder.

En el año 1851 se alza en armas contra el imperio manchú el campesino sureño Hong Xiuquan¹ proclamándose así mismo como emperador celestial cristiano y estableciendo su capital en Nanjing. La revolución Taiping² (Chesneaux, 1976: 29), como se conoce a este movimiento del siglo XIX chino, tuvo un marcado carácter campesino y radical, señalando el comienzo de las grandes revoluciones sociales de masas que asolarían el país durante el siglo siguiente. La manifestación violenta de este grupo venía a responder a un largo período de carestía de productos básicos y empobrecimiento del campesinado que el país sufría desde finales del siglo XVIII (Brook, 1998: 93), hecho por el cual el descontento era generalizado y a Hong Xiuquan no le costó mucho encontrar adeptos entre los aldeanos del sur (Chesneaux, 1976: 30). A finales del siglo XVIII China contaba con una población estimada de 230 millones de habitantes, hecho que cambió en el momento del inicio de esta revolución, pues su población había ascendido a 394 millones. Este insólito crecimiento propició una profunda crisis de subsistencia entre el pueblo, unida a la difícil situación del campo y a la corrupción de las élites administradoras Qing (Brook, 1998: 97), una dinastía que el

¹ 洪秀全 (Hong Xiuquan) fue un revolucionario original de la provincia de Guangdong nacido en 1814 y muerto en Nanjing en 1864 ingiriendo hierbas venenosas para escapar de las manos de los manchúes. Pertenecía a una sección histórica de la etnia Han conocida como 客家 (*kejia*) convertida al cristianismo por misioneros occidentales. Estableció un reino cristiano en China y se autoproclamó liberador del país en nombre de su hermano Jesucristo. Sus restos fueron desenterrados, quemados y esparcidos al viento para negar a su espíritu el descanso (Gernet, 2005: 484-485).

² 太平天国 (Taiping Tianguo) es el nombre con el que ha sido bautizada la primera gran revolución de masas en China. Ocurrió entre 1851 y 1864 contra las fuerzas imperiales de la dinastía Qing a las que pretendía derrocar. Su finalidad, asentada en el campesinado, era la de imponer un Reino Celestial cristiano en China despojando al demonio de su control actual del país (Gernet, 2005: 35-36).

pueblo no olvidaba que no pertenecía a la mayoría *han*³. El mensaje cristiano de igualdad y caridad empezaba a arraigar en el sur del país y misioneros como Edwin Stevens⁴ ayudaron a que traducciones parciales de la Biblia protestante llegaran a las capas más descontentas del campesinado.

Ínterin, plazas clave como Shanghai, Hong Kong y Xiamen habían sido tomadas por potencias extranjeras, lo que indignaba aún más a la población china. Todos estos componentes de forma conjunta propiciaron que el campesinado se uniera en masa y se pusiera a las órdenes de Hong Xiuquan para marchar contra el norte, el cual aprovechó el revuelo y la inestabilidad generales para proclamarse Emperador celestial y hermano menor de Cristo (Birrel, en Mair *et al.*, 2001: 65), con lo que confería a su revuelta un halo de misticismo que lo acompañaría hasta su caída (Chesneaux, 1976: 31). La situación de gobierno de la dinastía Qing era desoladora y había empezado el inexorable camino hacia su declive final, lo que sin duda fue agravado por la insurgencia de este movimiento radical, cristiano, igualitarista, feminista —entre otras medidas tomadas, optaron por prohibir la tradición de vendar los pies a las mujeres— y puritano. El movimiento se fue nutriendo de grupos de campesinos que en su marcha hacia el norte se iban adhiriendo a ellos, implantando en esas regiones comunas de corte colectivista y proclamando la ilegalidad de que hacendados ajenos al gobierno fueran propietarios de tierras. Cuando sus tropas llegaron a Nanjing, el movimiento ya contaba con unos dos millones de fieles seguidores y Hong vio el momento de reagruparse en la ciudad y preparar desde allí su ataque contra Beijing.

La inestabilidad interna del propio movimiento llevó a que su líder orquestara una sangrienta purga en 1856 (Chesneaux, 1976: 35), que unida a sus fracasos en las campañas contra Beijing y la agresión que el movimiento realizó a ciertos intereses comerciales localizados en Shanghai, obligó a las potencias extranjeras a tomar cartas en el asunto y enfrentarse a sus tropas en Nanjing en conjunción con las tropas imperiales Qing, derrotando a sus huestes finalmente el 19 de julio de 1864 y poniendo fin al reino cristiano de China. En el marco de la Segunda Guerra del opio⁵ una alianza internacional aplastaba a los rebeldes, mientras las represiones pronto se hicieron oír y más de cien mil rehenes fueron ajusticiados en público, lo que cerraba una década que había dejado, según diversas fuentes, unos 25 millones de muertos.

Las derrotas sufridas *ex post* por la propia dinastía Qing tras las Guerras del opio y las concesiones que se vio obligada a realizar a potencias extranjeras, llevó a un nuevo enfrentamiento abier-

³ Aunque no fuera así en los albores imperiales de China, en la actualidad el país se encuentra dividido en 56 minorías que son las integradoras del pueblo chino. A ojos extranjeros es fácil pensar que el pueblo chino está conformado única y exclusivamente por un grupo cohesionado, pero la realidad es que las denominadas 民族 (*minzu*), o etnias, de las cuales el grupo mayoritario hoy está integrado por la 汉族 (*hanzu*), o etnia *han*. Otra de las minorías más conocidas del país —por haber sido gobernante durante la última dinastía Qing— es la 满族 (*manzu*), tan conocida que incluso tiene romanización al castellano como manchú (Bender, en Mair *et al.*, 2001: 1033).

⁴ Edwin Stevens fue un misionero protestante estadounidense nacido en 1802 y muerto a causa de unas fiebres intermitentes que no cesaron en 1837 en Singapur. Su papel en la conversión de varios de los cabecillas de la revolución Tai-ping es incuestionable, insuflando la mecha del puritanismo, la igualdad y la colectivización de las riquezas entre los campesinos del sur de China.

⁵ Las 鸦片战争 (Yapian zhanzheng), o Guerras del opio, fue un conflicto armado que enfrentó al Imperio Británico contra el Imperio Chino durante el siglo XIX. La Primera Guerra del Opio se enmarcó históricamente entre 1839 y 1842 y la segunda entre 1856 y 1860, tomando en esta segunda parte activa también Francia de parte de los británicos. El asunto que se disputaba era el control comercial e impositivo del mercado del opio en China e India, a lo aquel se negaba a que ocurriera en sus dominios. Como resultado China se vio obligada a firmar los Tratados desiguales, o 不平等条约 (Bu pingdeng tiaoyue) en chino, por los que perdía territorios soberanos que cedía a las potencias que habían salido victoriosas del conflicto, las cuales ahora también eran libres administradores del comercio en China (Sargent, en Mair *et al.*, 2001: 335).

to contra Japón en 1894⁶ (Chesneaux, 1976: 51) para ejercer su control e influencia sobre la península de Corea. El ejército chino fue a la batalla convencido de su superioridad y control de la situación, pero en apenas unos meses Japón aplastó a las tropas Qing cambiando el balance de poder en Asia por vez primera en siglos. Como consecuencia de esta victoria nipona, el nacionalismo en el país empezó a tomar forma acabando por configurar las bases para el Imperio que algunos años después barrería todo el Pacífico (Wang, 2004: 19). Resultados inmediatos de este conflicto fueron la pérdida de la influencia china sobre Corea a favor de Japón, el desprestigio nacional e internacional de la dinastía Qing y unos 35 mil soldados chinos muertos durante el enfrentamiento. China, abrumada por el superior y moderno Ejército Imperial japonés, se vio obligada a pedir la paz y dejó claro ante el mundo que su posición era frágil e inestable. De forma interna, lo ocurrido cristalizó en nuevos grupos revolucionarios e ideas que hablaban de nuevo de atacar a los manchúes pues su situación era la idónea para que se produjera un traspaso de poder.

Visto *a priori* parecía que la situación no podía ir a peor, pero el 20 de junio del año 1900 una organización secreta china, cansada y hastiada de la presencia extranjera en el país, asaltó la embajada alemana en Beijing, matando a su embajador —Clemens August von Ketteler⁷— y desencadenando una serie de eventos sangrientos que volverían a sumir a China en luchas de desgaste y derrotas militares. El levantamiento de los bóxers⁸ (Chesneaux, 1976: 54), como se conoció la revuelta, fue ganando cada vez más adeptos, primero entre las clases desfavorecidas y, paulatinamente, entre las clases más acaudaladas y pudientes. Su *casus belli* era apoyar a la dinastía Qing, fortalecerla y deshacerse de los tejemanejes extranjeros en las políticas chinas, motivo por el cual sus objetivos fueron diplomáticos extranjeros y chinos conversos a religiones foráneas como el cristianismo. La emperatriz Cixi⁹, regente *de facto* del Imperio Chino, vio en esta revuelta fanática una oportunidad para relanzar la posición bélica del país ante el mundo y recuperar a la aristocracia hastiada que aún no había tomado parte en el conflicto. Tras un primer momento de recelos mutuos, deciden aunar fuerzas y luchar contra el invasor extranjero que acababa de conformar la Alianza de las ocho naciones, compuesta por Alemania, Austria-Hungría, Estados Unidos, Francia, Italia, Japón, Reino Unido y Rusia. Tras liberar la zona de embajadas, sita en la capital, la Alianza se dio al saqueo, las violaciones, la destrucción de inmuebles y los asesinatos indiscriminados. El 7 de septiembre de 1901 la emperatriz Cixi, asumiendo lo incontrolable de la situación, accedió a firmar el Tratado de

⁶ Esta primera guerra sino-japonesa es conocida en chino como 甲午战争 (Jiawu zhanzheng) y enfrentó a los dos ejércitos en territorio coreano entre 1894 y 1895. El conflicto terminó con la firma del Tratado de Shimonoseki, conocido en chino como 马关条约 (Maguan Tiaoyue), por el cual China cedía Taiwán y la protección de Corea a la nueva potencia emergente asiática (Gernet, 2005: 529).

⁷ El militar diplomático alemán Clemens August von Ketteler nació en 1853 en Münster y dedicó su vida a labores diplomáticas en China, Estados Unidos y México. A raíz de su asesinato en 1900 una coalición de naciones decidió invadir territorio chino para aplastar al levantamiento.

⁸ El levantamiento de los bóxers, o en chino 义和团起义 (Yihetuan qi yi), conocidos entre el pueblo como los ‘puños íntegros y armoniosos’, fue una organización que durante un breve periodo de tiempo, a caballo entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, aterrorizaron la capital matando a unos 250 extranjeros, miles de chinos cristianos y varios miles de opositores. El término es una adaptación del inglés *boxer*, pues muchos de sus miembros habían practicado artes marciales (Gernet, 2005: 549).

⁹ La emperatriz 慈禧 (Cixi) nació en 1835 en Beijing y era la gobernadora en funciones del Imperio, pues Puyi (*cf. Bloque I. Nota II*) era demasiado pequeño para reinar dadas las circunstancias inestables de la nación. Fue regente de tres emperadores diferentes, por lo que sabía manejar los asuntos internos de palacio, políticas que intentó aplicar a nivel nacional. Fue una gran defensora de las tradiciones Qing y luchó vivamente para que el imperio y su dinastía manchú perduraran. Desde sus inicios cercanos al trono, hizo todo lo posible por apartarlo de militares reformadores y mandarines aperturistas. Murió en 1908 dejando un país dividido entre los que anhelaban la modernización y los que frenéticamente ansiaban volver a los valores confucianos tradicionales (Gernet, 2005: 498).

Xinchou¹⁰ que se negoció en la delegación española ubicada en Beijing, por el que la emperatriz y su séquito recuperaban el control del país, debiendo pagar a las potencias extranjeras la cantidad de unos 350 millones de dólares actuales en plata, monto que liquidó en 1940. La realidad de esta penalización fue la imposibilidad física y material de las potencias implicadas en controlar grandes regiones de China (García-Noblejas, 2009: 9), por falta de medios y equipamiento militar, motivo por el cual se negoció una cuantía monetaria.

Tras la muerte de la emperatriz Cixi en 1908 es entronizado el último emperador Qing que conocería el país, conocido como Puyi¹¹ y que no viviría ningún momento de estabilidad política. La aceptación de las condiciones impuestas años atrás en la última rebelión trajo de forma pareja la implantación de fábricas, bancos, un despertar del desarrollo agrario y, como cabía esperar, las primeras ideas de republicanismo entre los intelectuales (Yao, 2001: 312-312). La penuria agraria que se vivía en el país, casi de cortes feudales, propició un creciente descontento con la dinastía manchú que se vio combinado con la incapacidad por parte del gobierno de completar ciertas vías de ferrocarril tan necesarias para el desarrollo del país y su salto hacia la modernidad. Este clima de inestabilidad política se vio acrecentado con la explosión de varias bombas por parte de ciertas facciones conspirativas en la ciudad de Hankou a finales del año 1910, lo que rápido volvió a prender la mecha de la revolución (MacFarquhar *et* Schoenhals, 2009: 288). El gobierno tardó en reaccionar y cuando lo hizo envió a Yuan Shikai¹² a apaciguar el levantamiento, pero ya era demasiado tarde y un grupo revolucionario presentó un programa de doce puntos al trono de Beijing que éste no pudo asumir. Como resultado de la falta de consenso entre las cuantiosas facciones que demandaban múltiples prerrogativas al gobierno, Yuan Shikai asumió el cargo de primer ministro Qing en un intento a la desesperada de contentar a todos. Fue en vano, puesto que el 30 de noviembre del año 1911 se proclamó en Nanjing la República de China¹³ con Sun Zhongshan¹⁴ al frente como presidente (Chesneaux, 1976: 65). Unos meses después, en febrero, el último emperador abdicaba del milena-

¹⁰ El tratado de Xinchou, conocido en China como 辛丑条约 (Xinchou tiaoyue), fue el acuerdo firmado el 7 de Septiembre de 1901 por la Alianza de las ocho naciones —Alemania, Austria-Hungría, Estados Unidos, Francia, Italia, Japón, Reino Unido y Rusia— y el Imperio Chino encabezado por la emperatriz Cixi. España, como potencia neutral, organizó y moderó las negociaciones que tuvieron lugar en su embajada, motivo por el cual también recibió parte de las penalizaciones que fueron impuestas a China.

¹¹ El último emperador 溥仪 (Puyi) es uno de los personajes chinos del siglo XX que mejor representa la inestabilidad de los poderes gubernamentales del país. En 1908, a la edad de dos años, fue proclamado emperador Qing de China, como representante de la minoría manchú (*cf. Bloque I. Nota 3*); cargo que ostentó hasta la implantación de la República en 1912. Con la invasión japonesa de Manchuria, volvió a ser proclamado emperador títere de ese territorio entre 1934 y 1945. Cuando el Partido Comunista tomó el poder en octubre de 1949, Puyi fue enviado a un campo de reeducación y años después fue destinado como jardinero a la Ciudad Prohibida, palacio que le había visto nacer y ser emperador. Murió en 1967 en Beijing a la edad de 61 años (Gernet, 2005: 522).

¹² 袁世凯 (Yuan Shikai) nació en 1859 en la provincia de Henan y murió en 1916 en la capital del país, Beijing. Estuvo siempre ligado a la influencia extranjera durante su papel como presidente del país, a manos de los cuales acabaría perdiendo Tibet y Mongolia. Sus intentos de implantar un sistema parlamentario fracasaron, por lo que a su muerte se volvió a vivir una gran inestabilidad política (Gernet, 2005: 522).

¹³ La Revolución de Xinhai, o 辛亥革命 (Xinhai Geming), también conocida como la Revolución de 1911 fue la que finalmente derrocó a la dinastía Qing y estableció un sistema parlamentario republicano en el país asiático. Fue bautizada así por la correspondencia del año occidental —1911— con el año del calendario lunar de Xinhai. Gracias a los acuerdos que pronto alcanzaron Yuan Shikai (*cf. Bloque I. Nota 12*), Sun Zhongshan (*cf. Bloque I. Nota 14*) y el grupo clandestino de la Liga Unida China (*cf. Bloque I. Nota 16*) el derramamiento de sangre fue casi anecdótico y el propio niño emperador no opuso resistencia alguna.

¹⁴ 孙中山 (Sun Zhongshan) también es conocido como 孙逸仙 (Sun Yixian) o bajo su nombre romanizado en la época a través del cantonés como Sun Yat-sen; preferimos utilizar en el presente trabajo Sun Zhongshan puesto que es el nombre por el que se le conoce en China y Japón. Nació en Guangdong en 1866 y murió en Beijing en 1925, bajo la bandera republicana. Fue uno de los políticos más eminentes de China de principios del siglo XX, formado en el extranjero y presidente efímero de la República de China en 1911. Se enfrentó a multitud de oponentes, tanto externos como internos, y vivió largas temporadas de su vida en el exilio (Gernet, 2005: 550).

rio trono en parte por las presiones y amenazas que recibía de Yuan Shikai que acabó convirtiéndose en el presidente de la República. Como respuesta a estas maquinaciones ejercidas desde la capital, Sun Zhongshan organizó a ciertos grupos clandestinos en lo que vino a llamarse el Guomindang¹⁵, uno de los partidos que jugarían un importante papel en las décadas que estaban por venir. Chesneaux, para finalizar el capítulo dedicado al tema, apunta que

les paysans, qui avaient contribué si activement à la chute de l'Empire, restaient dans la dépendance à la fois des landlords et des agents de l'État, même si ceux-ci apparaissaient sous un nouveau nom. Cet échec, cette déception conduisit les paysans, après une période de déception, d'incertitude, de retour aux formes archaïques de lutte, à rechercher de nouvelles orientations. La frustration provoquée dans la paysannerie par le caractère presque factice de la révolution de 1911 est un des facteurs qui ont conduit à l'exploration des luttes agraires entre 1925 et 1950 (1976: 67-68).

Este tipo de revueltas se habían sucedido en China desde el inicio de la implantación del sistema dinástico imperial, más de dos mil años atrás, y venían a confirmar el buen funcionamiento del pensamiento confuciano, pues la masa levantada en armas contra el corrupto gobierno reinante era remplazada por nuevos dirigentes que otorgaban legitimidad al poder y equilibrio en el mantenimiento del orden público (Graham, 2012: 14-15), pero esta vez existía una diferencia tangencial, ya que el trono imperial había quedado vacío. Por primera vez en la historia del pueblo chino la incertidumbre gubernamental era manifiesta y un largo camino se presentaba ante sus nuevos líderes, un camino que marcaría la historia de Asia y, a largo plazo, la de todo el mundo.

2. La Primera República (1912-1949)

En este segundo capítulo nos proponemos la tarea de relatar y ahondar en los hechos ocurridos desde el derrocamiento del último emperador Puyi (*cf. Bloque I. Nota 11*) hasta la llegada al poder del Partido Comunista de China. El capítulo está organizado, a su vez, en cinco epígrafes diferentes que abordan distintos aspectos y tiempos de este convulso momento de la historiografía china. En un primer epígrafe nos adentraremos en la época en la que Yuan Shikai se hizo cargo del gobierno de la nación hasta su muerte, para relatar después los cuatro años de intrigas políticas que se llevarían a cabo en Beijing, haciendo especial hincapié en lo ocurrido durante el Movimiento del Cuatro de Mayo —que tanto marcaría a las futuras generaciones revolucionarias del país—; es en este momento cuando surgen los primeros ideólogos comunistas chinos y se funda el Partido. En el segundo epígrafe, nos adentraremos en la llamada década de Nanjing, época que dibujaría el tablero de juego entre el Partido Comunista y el Guomindang en las siguientes décadas, pues es en este momento cuando ambos movimientos políticos crecen, maduran y se hacen fuertes; es también en esta coyuntura cuando la agresión japonesa tiene lugar en territorio chino. Este hecho, el del ataque nipón a China, es estudiado con más detenimiento en el epígrafe cuarto. Acaba el capítulo con la explicación, en el epígrafe quinto, de las luchas que llevarían al país a la guerra civil entre los dos bandos de los que venimos hablando, los comunistas y los nacionalistas.

Bajo la denominación de Primera República se conoce al período de la historia de China que abarca desde la caída de la dinastía Qing hasta la subida al poder del Partido Comunista en 1949, una época de política turbulenta e intentos de implantar diferentes regímenes de gobierno, desde restauraciones monárquicas hasta complejos sistemas feudales de control del territorio. Destaca sobre todo la lucha entre las diferentes facciones ideológicas por implantar sus pensamientos y sistemas democráticos, o no, y la incursión de fuerzas extranjeras en territorio y política del país. Duran-

¹⁵ El Partido Nacionalista Chino, o 中国国民党 (Zhongguo Guomindang), es en ocasiones conocido como Kuomintang por las transcripciones realizadas a través del inglés. Fue fundado durante la Revolución de Xinhai (*cf. Bloque I. Nota 13*) con miembros originarios de la Liga Unida China, entre los que destacaron Sun Zhongshan. En la actualidad tiene su sede en la ciudad de Taipei y es la oposición al gobierno de la isla, aunque vive en un *statu quo* de gran incertidumbre con respecto a sus relaciones con la República Popular de China (Gernet, 2005: 557).

te esta etapa los distintos mandatarios intentaron sacar a China del atraso industrial modernizando la economía y las instituciones en una tentativa de igualar a las potencias de su entorno, aliándose con algunos países en ocasiones y rechazando ayudas extranjeras en otros.

2.1. El gobierno de Yuan Shikai (1912-1916)

La llegada al poder del general Qing Yuan Shikai supone la irrupción del dominio militar en el gobierno de China, lo que conlleva un aumento del poder de ciertos señores a lo largo de todo el país. Cuando el 12 de febrero de 1912 el último emperador Puyi traspasó los poderes imperiales a manos de Yuan (Feuerwerker, en Twitchett *et* Fairbank, 1983a: 208), todos los símbolos de integridad nacional desaparecieron y la tradición histórica de casi dos mil años que había vertebrado el país desapareció de un plumazo, dejando todo el poder de la corona en manos de infinidad de facciones militares. Desde sus inicios se vivió entre sus filas un clima de fuerte resurgir nacionalista (Wang, 2004: 19), sensación política que no se calmó durante los años de su mandato. En realidad la aceptación de su nombramiento, tanto por parte de los líderes imperiales como de los cabecillas revolucionarios, respondía más a una necesidad de calado inmediato; él representaba *per se* tanto las antiguas tradiciones como la nueva ideología republicana, por lo que su mandato acertó la lucha entre facciones y ahorró sangre al país. Las tensiones entre las diferentes facciones nunca llegaron a limarse y tanto es así que Yuan Shikai fue coaccionado para ir a jurar su cargo a Nanjing, lugar de fuerte presencia revolucionaria y bajo su control y administración, hecho que él mismo se negó a hacer permaneciendo en Beijing, marcando así una diferencia con todas las facciones existentes.

Su precariedad gubernamental se dejó entrever de forma clara cuando los gobiernos regionales de Tibet y Mongolia empezaron a tomar decisiones unilaterales, lo que llevó finalmente a estas regiones a caer en manos extranjeras —el Imperio Británico asumió la protección tibetana y Rusia la de Mongolia— y escaparse de la administración de Beijing. Además, internamente todos los líderes de la Liga Unida China¹⁶ no brindaron ninguna ayuda al primer gobierno republicano, por lo que la tarea de administrar el país se convirtió en una guerra abierta en múltiples flancos. Con todo, Yuan promulgó una nueva Constitución¹⁷ que depositaba la soberanía en el pueblo y cimentaba su poder en la figura de un Presidente, un Gabinete y un Cuerpo judicial, aunque la realidad fue que las élites Qing siguieron ostentando sus antiguos puestos de dominación (Feuerwerker, en Twitchett *et* Fairbank, 1983a: 211) que simulaban más una organización quasifeudal al margen de la capital. *De facto* los albores republicanos de China estaban siendo una confederación de provincias en disputa presionadas por poderes extranjeros. El parlamento chino se conformó con cinco delegados provenientes de cada una de las provincias y sus ideologías y tendencias eran variadas: la Liga Unida China, miembros de la alta burguesía, reformistas constitucionales y oficiales del ejército conformaban ese inestable grupo de gobierno cuyas metas más apremiantes eran la conformación de una segunda cámara que avalara y estabilizara la primera, la creación de asambleas de gobierno provin-

¹⁶ Conocida en chino como 中国同盟会 (Zhongguo Tongmenghui), la Liga Unida China fue una sociedad secreta fundada por Sun Zhongshan (*cf. Bloque I. Nota 14*), entre otros, en Tokio en 1905 y cuyo objetivo último era hacerse con el control del país e implantar su idea de una nación avanzada cimentada en principios socialistas, republicanos y nacionalistas, expulsando a los manchúes del poder y haciendo resurgir los ideales del pueblo chino en una manifestación de igualdad ante los poderes judiciales y administrativos. Fue disuelta en verano de 1912 dando lugar al nacimiento del Guomindang (*cf. Bloque I. Nota 15*), al cual se adscribieron muchos de sus miembros.

¹⁷ La *Constitución Provisional de la República de China*, como vino a llamarse el documento que entró en vigor el 11 de marzo de 1912 y que estuvo en vigor hasta 1946, fue conocida en chino como 中华民国临时约法 (Zhonghua minguo linshi yuefa) habiendo sido dirigida su consecución por Sun Zhongshan. Durante todo ese convulso momento de la historia del país fue retirada, revisada, restablecida y corregida en multitud de ocasiones hasta que el 25 de diciembre de 1946, en Nanjing, se proclama la 中华民国宪法 (Zhonghua minguo xianfa) o *Constitución de la República de China* ratificada por el Guomindang y que, con algunas modificaciones y artículos adicionales añadidos a lo largo de estos últimos años, ha sobrevivido hasta hoy en la isla de Taiwán, depositaria —según algunas facciones aún activas— del gobierno original republicano.

ciales y la reforma y reorganización del ejército heredado de los Qing e incrementado cuantiosamente durante la época de la revolución. Durante estos primeros años republicanos, las insurrecciones militares, el bandidaje en muchas regiones del país y los levantamientos de campesinos y aldeanos cansados de excesivos impuestos y abusivos jefes locales fueron el día a día de un gobierno que no terminaba de dar con las claves para gobernar este vasto país.

Tras milenios de organización imperial, los albores del siglo XX se presentaban para el pueblo chino como una posibilidad política sin parangón, por lo que docenas de nuevas formaciones políticas proliferaron por todo el territorio, al igual que un buen puñado de líderes emergió para conducir al país a la modernización. De entre ellos se ha de destacar a Sun Zhongshan (*cf. Bloque I. Nota 14*), a Huang Xing y a Song Jiaoren¹⁸, más apegados al poder establecido en Nanjing por lo que nunca guardaron una estrecha línea de confianza y colaboración con el gobierno de Yuan Shikai, aun perteneciendo al mismo partido político y conformando el mismo gobierno. Aunque con todo, el Partido Nacionalista —como era conocido comúnmente el Guomindang— obtuvo unos resultados excelentes en las elecciones de invierno de 1912-1913, dejando al resto de partidos, incluso en coalición, sin posibilidades reales de ostentar ningún tipo de poder administrativo, más allá de vicepresidencias, tal fue el caso de Li Yuanhong¹⁹. De obligada cita es el caso del intelectual cofundador del Partido Democrático, Liang Qichao²⁰ que, aun no habiendo llegado a asumir puestos de gran responsabilidad en el gobierno republicano, sí que influyó en generaciones ulteriores de jóvenes a través de sus escritos y reflexiones; el propio Mao Zedong²¹ sería uno de los jóvenes revolucionarios que leería con entusiasmo la relación entre tradición china e influencia occidental que Liang dejó plasmada en sus textos —el propio Mao diría que “quien no ha investigado no tiene derecho a hablar” (Mao, 2021: 250)— y que abogaba, entre otras medidas políticas, por el establecimiento de una monarquía parlamentaria al modo de algunas potencias europeas, para aunar modernidad con tradición institucional. Estas ideas políticas le granjearían a la larga una profunda enemis-

¹⁸ El político revolucionario 黄兴 (Huang Xing) llegó a ser comandante en jefe del ejército chino durante la primera época de la joven República. Nació en 1874 y fue uno de los cofundadores del Guomindang, muriendo joven en Shanghai en 1916. De otra parte, 宋教仁 (Song Jiaoren) nació en 1882 y también cofundador del mismo partido; aunque no es un hecho demostrado se piensa que en 1913 fue asesinado a manos de un grupo mandado por el presidente del país, Yuan Shikai (Gernet, 2005: 551).

¹⁹ 黎元洪 (Li Yuanhong) fue un militar y político militante del Partido Progresista chino (进步党 Jinbu dang) y que llegó a ocupar la vicepresidencia del país entre 1912 y 1916. Nació en 1864 y murió a los 63 años en 1928 tras haber cursado estudios militares en Japón y organizado regimientos en China. Durante las turbulentas épocas iniciales del siglo XX en la que caudillos, jefes militares y políticos pugnaban por el poder en China, supo hacerse un hueco y ostentar puestos de relativa importancia.

²⁰ 梁启超 (Liang Qichao), nacido en 1873 y muerto en 1929, fue un intelectual y político cofundador del Partido Democrático, si bien nunca llegó a tener importantes cargos gubernamentales. De formación en tiempo imperial, se vio obligado a exiliarse en Japón por sus ideas revolucionarias en contra de los poderes dinásticos de corte feudal, donde acabó de conformar su ideario político occidentalizado (Gernet, 2005: 531).

²¹ 毛泽东 (Mao Zedong) es uno de los personajes más conocidos de la historia por haber ostentado el cargo de Presidente de la República Popular China tras su implantación en 1949. Nació en la provincia de Hunan en 1893 en el seno de una familia campesina y moriría en la capital del país en 1976. Uno de los cofundadores del Partido Comunista junto con Chen Duxiu, Zhou Enlai, Li Dazhao (*cf. Bloque I. Nota 41*). Bajo su mando el Partido se hizo con el control del país, en el que impuso un régimen de corte autoritario que, con variaciones y reajustes, ha logrado sobrevivir hasta nuestros días. A nivel ideológico, Mao aceptó los preceptos marxista-leninistas aplicados y adaptados a las características que China le exigía, sobre todo en lo que al campesinado —principal sector social del país en el momento— se refiere. Casi toda su vida, y también su liderato, estuvieron marcados por las continuas reinterpretaciones y reafirmaciones personales que le llevaron a cometer grandes errores de Estado con la muerte de millones de compatriotas (aún hoy el gobierno chino no ha asumido ninguna cifra, pero diferentes fuentes internacionales apuntan a que puede moverse entre 40 y 80 millones de muertes). Desarrolló en torno a su figura un fuerte culto a la personalidad que en algunos aspectos ha sobrevivido hasta hoy. Tras su muerte, el Partido decidió publicar una serie de controvertidas decisiones maoístas con las que el nuevo ejecutivo no estaba de acuerdo, desautorizando así gran parte de sus políticas sociales y económicas, aunque nunca se ha puesto en duda su importancia histórica.

tad con líderes del partido en auge, el Partido Comunista, que no veían con buenos ojos esta tendencia al conservacionismo institucional (Young, en Twitchett *et* Fairbank, 1983a: 221).

En torno a febrero de 1913 el panorama político nacional estaba dibujado a grandes rasgos: el Guomindang se había posicionado como el gran vencedor de los comicios y Yuan Shikai había logrado acaparar los apoyos suficientes para conformar gobierno en Beijing, lo que hizo que el resto de partidos y líderes políticos se vieran en la obligación de aceptar este desenlace electoral. Aquellos que se manifestaron abiertamente en contra —como pudo ser el caso de Song Jiaoren— desaparecieron en extrañas circunstancias y muertes rodeadas de ocultismo. El que sí vio mejorado su programa de libertades básicas fue el colectivo femenino, puesto que por vez primera tuvo acceso a la educación, a la moda occidental, al divorcio y al voto, algo que el Partido Comunista también defendía (Mao, 2021: 322-3). Aún así, los diferentes partidos políticos seguían buscando su propio interés, como lo reflejó el propio presidente Yuan cuando afirmó que “if the parties continue to maintain their own selfish ways and quarrel with each other without regard to the laws, the proclaimed republic will cease to exist” (Young, en Twitchett *et* Fairbank, 1983a: 226). Unos meses después, fuerzas rebeldes sureñas que abogaban por la reducción del poder presidencial se levantaron en armas contra Yuan, alegando que los créditos solicitados a los potencias extranjeras abocarían a China a una bancarrota general. En verano, tras unos meses de rebelión armada, por la falta de munición, logística y suministros los rebeldes se vieron obligados a deponer las armas y huir al extranjero, con lo que Yuan adquiría un poder casi absoluto sin necesidad de apoyar sus decisiones en el recién conformado Parlamento. Toda esta frenética actividad de aclaración del poder, llevaría a Yuan Shikai a intentar autoproclamarse emperador a finales de 1915, recabando apoyos entre los caudillos provinciales. Esta maniobra política sumió a China en un caos de poder que se alargaría durante más de una década en la que todos esos líderes locales y regionales se disputarían el poder territorial de China para su propio beneficio personal; a esta época se la conoció como la era de Los señores de la guerra²². Uno de los motivos principales del alzamiento de estos poderes locales fue el asesinato del líder político Song Jiaoren, que fue abatido a tiros en Shanghai en marzo de 1913. El Guomindang intentó organizarse militarmente en oposición a Beijing, pero ya era demasiado tarde, las fuerzas de Yuan estaban mejor pertrechadas y disponían del acceso a las conexiones ferroviarias que en un territorio tan grande hacía posible mover tropas y munición a una velocidad mucho mayor.

De forma indudable, Yuan Shikai había logrado aplastar este conato de revuelta de 1913 por la ayuda de capital y apoyo extranjeros, aunque el coste había sido hipotecar al país por décadas, regalando grandes extensiones de territorio nacional —Mongolia a favor de Rusia y Tíbet para los británicos— y enfrentando a múltiples facciones en conflictos que se prolongarían años. Además las ideas federalistas republicanas de los comienzos habían dado paso a una administración fuertemente centralizada (Young, en Twitchett *et* Fairbank, 1983a: 236) con base en Beijing y totalmente controlada por Yuan, y las ideas liberales que habían fraguado las primeras oleadas de intelectuales habían caído en el olvido dejando paso a una realidad militarista y de corte casi dictatorial, lo que se empezó a radicalizar en el verano de 1913. Las instituciones se encontraban intervenidas por la presidencia, el ejército era fiel a Yuan y la centralización burocrática era un hecho, por lo que Yuan sólo tuvo que apretar algunos tornillos para todo el país estuviera bajo su control directo. Una de las piezas clave que debía regular era el control de las provincias, por lo que promulgó varias leyes que otorgaban a los gobernadores civiles —nombrados por él mismo— más poder que los viejos oficiales militares. *A priori* todo marchaba tal cual Yuan deseaba, pero él mismo fue consciente de la inesta-

²² La era de Los señores de la guerra o 军阀时代 (Junfa shidai) abarcó desde 1916 aproximadamente hasta su desaparición en 1928, cuando los gobiernos nacionalistas regionales pierden el poder y el Guomindang se alza con una victoria general. Durante estos doce años, todo el territorio se encontró manejado por camarillas militares que luchaban y pactaban entre ellas al margen de las elecciones y la Constitución.

bilidad de su sistema si no cambiaba los elementos que lo nutrían de recursos humanos, por lo que en 1914 modificó los exámenes nacionales —que se habían mantenido inalterados durante milenios (Shen, 2010: 14)—, eliminando gran parte de la carga confuciana de los mismos, dotándolos de una dimensión práctica, orientada a la dirección del Estado en la senda que él mismo quería marcar. Asimismo ordenó la persecución y la ejecución de los líderes más radicales del Guomindang, muchos de los cuales perecieron y otros tuvieron que huir, a Japón en su mayoría (Cheng, 2002: 552), saliendo el partido disuelto de tal ataque y considerado como organización rebelde.

A mediados de 1914 el Parlamento había sido disuelto, la prensa había pasado a estar controlada por el poder central de Beijing, el comercio había sido puesto bajo nuevas regulaciones restrictivas, la vigilancia policial había sido doblada y las oficinas postales del país habían sido reclutadas como informantes. El clima político aún se volvió más tenso por el desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial que dejó de alguna manera a China sin la mano occidental que había tenido hasta ahora, situación que aprovechó Japón para hacer una serie de demandas²³ de derechos sobre los ferrocarriles, las minas y las inversiones de ciertas partes de Shandong y de Manchuria (*cf. Addenda I*) que China se vio obligada a aceptar. Yuan vio aquí la oportunidad de investirse emperador (Young, en Twitchett *et* Fairbank, 1983a: 248) para mantener la unidad del país y para legar a su familia un cargo de corte tradicional y hereditario, de los que tanta gala gustaba hacer. De entre las filas liberales y nacionalistas, pero también de entre sus colaboradores más cercanos, se alzaron voces disidentes por todo el país en contra de esta autoentronización. Ante este movimiento imperialista, el sur de China —Yunnan al principio, Sichuan, Guizhou, Guanxi, Guandong y Zhejiang después (*cf. Addenda I*)— se levantó en armas contra Beijing solicitando que los principios republicanos de la revolución fueran restaurados (Cheng, 2002: 552). La alianza de estos territorios sureños, más los miembros activos exiliados del Guomindang junto con algunos grupos de bandidos antiimperialistas dieron lugar al nacimiento del Ejército Nacional de Protección²⁴, que en las óperas modelo comunistas fue tantas veces protagonista de incursiones, desmanes o injusticias contra el pueblo. El 22 de marzo del año 1916, Yuan Shikai, siendo consciente de la alianza enemiga que se cernía sobre sus intentos imperiales, renunció al trono y anunció la vuelta a las formas republicanas (Young, en Twitchett *et* Fairbank, 1983a: 253). Unos meses después, en junio, Yuan moría en Beijing, dejando tras de sí un país sumido en el caos administrativo y militar y dividido en facciones irreconciliables que postergarían sus luchas de poder durante décadas.

2.2. La República Constitucional de Beijing (1916-1928)

A la muerte de Yuan Shikai, el panorama político chino vuelve a fragmentarse entre aquellos que abogan por la instauración de una monarquía parlamentaria —como es el caso de Liang Qichao (*cf. Bloque I. Nota 20*)— y aquellos otros que ven en la república el modelo que puede llevar a China a la modernidad —donde destacan figuras como Sun Zhongshan (*cf. Bloque I. Nota 14*)—. Gracias a estas luchas sistémicas en el poder central del país a la muerte del presidente, pudo desarrollarse un resurgimiento de algunas autoridades regionalistas militares que se extendieron en el tiem-

²³ Conocidas como Las 21 exigencias, en chino 二十一个条项 (Ershiyi ge tiao xiang), eran un listado de diferentes impositores, agrupadas en cinco grandes bloques, que el imperio de Japón hizo al gobierno chino durante el mandato de Yuan Shikai. La firma final del documento, corregido y reducido en varias ocasiones a petición de Yuan, se produjo el 25 de mayo de 1915 otorgando a Japón el poder a largo plazo de ocupar y administrar ciertas regiones costeras de territorio peninsular chino.

²⁴ El Ejército Nacional de Protección, conocido en chino como 护国军 (Hu guo jun), fue establecido el 25 de diciembre de 1915 por todos los líderes opositores a Yuan Shikai. Fue establecido con sede en Yunnan, por lo que quedaba lejos del radio de influencia de Beijing y del gobierno central. El nuevo ejército estuvo, desde los orígenes, subvencionado con fondos japoneses. Este grupo militar, junto con el aparato administrativo que lo nutría, fue disuelto en apenas un año, puesto que la muerte de Yuan hizo que la finalidad última del grupo dejara de tener sentido. De otra parte, el 北洋军 (Beiyang jun), o Ejército de Beiyang, era la fuerza militar leal a Beijing; creado a finales del siglo XIX durante la dinastía Qing, estuvo en activo hasta su disolución total con la proclamación de la Nueva China en 1949.

po casi hasta la implantación de la Nueva China. Es una época de difícil control administrativo y con perfiles políticos muy diversos y contradictorios: aquellos nacidos antes de 1870 habían sido eminentemente miembros de la Corte Qing, por lo que los cambios hacia una modernidad occidentalizada les costaba trabajo; otros, en cambio, los nacidos en la década siguiente, habían estudiado en el extranjero, habían conocido las culturas japonesa y occidental y tenían una mentalidad abierta hacia modelos republicanos de gobierno y administración (García-Noblejas, 20009: 9); y, finalmente, el grupo de los nacidos después de la década de los 80, que serían los líderes, ideólogos e intelectuales del Movimiento del Cuatro de Mayo (*cf. Bloque I. 2.2.1.*) y los dirigentes del Partido Comunista (Nathan, en Twitchett *et* Fairbank, 1983a: 260). Estas diferencias fundamentales de pensamiento, se fundamentaron en el tipo de educación recibida, pues la generación mayor citada *ut supra* había basado sus estudios en textos confucianos, mientras que los posteriores no habían realizado sus estudios basándose en este tipo de pensamiento (Yao, 2001: 56).

Con todo, el gobierno durante este período no llevó a cabo nuevos intentos de asentar una Constitución, por lo que siguieron basando la legalidad del país en la Provisional (*cf. Bloque I. Nota 17*) que no establecía unos límites claros de poder y mantenía el *statu quo* de sus miembros de forma equilibrada. De una parte, el Presidente era elegido por un periodo de cinco años y era la cabeza simbólica del Estado; de otra, el Gabinete —conformado por un equipo de ministros con diferentes intereses y metas— apoyaba al Presidente en la toma de decisiones; además, el Primer Ministro que no tenía unos poderes constitucionales claramente definidos, pero que en ocasiones, mediante maniobras y alianzas con el Gabinete, podía hacerse con el control legislativo del país; finalmente, el Parlamento —compuesto por dos cámaras— que tenía poderes tales como la investidura del Presidente y del Vicepresidente, el nombramiento de los miembros del Gabinete, la aprobación de los presupuestos o las declaraciones de guerra y los tratados, entre otros. Pero el panorama político nacional era más complejo saliendo de la capital, puesto que en las provincias diferentes dirigentes —antiguos administradores Qing o militares regionales— clamaban por un poder descentralizado que recayera en sus propias manos. Así, muchos caciques regionales apoyaban a diferentes miembros del Gabinete o al Presidente para obtener de ellos favores políticos, que se traducirán en una mayor autonomía en sus respectivas regiones.

Para agravar la situación general, el gobierno central tuvo que enfrentarse a dos problemas más: de un lado, el gobierno de Guangdong había reclamado la herencia republicana y abogaba por la implantación de la capital en el sur en base a una nueva Constitución respetando los valores revolucionarios; de otro, las potencias extranjeras habían establecido la unidad indisoluble de China, motivo por el cual cualquier tipo de ruptura de esa unidad sería entendida como una ofensa a Beijing y se procedería a una invasión armada para restaurar el orden —esto había quedado establecido tras lo ocurrido con los bóxers (*cf. Bloque I. 1.*) y había quedado fuertemente asegurado con las enormes deudas que China tenía que abonar a la banca internacional por los préstamos hechos años atrás para reconstruir el país—. En este clima de inestabilidad y desconfianza política comienza a asentarse una práctica que ha llegado hasta nuestros días, el fortalecimiento de relaciones²⁵ de amistad y de interés entre familiares y conocidos que posibilitan cualquier tipo de relación laboral, administrativa o personal. De esta manera, la banca —china e internacional—, los cuerpos armados provinciales, algunos sectores del Parlamento y algunos ministros eran los que manejaban *de facto* el país, pues eran sus decisiones las que incentivaban un tipo de políticas u otra y colocaban en el poder a unos líderes u otros dependiendo de sus intereses en el momento.

²⁵ Las relaciones, o 关系 (*guanxi*) en chino, son un tipo de relaciones e influencias personales que se establecen entre personas y grupos y diseñan una amplia red que articula y dinamiza la sociedad china, incluso en la actualidad. Aunque comúnmente se traduce como ‘relaciones’, el término hace alusión a una realidad social mucho más amplia y compleja que establece el prestigio, el reconocimiento y el estatus social de una persona y cómo ésta se relaciona con otras haciendo uso de aquellas tres características.

En un primer momento, la fe en los valores republicanos hizo que los políticos creyeran en el sistema que ellos mismos estaban ayudando a diseñar, pero con el paso de los meses pronto se dieron cuenta de lo fácil que resultaba la compra de votos, sobre todo en las zonas más pobres y entre los sectores más desfavorecidos, que malvendían sus papeletas por un puñado de yuanes. Así, apareció una nueva forma de control gubernamental, *id est*, las camarillas militares, unas agrupaciones de elementos militares que se aliaban o atacaban en pos de sus intereses en el momento y que durante esta década manejaron la política del país, debilitando las instituciones y empujando el poder internacional de China. Tres camarillas sobresalieron sobre el resto, a saber, la Camarilla de Anhui, la Camarilla de Zhili y, por último, la Camarilla de Fengtian²⁶. Las luchas que establecieron entre ellas —inmiscuyendo a potencias y banca extranjeras— estas tres camarillas harían que toda la década estuviera marcada por la inestabilidad, hecho que el resto del mundo aprovechó y también Sun Zhongshan (*cf. Bloque I. Nota 14*) que proclamó otra república en el sur con capital en Guangzhou (*cf. Addenda I*). De esta manera cuatro grandes bloques político-militares articularon este período sucediéndose o solapándose en el poder y cuya finalidad última —sobre todo de las camarillas— era la de controlar Beijing, no como medio para gobernar China, sino como baluarte de expresar la supremacía sobre el resto de facciones. Por su parte, el Guomindang con Sun Zhongshan a la cabeza en el sur, empezó a vender la idea entre las clases acomodadas de que China necesitaba un gobierno fuerte, nacionalista, de partido único —idea que compartirían con el Partido Comunista (Schurmann, 1968: 139)— que velara por los intereses nacionales más allá de los regionales, motivo por el cual los apoyos populares y la simpatía hacia el sur fueron ganando con el transcurrir de los años y un número cada vez mayor de adeptos empezó a ver esta salida como la que realmente el país necesitaba.

Todo este periodo de alianzas militares regionales pudo tener lugar gracias al *guanxi* (*cf. Bloque I. Nota 25*), pues las lealtades personales y los ejércitos personales se fundamentaban en estas estrechas relaciones que generales, tenientes y coroneles valoraban por encima de todo. El incremento de estos ejércitos personales creció a principios del siglo XX por la falta de otro tipo de ocupaciones y nos apuntan Nathan en Twitchett *et* Fairbank que “the number under arms grew throughout the warlord period from about half a million in 1916 to two million or more in 1928” (1983a: 260). En la ópera revolucionaria encontraremos en múltiples ocasiones a este tipo de ejércitos locales —como en el caso de *El destacamento rojo de mujeres* (*cf. Bloque II. Nota 124*), donde el ejército de un señor local aparece caricaturizado como destructivo, sin piedad y malvado (King *et al.*, 2010: 189)—. Algunos de estos señores de la guerra fueron conocidos por sus reformas progresistas, tales como la erradicación del vendaje de pies en mujeres, la reforma e inclusión sanitaria de barrios pobres o la propuesta de estudios becados para estudiantes poco favorecidos. La forma de mantener todo el sistema en pie fue la de intervenir ciertos sectores y monopolizarlos por la administración, *exempli gratia*, la harina, el fósforo, la sal u otros productos básicos, como pudo ser también el control de los trenes que atravesaban los territorios bajo su dominio, lo que garantizaba un buen suministro de impuestos. En algunas provincias los señores de la guerra llegaron incluso a imprimir moneda propia para las transacciones internas. Se puede ver en todo este proceso que estos señores funcionaban más como hombres de negocios que intentaban, no solo hacer crecer su fortuna

²⁶ La 军阀皖系 (Junfa wanxi) —o Camarilla de Anhui— debe su nombre a la calle de Beijing donde se encontraba su sede, aunque muchos de sus generales también provenían de esa provincia, incluyendo su fundador 段祺瑞 (Duan Qirui). Fue la primera en organizarse y por eso controló el país entre 1916 y 1920. La 直系军阀 (Zhili xi junfa) —o Camarilla de Zhili— recibe su nombre de la provincia, ahora llamada Hebei; esta camarilla siempre se encontró en fuerte lucha contra la de Anhui a causa de las disputas de su fundador, 冯国璋 (Feng Guozhang), con el de aquella. Ostentaron el poder nacional entre 1920 y 1924. La 奉系军阀 (Feng xi junfa) —o Camarilla de Fengtian—, llamada así por la provincia de la que venían la mayoría de sus generales, que hoy es Liaoning. 张作霖 (Zhang Zuolin) fue su general más destacado y un férreo aliado de Japón, el cual acabaría siendo asesinado por el país nipón en 1928. El poder de esta camarilla militar se extendió desde su toma de Beijing en 1924 hasta el final de este inestable período en 1928.

personal, sino crear tras de sí una infraestructura que pudiera rivalizar con otras provincias, lo que a la larga conllevaba conflictos armados con regiones limítrofes o provincias rivales (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 10) —se estima que durante este período de doce años, China sufrió más de cien conflictos armados, desde pequeñas reyertas locales a grandes guerras entre poderosos señores que enfrentaron a varias provincias—. Esta situación interna fue aprovechada por las potencias extranjeras que minaron los recursos del país, prestaron dinero a los señores a altísimos intereses e intervinieron en múltiples ocasiones las políticas económicas y arancelarias del país, aunque en ningún momento de este período hubo intervenciones militares extranjeras en territorio chino.

Grosso modo para entender este período de inestabilidad, citar que durante estos doce años hubo ocho presidencias y una breve restauración de la monarquía manchú —durante unos pocos días de julio de 1917 Puyi fue restituido en su cargo como emperador—, sin contar los innumerables señores de la guerra, caudillos regionales o caciques locales, todos y cada uno de ellos con intereses y objetivos propios y diferentes del resto. Esta frenética actividad de lucha interna conllevaría que los sectores más olvidados de la sociedad se vieran obligados a alistarse a estos ejércitos localistas, aunque los menos afortunados estaban condenados a las penurias del hambre y al olvido gubernamental, incluso grandes marchas de migrantes internos huyendo de los conflictos, hechos que se reflejarían en las obras operísticas posteriores de propaganda comunista (*cf. Bloque II. I.7.2.*). Curiosamente la desunión interna y el desorden gubernamental fueron esenciales para que una nueva diversidad intelectual floreciera a lo largo y ancho de todo el territorio (Sheridan, en Twitchett *et Fairbank*, 1983a: 320). La fundación del Partido Comunista en 1921 (Creel, 1976: 293) y la reorganización del Guomindang en 1924 tienen lugar, en parte, gracias a este florecer intelectual que marcará las décadas venideras del país (Anderson, 1990: 27), no sin haber atravesado una sangrienta época de luchas intestinas.

2.2.1. El Movimiento del Cuatro de Mayo

Como consecuencia de las incursiones territoriales extranjeras y el influjo del cientifismo europeo en China, el siglo XX se inicia en el país con un gran número de estudiantes que cursan estudios en el extranjero (García-Noblejas, 20009: 9); con el tiempo estos estudiantes de intercambio volverán a China y reclamarán su puesto como los intelectuales del momento expertos en historia mundial, geografía, política y, sobre todo, derecho. De este nutrido grupo de jóvenes surgirá un movimiento, venido a llamar Nueva Cultura²⁷, que intentó aunar tradición e influencia extranjera y que, también, intentó eliminar de la cultura china los elementos feudales más antiguos y que eran depositarios de negativos legados o prácticas (Cheng, 2002: 552). En principio, muchos intelectuales intentaron eliminar el legado confuciano de entre las mentes del pueblo (Wang, 2004: 18), trabajo que se presentó imposible, pues el país había vivido en base a esos principios durante miles de años (Yao, 2001: 306); de entre este grupo destacaron los republicanos del 11 y los futuros marxistas y socialistas que controlarían después el país. De otra parte, un grupo diferente de intelectuales abogaban por la reinterpretación de los textos clásicos, adaptándolos a los nuevos tiempos y conservando las cargas históricas de las que el pueblo chino era depositario, los llamados neo-traditionalistas.

Pronto el país vio cómo brotaban, de forma paralela a su surgimiento en Europa, grupos organizados de anarquistas, cuyo sello de identidad también fueron los ataques terroristas inspirados por el movimiento revolucionario ruso (Furth, en Twitchett *et Fairbank*, 1983a: 378) y que impregnó

²⁷ 新文化运动 (Xin wenhua yundong), o Movimiento por la Nueva Cultura, surge a principios del siglo XX en todo el territorio chino y persigue derrocar viejas ideas tradicionalistas en pos del cientifismo y la democracia occidentales. Sus principales representantes estaban estrechamente ligados a la publicación de la revista *Nueva Juventud* (*cf. Bloque I. Nota 32*) e intentaron eliminar los prejuicios y valores confucianos, lo que a la larga originaría el llamado Movimiento del Cuatro de Mayo.

fuertemente a ciertos sectores que anhelaban desesperadamente el derrocamiento de la antiquísima institución imperial de Beijing. Del contacto con los radicales franceses y japoneses surgirían —en torno al verano de 1907— dos fuertes y radicales grupos de acción anarco-comunista que entrarían en contacto y llevarían a cabo acciones en China. El Grupo de París pronto se autoproclamó como el abanderado del progreso y de los avances de la civilización industrial propugnando el racionalismo científico en la cultura y el pacifismo en la política, lo que reflejaron en una suerte de revista quasisecreta en sus orígenes a la que llamaron *Nuevo Siglo*²⁸. De otra parte, el Grupo de Tokio, que propugnaba una lucha de carácter más agrario, también hizo lo propio con la publicación del periódico *Moralidad Natural*²⁹ que reflejaba, en cambio, una visión más humanista, respetando ciertos criterios taoístas y budistas intrínsecos ya a la historia del propio país e introduciendo una fuerte reforma feminista de la que carecía su análoga francesa (Wang, 2004: 29). Llegaron incluso a aseverar que tanto Estados Unidos como Europa solo disfrutaban de una pseudocivilización, pues el culmen de la humanidad desarrollada no podía ser sino una suerte de utopía agraria de corte autárquico organizada en comunas diseminadas por el país donde ninguna fuera dependiente de otras y las interferencias fueran mínimas (Wang, 2004: 18). Esta revista ganó notoriedad por ser la primera que publicó en mandarín el *Manifiesto Comunista*. Ambos grupos anarquistas, que casi desde sus orígenes se habían definido como internacionalistas, pronto empezaron a focalizar su atención en problemas internos de carácter binario que asolaban el país: ricos contra pobres, burócratas contra campesinos, educados contra ignorantes, ciudades contra pueblos y hombres contra mujeres (Furth, en Twitchett *et* Fairbank, 1983a: 383) en un intento de atender las demandas que sus propios lectores les hacían desde el país.

Después de largos debates sobre el futuro del país, los movimientos anarquistas concluyeron que el problema principal era el tradicionalismo confuciano que asentaba toda la realidad social en la familia (Yao, 2001: 227), por lo que pensaban que había que eliminar todos los límites establecidos durante milenios en el ámbito familiar, así “for the anarchists the symbolism of boundaries dissolved became a way of suggesting a possible human happiness transcending social utopia” (Furth, en Twitchett *et* Fairbank, 1983a: 388). En el trasfondo último de toda esta búsqueda se encontraba el anhelo *sui generis* de encontrar el individualismo en una población que no había oído hablar ni tan siquiera de él y que, además, amalgamaba a taoístas, budistas, confucianos, cristianos, etc. (García-Noblejas *et al.*, 2003: 14), lo que hacía aún más compleja la tarea de aunar a todo el pueblo chino bajo las mismas demandas y búsquedas comunes de caminos hacia el futuro.

Para entender el clima que se fue fraguando desde 1911 y que desembocaría en los sucesos de mayo del 19 (Rohsenow, en Mair *et al.*, 2001: 156) es necesario también conocer al Partido Socialista Chino³⁰ fundado por Jiang Kanghu en 1911 bajo el amparo de la nueva República, aunque siempre estuvo muy enfrentado a los poderes gubernamentales por su implicación directa en revuel-

²⁸ La revista fue llamada 新世纪周报 (Xin shiji zhoubao) y tenía una tirada semanal que incluía artículos en francés, chino, japonés y esperanto —lengua de moda en el momento por su desapego de las raíces tradicionales de cada región—. En ella colaboraron un nutrido grupo de estudiantes chinos que realizaban algún curso, asignatura o carrera de intercambio en el país galo y que pronto se empaparon del ambiente y lo trasladaron a su realidad.

²⁹ 天义 (Tian yi) fue la revista que el grupo de Tokio se encargó de editar desde el verano de 1907 y que tenía fuertes raíces feministas. El pensamiento que intentó proyectar fue mucho más de fusión que su homóloga francesa, puesto que sus editores nunca intentaron la reforma total de la sociedad mediante la eliminación de lo existente, sino que abogaron más por una fusión de tipo conveniente para el futuro del país.

³⁰ El 中国社会党 (Zhongguo shehuidang), fundado por 江亢虎 (Jiang Kanghu), el 5 de noviembre de 1911 fue disuelto varias veces por su implicación con atentados contra figuras dirigentes del sur del país. Llegó a contar con más de medio millón de afiliados al finalizar su primer año de existencia y pasó a la historia del país por ser el primer movimiento político chino que añadió el término ‘partido’ a su formación. Algunos de los miembros cofundadores pasarían con posterioridad a engrosar las filas del Partido Comunista. En 1925 fue reorganizado y se convirtió en el Nuevo Partido Socialdemócrata de China que pasaría a Taiwán, lugar donde actualmente reside y presenta candidaturas electorales.

tas y atentados. Intentaron luchar contra las jerarquías sociales y, sobre este tema, presentaron algunas propuestas en la Segunda Internacional³¹ de la que formaban parte. Se separaba ideológicamente de anarquistas y comunistas, sobre todo, en las líneas de producción, que aquellos atribuían totalmente a poderes públicos (Creel, 1976: 13), mientras que los socialistas solo abogaban por la consecución de buenas condiciones de trabajo para los obreros, sin reparar tanto en el origen privado, o no, de las fábricas. En lo que todos parecieron mostrar unanimidad fue en la idea radical de disolver la familia y las jerarquías y ordenamientos sociales confucianos (Huang, 2014: 7). Además, el partido de Kanghu —al igual que el Grupo de Tokio— intentó siempre propugnar la completa emancipación de la mujer en todos los aspectos de la sociedad. A la larga el Partido Socialista —y sobre todo sus jóvenes filas— abogarían por una línea más propagandística y de experimentación social que de innovación doctrinal socialista para las peculiaridades del país (Furth, en Twitchett *et* Fairbank, 1983a: 395).

En el fondo de todo este entramado de organizaciones y partidos políticos se puede entrever la necesidad de todos y cada uno de ellos de marcar el ritmo sobre los demás; lo que para anarquistas eran ‘límites sociales’ para comunistas era ‘lucha de clases’ y, en cambio, los socialistas abogaban por la terminología ‘familias de corte confuciano’. Pretendían, así, crear un camino —que como es sabido fue ganado *in fine* por el Partido Comunista— que alentara una nueva realidad social a través de la palabra y que con ello se pudiera amalgamar a toda esta inconexa sociedad que se encontraba en los albores de un nuevo comienzo histórico (Wang, 2004: 28).

Como nos señala Furth, en Twitchett *et* Fairbank “in September 1915 a magazine, *New Youth*³², was founded in Shanghai under the editorship of Chen Duxiu, a well-known radical and professor of the humanities” (1983a: 396). Con la fundación de la revista (Tang, 1993: 2), los estudiosos determinan el inicio del Movimiento por la Nueva Cultura (*cf. Bloque I. Nota 27*) que, *ab initio*, reunía todos los pensamientos e ideologías de izquierdas —los más representantes de los mismos expuestos arriba— presentes en el país, aunque con el tiempo fuera virando hacia una comunión más estrecha con el Partido Comunista. La motivación inicial de la publicación era amparar a todos los intelectuales que habían estado silenciados durante los Qing y que ahora, bajo la nueva República, podían expresar libremente sus ideas sobre temas históricos, políticos, sociales o culturales (Anderson, 1990: 30). Esta élite intelectual quería que la siguiente generación se viera educada al margen del ambiente imperial y que ciencia, democracia, revolución, juventud y feminismo fueran pilares básicos en su nueva cosmovisión (Tang, 1993: 5). Al finalizar la Primera Guerra Mundial —y sin dejar de prestar atención a lo que estaba aconteciendo en Rusia—, la revista se redefinió como comunista, por lo que muchos de los intelectuales iniciales se vieron obligados a desvincularse del movimiento.

³¹ La Segunda Internacional era una suerte de organización obrera europea con aspiraciones internacionalistas que amalgamaba a partidos socialistas y laboristas. Aunque fue disuelta en alguna ocasión y restablecida, su fundación original data de 1889 y se caracterizó por no contar con un Consejo General que la dirigiera, sino que cada partido miembro de la misma era libre de proponer y aplicar ideas y políticas de actuación propias. Se celebraron un total de diez congresos internacionales, siendo 1920 el último de ellos, dándose también por extinta la propia organización.

³² La revista *Nueva Juventud*, llamada en chino 新青年 (Xin qing nian), fue fundada por 陈独秀 (Chen Duxiu) en 1915 y se mantuvo activa hasta 1926. La sede de la revista, aunque se estableció en Shanghai, con el tiempo fue trasladada a Beijing y pronto se puso a la cabeza de los movimientos que propugnaban el uso del chino vernáculo (*cf. Bloque I. Nota 35*), alejado de la artificiosidad en las nuevas composiciones literarias. La revista tenía una ideología marxista, muy influenciada por los intelectuales rusos, y acabaría uniéndose indisolublemente al Partido Comunista. Su fundador, de ideología trotskista, sería también partícipe de la fundación del Partido Comunista, del que incluso llegaría a ser Secretario General. Fue uno de los cabecillas de la Revolución de Xinhai (*cf. Bloque I. Nota 13*) y un fuerte opositor a la continuidad de la dinastía Qing. Moriría en el año 1942 a la edad de 62 años (Hartman, en Mair *et al.*, 2001: 480).

Toda esta efervescencia de ideas acabaría por plasmarse de forma tangible en una manifestación estudiantil el 4 de mayo de 1919³³ en la famosa plaza de Tian'anmen. Una parte importante de los asistentes eran estudiantes de la Universidad de Beijing que *in illo tempore* estaba en manos de diferentes agentes revolucionarios, entre los que destacaban Cai Yuanpei³⁴, el rector de la institución que propugnaba una reforma visceral de las instituciones de enseñanza para asemejarlas al modo europeo, la implantación del *baihua*³⁵ en la educación y la revisión del feminismo (Ebrey, 1993: 756) para liberar a la mujer china de años de confucianismo (Wang, 2004: 36). Otro de los intelectuales que se encontraban en la esfera de pensamiento de la Universidad fue Hu Shi³⁶ (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 852), profesor que retornaba al país tras años de estudios en Columbia (Schwartz, en Twitchett *et Fairbank*, 1983a: 406) y que con el tiempo también ocuparía la rectoría de la universidad. Ambos intelectuales alentaron al estudiantado para que se manifestaran contra el creciente dominio militar del país por parte de los Señores de la guerra, la creciente amenaza japonesa y los insultos internacionales sobre territorio chino que potencias extranjeras, como Gran Bretaña, Francia o Italia, estaban realizando sobre el país. Además fueron capaces de darle al movimiento un cariz de nacionalismo chino, que tan dañado estaba desde la caída de la última dinastía (Wang, 2004: 21). La figura más destacada de este movimiento fue el literato Lu Xun³⁷ que hoy en día está considerado como el padre de la literatura china moderna (Anderson, 1990: 2), estudiado aún hoy en el país por sus fuertes y estrechos vínculos con el Partido Comunista. Se preocupó de forma especial por el futuro del pueblo chino y su lugar en la historia en una época de gran convulsión política, luchando contra lo que él denominó 'mentalidad esclava' del pueblo chino (Wang, 2004: 32-33), muy influido por la heroicidad nietzscheana.

Con todo, unos 3000 estudiantes se manifestaron en la plaza de Tian'anmen en lo que empezó siendo una marcha pacífica, sofocada por las fuerzas del gobierno republicano, lo que hizo que prendiera la mecha en otros puntos del país. Se calcula que en unas 200 localidades, estudiantes revolucionarios se echaron a las calles para hermanarse con lo ocurrido en la capital y unas 40 fábricas de todo el país cerraron sus puertas y congelaron su producción (Schwartz, en Twitchett *et Fairbank*, 1983a: 407). Lo novedoso de esta masiva protesta fue la participación femenina activa en todos los actos convocados a lo largo del país (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 860) en un alarde de bús-

³³ Este movimiento será en China conocido como 五四运动 (Wu Si Yundong) puesto que surgiría en el mes quinto (五) y el día cuatro (四), ya que el orden que ofrece el mandarín para las fechas sitúa primero el año, después el mes y deja para el final el día, de manera opuesta al español.

³⁴ El rector de la Universidad de Beijing 蔡元培 (Cai Yuanpei) nació en 1868 en la provincia de Zhejiang y murió a los 72 años en la todavía colonia británica de Hong Kong. Fue también miembro fundador de diversas academias, entre las que destaca la Academia Sinica y promotor del pensamiento revolucionario europeo, especialmente de corrientes anarquistas ligadas a París (Gernet, 2005: 571).

³⁵ Lo que ha venido a traducirse al español como 'chino vernáculo' proviene de la expresión del nuevo sistema lingüístico 白话 (*baihua*), que los intelectuales del Movimiento Cuatro de Mayo crearon y que si se tradujera literalmente sería 'habla clara'. Se oponía así al 文言 (*wenyan*) que venía siendo el sistema tradicional y clásico que se empleaba en la escritura y que se encontraba muy lejos del idioma hablado en la calle por la población media. Su implantación fue relativamente temprana en la educación básica y media (en 1921 el Ministerio de Educación la decretó oficial), aunque tardó algo más en universidades y escuelas superiores (Anderson, 1990: 61).

³⁶ 胡适 (Hu Shi) es uno de los nombres que en la actualidad más resuenan cuando se estudian los orígenes del *baihua* (cf. *Bloque I. Nota 35*) y su implantación en la educación. Nació en 1891 en la provincia de Jiangsu y murió en Taiwán en 1962. Llegó también a ocupar el rectorado de la Universidad de Beijing e incluso fue nominado al Nobel de Literatura. Estudió filosofía occidental en la Universidad de Columbia, donde empezó su contacto con las ideas revolucionarias (Wang, 2004: 31).

³⁷ 鲁迅 (Lu Xun) nació en Zhejiang en 1881 y murió de tuberculosis en Shanghai a la edad de 55 años. Fue miembro de la Liga de escritores de izquierdas (cf. *Bloque II. Nota 72*) y muy cercano al ideario comunista. Como escritor fue el máximo defensor de la implantación del *baihua* y de la ruptura con el ideario confuciano tradicional de familia y sociedad (Gernet, 2005: 572).

queda del nacionalismo chino perdido que, si bien no tuvo unos resultados claros a corto plazo, marcaron el devenir histórico del país cuya culminación final ocurría en 1949 (Yao, 2001: 316).

Lo que sí consiguió la revuelta fue acercar a las zonas urbanas la influencia literaria y cinematográfica occidental, liberalizar los medios de comunicación impresa (Ebrey, 1993: 753) y hacer que ciertos sectores de la población de las ciudades se inmiscuyeran de una manera más real y directa en los asuntos políticos del país, aunque no hay que olvidar que la gran masa de la población seguía inmersa en antiquísimas prácticas familiares y sociales alejadas de los núcleos urbanos revolucionarios (Cheng, 2002: 553). Una de las grandes aportaciones del movimiento fue, sin lugar a dudas, el cambio de la interpretación histórica que ya no se dejaba en manos del *Dao*³⁸ sino que ahora cobraba carices científicos y evolucionistas en manos de agentes humanos que podían moldear un nuevo futuro. En base a los preceptos del Dao todo lo que existía conformaba un orden cósmico inalterable que debía ser respetado, estudiado y valorado *per se* sin poder ser este alterado en modo alguno (Creel, 1976: 131) y lo que vino a romper este movimiento estudiantil fue esa quietud del orden de las cosas en el país. La idea última del movimiento era romper todas las estructuras impuestas en el pasado y que, a su entender, frenaban la apertura del país hacia el futuro (Wang, 2004: 37). Es en esta idea con base de ruptura con el pasado donde encontramos todo el meollo de la cuestión que acabaría por plasmarse en el 49 con la proclamación de la Nueva China y de los nuevos cánones literarios plasmados en todas las artes, particularmente en la operística (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 874).

2.2.2. Los inicios del comunismo chino y el Primer Frente Unido

En los orígenes del movimiento revolucionario es de obligada mención dos términos chinos que se encuentran estrechamente ligados a la dimensión política y cultural en el país. Por un lado, encontramos la expresión *gailiang* y, por otra, la combinación de sinogramas *weixin*³⁹ (Schurmann, 1968: 61). Ambos términos fueron reiteradamente usados por los intelectuales republicanos desde los albores de la época postimperial china, aunque con el transcurrir de los años los movimientos marxistas y comunistas fueron apropiándose de ellos en beneficio propio (Tang, 1993: 20). La idea que se quería transmitir era que lo nuevo, lo social, lo justo debía imponerse sobre los antiguos valores de corte confuciano —de los que venimos hablando— que inundaban todos los aspectos de la vida civil, política y social de país (King *et al.*, 2010: 15). De todas las consecuencias revolucionarias que se pueden extraer de los años posteriores al Cuatro de Mayo, la realidad es que el proletariado en China era minúsculo —por no decir inexistente— y a penas un puñado de intelectuales y escritores tenían orígenes obreros.

Como ya se señaló *ut supra* los principales focos de irradiación de ideología marxista hacia China fueron los núcleos de estudiantes de Francia y de Japón, por lo que las primeras ideas de esta nueva corriente fueron traducciones e interpretaciones de obras y escritos de estos dos países al chino. Los primeros lugares geográficos del país en los que podemos encontrar movimientos intelectuales de izquierdas son la Universidad de Beijing, la Universidad de Shanghai, la Universidad Zhonghua de Wuhan, la ciudad de Changsha —lugar del que surgiría la figura del que luego sería el presidente del Partido, Mao (*cf. Bloque I. Nota 21*)—, la ciudad sureña de Guangdong y Chengdu (*cf. Addenda I*). En todos estos lugares del país empezaron a surgir en época republicana los primeros atisbos de movimientos marxista-leninistas que, con el tiempo, acabarían conformando el núcleo

³⁸ El 道 (*dao*) se podría traducir como ‘vía’ o ‘camino’, incluso como ‘doctrina’, y hace referencia a la esencia fundamental del universo y del hombre que distintas filosofías chinas —como el confucianismo, el taoísmo o el budismo, entre otras— predicaban como el orden natural de todas las cosas. Suele usarse en español bajo la escritura Tao por su similitud fonética con la sorda (Yao, 2001: 177).

³⁹ El término 改良 (*gailiang*) hace más referencia a la idea de ‘mejora’ o ‘reforma’, mientras que el término mandarín 维新 (*weixin*) se refiere más a ‘modernización’.

fundacional del Partido Comunista (Schurmann, 1968: 26). La crisis política y social que estaba sufriendo el país tras la caída de la dinastía manchú creó el caldo de cultivo perfecto para exponer ante el pueblo la realidad de la lucha de clases y la opresión, pues Señores de la guerra y terratenientes a lo largo y ancho del territorio se disputaban diferentes porciones del gran pastel que representaba la administración y el poder de China (Ebrey, 1993: 956). Además, las agresiones extranjeras al país ponían sobre la mesa la necesidad apremiante de que una fuerza nacionalista y cohesionada tomara las riendas de un país que parecía al borde del abismo.

Así en julio de 1921 se funda en la ciudad de Shanghai el Partido Comunista⁴⁰ que suele acompañarse en sus traducciones de los complementos del nombre ‘chino’ o ‘de China’. Aunque analizar los pormenores de su fundación sería demasiado extenso y casi daría para otro trabajo de investigación por su complejidad y la extensión de territorio y personajes a analizar, se puede concluir que entre las cabezas fundacionales más sobresalientes destacaron Chen Duxiu, Zhou Enlai, Li Dazhao⁴¹, y Mao Zedong (cf. *Bloque I. Nota 21*), este último es más celebre de entre ellos por llegar a ocupar su presidencia y haber gobernado tras la implantación de la Nueva China. En las claves fundacionales del movimiento “the suffering of the working people, [...] the outcome of imperialists, capitalists and landlord exploitation, and their monopoly of state power” (Schwartz, en Twitchett *et* Fairbank, 1983a: 513) figuraron como las más apremiantes y que serían las primeras en ser solventadas en caso de hacerse con el poder. Desde los inicios, el Partido se organizó sistemática y secretamente desde las diferentes células dispersas por el país conectadas con un poder centralizado claro que buscaba la forma de liderar a las masas de obreros, campesinos y soldados para la causa revolucionaria (Creel, 1976: 14). Un año después, en mayo de 1922, en el Segundo Congreso el Partido se reafirmó como el único que buscaba la eliminación de la lucha de clases mediante la revolución y la conformación de sedes provinciales que regularmente pasaban y recibían información y órdenes de la cúpula del Comité central (Harding, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 222). Tres años después, ya contaban con más de 20.000 afiliados entre los que ahora también había mujeres y un número alto de soldados que no paró de crecer hasta que en 1927 se vieron obligados a establecer

⁴⁰ El 中国共产党 (Zhongguo Gongchandang), o Partido Comunista Chino, es hoy en día una de las organizaciones humanas de mayor repercusión y afiliación de toda la historia, contando con casi 100 millones de afiliados. Con todo, pese a lo grandioso de sus cifras no representa más que apenas un 5% del total de la población del país, por lo que constituye una suerte de élite gobernante cerrada en sí misma y, que en ocasiones, podría equipararse a los mandarines y funcionarios imperiales contra los que originalmente pretendían establecer batalla. Muchos estudiosos sostienen hoy que el traspaso de poderes que se produjera —no sin turbulencias— desde los últimos Qing hasta los actuales comunistas no ha sido sino un cambio dinástico más en el devenir histórico del país; cambiaron a sus funcionarios, el nombre de sus instituciones y las fiestas y tradiciones, pero en el fondo conservaron la organización del poder unipersonal, el culto a la persona, la élite gobernante, entre otros.

⁴¹ 陈独秀 (Chen Duxiu) nació en Anhui en 1880 y moriría en la provincia de Sichuan a la edad de 62 años. Es considerado como uno de los padres fundadores del Partido Comunista. Fue también cofundador de la revista *Nueva Juventud* que acogería tanto contenido ideológico del movimiento a lo largo de los años. Fue nombrado secretario general del Partido *in absentia* pues no pudo asistir al acto fundacional y siempre estuvo bajo los mandatos y directrices de Moscú. 周恩来 (Zhou Enlai) nació en 1898 en la provincia de Jiangsu y participó en revueltas en París, donde estuvo estrechamente ligado al Partido Comunista Francés, para acabar muriendo en Beijing en 1976. Siempre estuvo ligado al movimiento revolucionario comunista y tomó parte en las revueltas del Cuatro de Mayo. Se adhirió a la Larga Marcha, junto a Mao Zedong, lo que le convertiría en un hombre de peso dentro de la política organizativa del Partido. Ocupó diferentes cargos dentro de la organización del Partido —fue vicepresidente del mismo en varias ocasiones— y también de índole gubernamental, fue el Primer Ministro de la República Popular China de la historia. 李大钊 (Li Dazhao) nació en 1889 y fue muerto por ahorcamiento en 1927 a manos de agentes del Guomindang por su filiación roja. Fue un intelectual formado en Japón, a diferencia de sus compañeros, y sí que provenía de una familia con orígenes campesinos. Durante su trabajo como bibliotecario en la Universidad de Beijing estuvo a cargo del joven Mao Zedong (cf. *Bloque I. Nota 21*) con el que nunca llegó a entablar una profunda y verdadera amistad (Gernet, 2005: 563).

un Politburó⁴² que regulara todos los aspectos del Partido (Schurmann, 1968: 146). Conformada la organización política al modo ruso —cuyo principal objetivo a largo plazo era perpetuar en el poder a los fundadores y a sus leales—, recibieron durante los siguientes años gran número de afiliaciones de la pequeña burguesía que daría consistencia y autoridad al Partido frente a sus adversarios, nacionales e internacionales, confiriendo al movimiento un halo de legitimidad y financiación en muchos casos.

Uno de los principales adversarios políticos *ab initio* con el que tuvo que lidiar el incipiente Partido Comunista fue la formación política que representaba Sun Zhongshan (*cf. Bloque I. Nota 14*), esto es, el Guomindang, que por otro lado también era un partido revolucionario que albergaba muchas y diversas ramas en su interior. Las diferencias entre ambos partidos eran notorias y, aunque los objetivos finales de liberar al país podían ser similares, los caminos para alcanzarlos distaban mucho de llegar al entendimiento, pero la inestable situación del país con los Señores de la guerra (*cf. Bloque I. Nota 22*) disputándose el poder obligó a todos a hacer un esfuerzo de acercamiento y lucha conjunta. De esta voluntad bilateral surgiría el Primer Frente Unido⁴³ que se materializaría en 1924, con la intención del grupo de Zhongshan de controlar el crecimiento comunista y con la meta de estos de infiltrarse en las filas nacionalistas con la misión de convertir más seguidores a la causa revolucionaria roja. Desde Moscú siempre se intentó que la fusión de ambos movimientos revolucionarios fuera total y única y se unieran bajo un sólo mando, algo que nunca llegaría a materializarse —no dejemos de lado la implicación que el Guomindang tenía con la gran burguesía y las facciones más de derechas que fueron surgiendo en sus filas (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 39)—. La meta que los comunistas se habían fijado se estaba materializando y en torno a mayo de 1927 contaban con 60.000 miembros (Schwartz, en Twitchett *et Fairbank*, 1983a: 522) que se extendían por todos los rincones del país y estaban supeditados a las decisiones tomadas por el Politburó.

El idilio amoroso entre ambos tocó a su fin en 1926, cuando el ala más derechista del Guomindang, con Jiang Jieshi⁴⁴ a la cabeza, inició la Expedición del Norte cuyo objetivo último era la unificación de todo el país erradicando la presencia de los señores de la guerra y poniendo a todos los líderes locales bajo el gobierno revolucionario. Algunos de los caudillos fueron eliminados, pero otros —viendo la precaria situación de sus propios intereses— juraron lealtad al gobierno y se adherieron a la Constitución y a sus principios. En contra de todas las directrices que los enviados especiales moscovitas hicieron a ambos bandos, ciertos elementos comunistas capturaron la ciudad de Shanghai para su causa. Contra todo pronóstico Jiang Jieshi cercó la ciudad, la atacó ferozmente y ordenó matar a todos los elementos izquierdistas que habían obrado contra el gobierno central,

⁴² El archiconocido préstamo politburó ha pasado a casi todos los idiomas occidentales por la influencia que tuvo la Unión Soviética en asuntos políticos tras la implantación del comunismo en la antigua Rusia de los zares. La palabra es una contracción del ruso *politicheskoye biuro*, esto es, 'oficina política'. En chino se le conoce como 中国共产党中央委员会政治局 (Zhongguo Gongchandang Zhongyang Weiyuanhui Zhengzhiju) y está formado en la actualidad por 25 miembros —número que ha variado en la historia, llegando a un máximo de 29 en algunas ocasiones—, de los cuales entre 5 y 9 conforman el Comité Permanente que tiene el máximo poder ejecutivo en el país.

⁴³ 联俄容共 (Lian E Rong Gong) es el nombre por el que se conoce al primer intento —fallido a la larga con terribles consecuencias para ambos— de coalición de lucha conjunta del Guomindang y el Partido Comunista. Aunque sólo duró unos dos años, llegaron a conformar un ejército conjunto conocido 国民革命军 (Guomin geming jun), o Ejército Nacional Revolucionario, en el que durante algún tiempo tanto nacionalistas como comunistas lucharon codo con codo por la causa del país.

⁴⁴ 蒋介石 (Jiang Jieshi), conocido por la occidentalización cristiana de su nombre Chiang Kai-shek, fue el sucesor de Sun Zhongshan en el Guomindang y presidente del país desde 1927 en Nanjing, desde donde tuvo que huir para refugiarse en la isla de Taiwán tras la victoria de los comunistas en territorio continental. Nació en la provincia de Zhejiang en 1887 y falleció a los 87 años en Taiwán. Su gobierno autoritario de la isla siempre mantuvo la esperanza de la caída del comunismo en el continente y su vuelta como legítimo gobernante del país. Era el representante del ala más derechista dentro del Guomindang, conocida como la facción de Nanjing (Gernet, 2005: 555).

desatando así una encarnizada guerra civil entre ambos bandos que no pararía hasta la invasión japonesa de 1937. Las maniobras políticas y militares de Jiang Jieshi cambiarían el devenir de la historia dando comienzo a la llamada década de Nanjing, de la que hablaremos más abajo.

2.3. La década de Nanjing (1927-1937)

Tras una serie de revueltas organizadas por diferentes mafias en Shanghai, más la toma de ciertos puestos clave en el gobierno de la ciudad por los comunistas, el 18 de abril de 1927 Jiang Jieshi inaugura nuevo gobierno republicano nacionalista con sede en la ciudad de Nanjing⁴⁵, habiendo erradicado todo foco de resistencia en el país. Por vez primera en muchos años parece que el gobierno chino por fin controla la mayoría de las facciones y es dueño y señor del ejecutivo nacional: los Señores de la guerra han sido doblegados, Gran Bretaña ha cedido varias plazas coloniales y los comunistas están proscritos. Además *lato sensu* Jiang se cree el único líder del Guomintang, pues la muerte de Zhongshan había ocurrido en 1925, por lo que la oposición interna más moderada parece haber dejado de existir, aunque comienza a aflorar una rama izquierdista que empieza a mirar con buenos ojos al Partido Comunista y que está acuartelada en la ya desaparecida ciudad de Hankou⁴⁶. En unos meses, y no sin estar exento de intrigas y traiciones, Jiang acaba controlando el gobierno, el ejército y su propio partido (Tang, 1993: 32), lo que lo lleva a convertir al país en un estado militarizado de corte dictatorial, política personal que no le abandonaría hasta su muerte. Con todo, su partido era sin lugar a ninguna duda el mayor del país, pues en su seno —como venimos viendo— aglutinaba a elementos de todas las ideologías políticas, unidos sólo bajo el emblema de la renovación del país —en 1929 contaba ya con cerca de 630.000 afiliados (Eastman, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 118)—.

En contra de lo que la historia parezca enseñarnos, el Guomintang contaba con el beneplácito de Moscú —que ardía en deseos de que se produjera una fusión pacífica de este con el Partido Comunista— y su organización interna empieza a parecerse mucho a la soviética, aunque nunca llegaron a las masas como sí lo harían los seguidores de Mao, en gran medida por la forma tan cercana de conectar con las clases bajas gracias a la ópera (King *et al.*, 2010: 190). Quizá amparado en esta seguridad, Jiang empieza su purga personal contra sus antiguos aliados comunistas para convertir a China en un país de partido único, acto que acompañó con una férrea censura de los medios en papel que la izquierda imprimía y repartía entre los campesinos, trabajadores y soldados, además de intentar alentar en sus filas más jóvenes el ideal revolucionario que tanto había promulgado Zhongshan, ahora al servicio de la propaganda del Partido Comunista que ya empezaba a infiltrarse en academias y universidades de todo el territorio bajo su control (Tang, 1993: 51). Viendo que las facciones izquierdistas de su partido empezaban a ver con malos ojos estas políticas, ordenó de forma sistemática la represión de toda disidencia en su formación o en el ejército y no toleró ningún acto de insubordinación o cuestionamiento de las órdenes recibidas desde Nanjing —llegando en algunas ocasiones al asesinato—; todo parecía indicar que su movimiento se asentaba y se consolidaba en el poder. Durante los próximos años dedicaría todo su empeño en acabar con el poder de los viejos reductos de los Señores de la guerra que a veces mostraban rebeldía y se levantaban contra Nanjing en pequeñas y diseminadas guerras civiles o en abusos de poder como podemos ver refle-

⁴⁵ 南京 (Nanjing), cuyo primer sinograma significa ‘sur’ y el segundo ‘capital’ fue declarada nueva capital del país; motivo por el cual cuando toman 北京 (Beijing) en 1928, cuyo primer sinograma significa ‘norte’, el nuevo gobierno —establecido ya en la capital del sur— decide cambiar el nombre de la ciudad por 北平 (Beiping), en cuyo caso el carácter segundo representa la idea de ‘paz’; así el problema semántico de ‘capital’ queda resuelto fuera de Beijing.

⁴⁶ La ciudad de 汉口 (Hankou), junto con Wuchang y Hanyang, se unirían en 1949 para dar lugar a la actual ciudad de 武汉 (Wuhan), capital de la provincia de Hubei (*cf. Addenda I*). Es uno de los principales puertos comerciales del sur y, durante décadas, estuvo repartida entre poderes coloniales de Alemania, Francia, Gran Bretaña, Rusia y Japón. Fue una de las plazas coloniales que Gran Bretaña abandonó con la llegada al poder de Jiang Jieshi.

jado en *El destacamento rojo femenino* (cf. *Bloque II. Nota 124 et Bloque 2. 1.7.2*) donde el personaje Nan Batian encarna a este grupo de caciques regionales que, aun estando en contra del poder comunista, no se muestra tampoco favorable al control del Guomindang en su región.

Todo este clima de enfrentamientos internos del Guomindang y del Partido Comunistas se verían frenados en seco tras el hecho ocurrido el 18 de Septiembre de 1931 (Eastman, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 129), cuando las tropas imperiales japonesas invaden la región de Manchuria⁴⁷, al norte del país. Este hecho, que a simple vista puede parecer negativo para el país, fue el detonante decisivo que consolidaría en el poder a Jiang hasta 1949, pues le confirió la excusa nacionalista de unidad y esfuerzo unido que tanto había ansiado en los últimos años (Tang, 1993: 41). Ahora todo su partido —con todas las facciones políticas presentes— aceptaban su liderazgo en la lucha que se avecinaba contra el invasor nipón. Desde ese momento focalizó sus energías —quizá de forma inconsciente— en diluir la separación real existente entre Estado y partido, llegando a un punto en el que el propio gobierno era el Estado (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 825), quizá con la idea —que años después también tendría el comunismo— de que el pueblo chino aún no estaba preparado para autogobernarse.

Para asegurarse de un buen funcionamiento de todo el aparato gubernamental, el gobierno de Nanjing estableció la triple división histórica montesquievana, pero tuvo la habilidad de añadir dos ramas más que el francés no supo —o no quiso— ver, a saber, un órgano independiente para el control de los exámenes nacionales y otro órgano encargado de la vigilancia de la moral y la política del país (Yao, 2001: 195). El primero —que aún hoy se conserva, pues ni el comunismo fue capaz de eliminar el ancestral sistema de exámenes imperial (Brook, 1998: 97)— puede entenderse e incluso justificarse en un país de tal magnitud para el logro de plazas públicas. Quizá el mayor problema a una supuesta democracia de esta década fuese ese segundo órgano de control, pues en realidad fue utilizado como método de persecución política, además amparado por el Estado. Con la consigna de ‘comunista’ fueron detenidos, torturados y hechos desaparecer cientos —quizá miles— de chinos en pos de erradicar el mal rojo del país. Contra este hecho consumado se pueden observar en los escritos propagandísticos comunistas y en sus obras operísticas gran cantidad de alusiones y denuncias; denuncias que el comunismo encumbró y ensalzó hasta la heroicidad para probar que estaban siendo perseguidos y exterminados, en palabras del propio dirigente comunista “miles y miles de mártires han ofrendado heroicamente su vida en aras de los intereses del pueblo. ¡Mantengamos en alto su bandera y avancemos por el camino teñido con su sangre! (Mao, 2021: 200). Volvemos a ver aquí el genio humano, cómo un hecho en apariencia destructivo puede ser empleado como un arma, en este caso para ganar adeptos y llegar a más personas que cada vez veían con mejores ojos la idea de revolución maoísta. Incluso se decidió en 1930 prohibir todas las organizaciones estudiantiles que no fueran previamente aprobadas por ese nuevo órgano de poder estatal, por lo que el Movimiento de Mayo, su espíritu y la juventud que lo secundó se vieron traicionados por el Guomindang (Eastman, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 137-138), por lo que decidieron manifestarse y protestar —tal y como lo venían haciendo desde mediados del siglo XIX (cf. *Bloque I. 1.*)—, pero esta vez fueron encarcelados y muchos de ellos nunca más volvieron a sus facultades (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 863). Esta fue una de las mejores campañas de propaganda que tuvo en su haber el Partido Comunista, cientos de jóvenes cambiaban sus afiliaciones y esperanzas dejando atrás a un partido que los había defraudado en el seno mismo de sus creencias: la revolución.

⁴⁷ Esta región del norte del país, limítrofe con Mongolia, siempre había estado en disputa entre China, Rusia y Japón, llegando a producir altercados entre estos dos últimos en diferentes ocasiones. La región es conquistada por Japón en 1931 y un año después se establece el estado títere de 满洲国 (Manzhouguo) tras un supuesto ataque terrorista a una línea de ferrocarriles japoneses que administraba la zona —conocido este evento como Incidente de Mukden—. Para legitimar su poder nombran al ya depuesto emperador Puyi nuevo emperador de la zona, aunque nunca llegó a ostentar ningún poder real. Este estado títere se mantendría en vigor hasta 1945, año que en que pasaría a manos soviéticas que, tras muchas deliberaciones y concesiones, acabaría cediéndolo a China un año después (cf. *Addenda I*).

Durante todo este tiempo se produjo en el país un hecho que aún sigue siendo extraordinario, algo que se ha intentado explicar por muchos historiadores y estudiosos y que todavía parece material propagandístico y no real. Con la declaración de guerra hecha por Jiang sobre los comunistas, obligaron a estos a retirarse como fuerza política y movimiento dentro del mismo país, una suerte de guerra civil que no enfrentaba bandos o territorios sino partidos políticos —ambos revolucionarios y con metas parecidas— en un mismo territorio, creando un halo heroico casi místico en los que resistieron del que no dudarían años después hacer uso, hecho del que se hablará con mayor detenimiento en el epígrafe *ut infra*.

Aun con todo, a finales de 1936 un clima de optimismo y aparente unidad sumió a China en un nuevo proceso interno que a todas luces parecía que ya se asentaba y ganaba solera en el panorama nacional, y apoyado en esto comenzó a preparar una guerra de resistencia contra la agresión sufrida años atrás por la toma *manu militari* del norte del país (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 862). La desastrosa economía que se venía arrastrando desde principios de la década parecía ahora que remitía y el pueblo volvía a hacer acopio de un único patriotismo en pos de expulsar al enemigo invasor, hecho que podemos ver reflejado en algunos titulares de periódicos de la época que rezaban “in the period of the last few months, the people’s confidence seems as though it were revived from the dead” (Eastman, en Twitchett *et Fairbank*, 1983b: 162). Así, Jiang intentó enviar tropas para aniquilar a los apenas 30.000 combatientes comunistas que se encontraban vagando por el país y que él veía como el último foco de resistencia a contener, pero sus soldados manifestaron su desconformidad puesto que para ellos el enemigo real —además, ya desde hace seis años en territorio nacional— eran los japoneses. Para solventar el problema, el propio Jiang voló a Xi’an —ciudad donde las tropas de Mao se encontraban acuarteladas— y para su sorpresa fue puesto bajo arresto por sus propios oficiales, siendo solo liberado dos semanas después cuando prometió verbalmente que dejaría el peligro comunista hasta que el problema japonés fuera resuelto.

2.3.1. El movimiento comunista y sus políticas

A finales del 27 la importancia de la Internacional Comunista había decaído —llegaría a convertirse en un simple órgano de propaganda de Stalin—, el trágico final del Primer Frente Unido junto a los nacionalistas y las rencillas por el liderazgo interno del movimiento abocaron al Partido Comunista a su casi total desaparición. En abril de ese año, apenas contaban con 60.000 afiliados y a finales del mismo no llegaban a 10.000 por lo que la situación real de lucha era insostenible a todas luces. La consolidación del Partido aún parecía imposible y se hicieron varias intentonas de colocar figuras más afines a los núcleos urbanos, a las áreas rurales o a la rama intelectual, pero todos los esfuerzos fueron en vano pues o no duraban mucho en el cargo o agentes del Guomindang acababan con ellos. Durante estos duros años, el Partido consiguió reestructurar su organización combinando el liderazgo con las juventudes y las masas de trabajadores y campesinos creando un cuerpo cohesionado con influencias bolcheviques soviéticas mucho más fácil y manejable de gobernar (Schurmann, 1968: 110).

Durante esta década la migración desde la zona rural hacia las ciudades es un hecho consumado y el Partido Comunista, consciente de este movimiento, pronto pone los medios para empezar a reclutar entre las filas de campesinos, que llegaban hastiados por la falta de recursos y tierra. Es en esta coyuntura cuando la figura de Mao se alza sobre el resto y en 1931 —habiendo reorganizado el Partido en núcleos soviéticos— se proclama Presidente del movimiento en todo el país (Schurmann, 1968: 29-30), hecho que no terminaría de aunar a todos los miembros, pues las diferentes opiniones sobre cómo llevar a cabo la lucha revolucionaria fragmentó, ya desde los inicios, a la cúpula comunista. Un punto en el que todas las partes parecen estar de acuerdo es la organización piramidal de la sociedad, en la cual el Ejército Rojo pronto jugaría un papel básico en la organización de las ma-

sas (Schurmann, 1968: 12), de los territorios bajo dominio comunista o de la nueva labor de la mujer en la lucha, tras la caída del Primer Frente Unido (*cf. Bloque I. 2.2.2.*).

Desde finales de 1927 se vinieron arrastrando en todo el territorio una serie de malas cosechas que provocaron hambrunas generalizadas, lo que sin duda hizo aumentar las filas comunistas de gran número de nuevos adeptos, aunque estos —como se demostraría más tarde— no estaban listos para la lucha; su falta de disciplina y entrenamiento arrastraría al Partido a una serie de derrotas en los albores del movimiento en su intento por hacerse de núcleos urbanos e industriales. En este primer estadio, el movimiento abogó por el establecimiento de sóviets (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 55)—imitando el *modus operandi* ruso— en las zonas rurales del país (*cf. Addenda III*). Así, el Partido se aseguró unas zonas en las que, mediante la confiscación y la distribución de la tierra, pudo establecer bases de formación bélica y estratégica con fondos suficientes para hacer realidad su lucha revolucionaria (Ch'en, en Twitchett *et Fairbank*, 1983b: 189), que se asentaba ya en más de 300 regiones distribuidas por todo el país. Desde principios de 1930 las políticas del Partido focalizaron su acción en la confiscación de los latifundios de los grandes terratenientes y de los campesinos ricos, *ipso facto* el movimiento empezó a gozar de cierta autonomía económica al comenzar a organizar a pequeña escala un mercado de productos entre sus zonas de influencia (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 864).

De forma paralela a la organización de la tierra, Mao y su gabinete comenzaron a darle forma al desbarato Ejército Rojo (Mao, 2021: 114), que empezó a ver crecer sus huestes con la incorporación de oficiales descontentos y mal pagados del Guomindang que paulatinamente fueron pidiendo adherirse al bando comunista, aunque no militaran en las listas del Partido. En torno a 1934 un 28% del total de las tropas no estaban afiliados al Partido (Ch'en, en Twitchett *et Fairbank*, 1983b: 197), sino que solo ofrecían sus servicios o por ideales de mejora, por descontento con otros bandos o por el sustento diario de víveres. Asimismo, se decidió el establecimiento de comisarios políticos que velaran por las buenas formas comunistas y revolucionarias entre los soldados —figura política que veremos aparecer de forma recurrente en las óperas revolucionarias—, consiguiendo de esta manera que desde sus inicios el Ejército Rojo fuera la mano armada del Partido con el apoyo de las masas, el férreo liderazgo de Li Lisan⁴⁸ y el beneplácito de los 28 bolcheviques⁴⁹. El cambio de estrategia militar se materializaría con la toma de Changsha (*cf. Addenda I*) en 1930, lo que asentaría —al menos de momento— el liderazgo militar de Li a las órdenes directas de Mao, comenzando así el periplo urbano del movimiento, que se vería apoyado de forma masiva por la población tras la toma de Shanghai por parte japonesa en enero de 1932, agresión que no frenó los ataques que durante los últimos meses el gobierno de Jiang hacía de forma reiterada sobre las bases comunistas con el fin último de hacerlas desaparecer. Al mismo tiempo, Jiang organizó una serie de medidas de estrangulamiento de los sóviets con el fin de aislarlos comercialmente cortando sus líneas de suministros, construyendo nuevas rutas para sus ejércitos y cercando posiciones estratégicas revolucionarias que, junto con las refriegas de los japoneses, provocaron la retirada y el abandono de varios soviets revolucionarios, causando de forma ulterior la Larga Marcha (*cf. Addenda III*) que obligaría al Ejército

⁴⁸ 李立三 (Li Lisan), nacido en Hunan en 1899, fue uno de los máximos exponentes comunistas en las primeras décadas del movimiento. Estudió en Changsha, donde conoció a Mao (*cf. Bloque I. Nota 21*) y empezó a acercarse a las ideas revolucionarias. Estudió también en Francia, lugar donde finalmente decidió adherirse al Partido Comunista Chino del que formaría parte de la cúpula en varios puestos sindicales, organizativos y militares. En 1967, tras años de encarcelamientos y torturas por acusaciones de traición al Partido, Li se suicida en Beijing.

⁴⁹ El grupo de los 28 bolcheviques (二十八个半布尔什维克 Ershiba ge ban bu'ersheweike, en chino) fue un grupo que dominó la esfera política e ideológica del Partido Comunista Chino en los primeros años de la década de los 30 y que estaban caracterizados por haber estudiado todos ellos en Moscú los años precedentes. A mediados de la década, Mao decide convocar una reunión donde se discutió el liderazgo de este grupo de influencia moscovita, dando como resultado final el poder absoluto a aquel y relegando al grupo a una suerte de cámara consultiva sin poder efectivo real. Es en este momento cuando las líneas chinas se muestran claramente al margen de las decisiones de Moscú.

Rojo a una huida cruzando todo el interior del país hasta llegar a la ciudad de Yan'an, donde se reorganizarían y darían lugar al nuevo ideario revolucionario (Tang, 1993: 76). La organización inicial del Partido Comunista bajo un triunvirato encabezado por Mao, Zhou Enlai (*cf. Bloque I. Nota 41*) y Wang Jiaxiang⁵⁰ queda abolida en parte gracias a la Larga Marcha, que pone de relieve lo difícil de aunar diferentes opiniones a la hora de tomar rápidas y decisivas decisiones estratégicas, militares y de gobierno (Schurmann, 1968: 108).

Durante estos años, es reseñable la casi inexistencia de literatura bélica por el bando blanco, *id est*, los nacionalistas. Mientras que el bando revolucionario pronto fue consciente de la eficacia de la propaganda, la literatura y, sobre todo, la ópera para cultivar en sus ideales a las masas (Tang, 1993: 50), los nacionalistas poco hicieron por intentar llevar a la gran masa sus ideales también — aunque diferentes — revolucionarios. Este hecho, en principio carente de significación, tomaría un cariz de importancias copernicanas en el apoyo popular que terminaría con la implantación de la Nueva China en 1949. En cambio, algo que intentaría desde el principio el gobierno de Jiang sería dismantelar las redes de conocimiento, de literatura y de propaganda de las líneas revolucionarias, mediante el espionaje, la detención o la deportación a zonas de organización en sóviets. En torno a junio de 1931 casi 25.000 miembros del Partido Comunista fueron arrestados, interrogados y algunos asesinados por el gobierno de Nanjing (Ch'en, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 218). Mientras el territorio chino estaba siendo invadido por el Ejército Imperial Japonés, el Partido Comunista y el Guomindang iniciaban una guerra de desgaste semiclandestina entre ellos para hacerse con el poder único del gobierno.

2.3.2. La agresión japonesa de 1937 y el Segundo Frente Unido

Los soldados de la Larga Marcha llegaron a Yan'an en octubre de 1935, organizando en esta pequeña ciudad la capital del sóviet de Shaanxi (*cf. Addenda I*), provincia a la cual el gobierno de Nanjing pronto enviaría tropas con el fin de eliminar a los bandidos revolucionarios del mapa. Pocos fueron los que vislumbraron el sombrío futuro que los japoneses arrastrarían al continente; uno de ellos fue Zhou Enlai que ya en 1934 habló en varios discursos de la necesidad de formar de nuevo un frente común que encarara la amenaza foránea que acarrearía la llegada de un nuevo capitalismo y la pervivencia del feudalismo (Ch'en, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 221). El problema que en ambos bandos se veía era de orden temporal: si la unión requerida para expulsar al invasor era de carácter temporal, sería inevitable una lucha fratricida entre el Partido Comunista y el Guomindang tras la salida de los japoneses; por otra parte, si la unión era definitiva y creada a largo plazo, ambos partidos deberían redefinir sus metas y proyectos de futuro para poder vivir y gobernar en armonía bajo el mismo territorio con reglas comunes a ambos y elecciones democráticas que establecieran quién, cuándo y dónde gobernaría cada facción. Para mayor agravio de la situación, el único país verdaderamente dispuesto a ayudar a la causa china era Rusia, y esta no se decantaba de forma clara por ninguno de los dos grandes partidos, sino que jugaba a alentar a ambos en la lucha anticapitalista. El incremento propagandístico del nacionalismo chino contra el invasor japonés por parte de Partido Comunista tampoco ayudó a mejorar la situación, pues muchos que antes veían con buenos ojos a los nacionalistas ahora volcaban su atención hacia los revolucionarios que parecían más decididos a defender China, incluso desde las instancias literarias revolucionarias que legaron a acuñar el eslogan “take literature to the countryside; take literature to the army” (Tang, 1993: 43).

⁵⁰ 王稼祥 (Wang Jiaxiang) nació en Anhui en 1905, miembro original del triunvirato que dirigió al Partido Comunista en sus orígenes, aunque quizá sea el menos conocido de los tres pues tras la toma del poder por parte de los revolucionarios fue enviado a Rusia como embajador, estando la mayor parte de su vida en el extranjero. Perteneció al grupo de los 28 bolcheviques, del que supo desligarse tras su caída para permanecer junto a Mao y Zhou Enlai en el poder. Falleció en Beijing en 1974.

El 12 de diciembre de 1936 el país tembló ante la noticia de que Jiang había sido secuestrado en la ciudad de Xi'an, poniendo en peligro toda la posible unión de las facciones chinas antijaponesas. El autor del arresto fue el joven Zhang Xueliang⁵¹, perteneciente a las filas nacionalistas, pero que ansiaba una gran coalición de fuerzas con los comunistas a fin de expulsar al agresor. Este hecho —conocido como el Incidente de Xi'an— provocó que todas las facciones antijaponesas vieran la urgencia real de crear un cuerpo común de lucha. Tras una serie de entrevistas entre Zhou Enlai y Jiang Jieshi, ambos partidos acordaron limar sus políticas más extremas e identitarias en pos de una posible unión temporal de sus fuerzas, dejando así el futuro abierto tras la expulsión —si había éxito— de los japoneses. Los revolucionarios acordaron mitigar sus posturas de redistribución de la tierra durante las campañas contra los nipones (Mao, 2021: 148) y pospondrían sus políticas agrarias *sine die*, exigiendo sólo como medida temporal el reparto equitativo de grano entre campesinos, trabajadores y ejército. Mao era consciente de que con su inferioridad de fuerzas, sólo era posible una victoria total con el apoyo de las masas (Schurmann, 1968: 317), hecho por el cual intentó contentarlas desde el principio de la lucha. Con todo, el Segundo Frente Unido nació en abril de 1937, apenas tres meses antes del estallido de la guerra sinojaponesa (Ch'en, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 229). Tras el citado Incidente de Xi'an se produce una amnistía gubernamental de todos los comunistas, hecho que favorece que en la isla de Hainan (*cf. Addenda I*) los mandos revolucionarios vuelvan a la lucha, lo que será el nudo argumental de *El destacamento rojo femenino* (*cf. Bloque II. Nota 124*) que desembocará en el control total de la isla por parte de las tropas comunistas ya desde la década de 1930.

El 7 de julio de 1937 un soldado japonés extraviado de su pelotón a las afueras de Beijing hizo que se produjeran una serie de tiroteos que irían creciendo en intensidad hasta desencadenar un enfrentamiento abierto entre las fuerzas chinas y las imperiales japonesas. La falta de una diplomacia clara entre los países implicados produjo la toma de la ciudad y la retirada de las tropas nacionalistas de la zona iniciando así una guerra abierta. Conocido como el Incidente del Puente de Marco Polo⁵² ha sido visto por muchos historiadores como un pretexto nipón para empezar de forma semi-velada un enfrentamiento con China con el fin de anexionarse nuevos territorios que tan necesarios le eran a Japón para llevar a cabo sus ideas imperialistas en zona continental (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 864), pues el aislamiento internacional del país hacía necesario nuevas tierras de cultivo y expansión industrial.

2.4. China durante la guerra sinojaponesa (1937-1945)

En este epígrafe ahondaremos en uno de los episodios bélicos que aún hoy el pueblo chino recuerda con más resignación. La orden militar desde Tokio de extenderse por territorio peninsular en un afán expansionista de corte imperialista desembocará en una de las guerras de desgaste entre Japón y China más crueles del siglo XX. En este panorama bélico, en el norte del país, en la provincia de Heilongjiang (*cf. Addenda I*), en una pequeña localidad llamada Hulin es donde se desarrolla-

⁵¹ El joven 张学良 (Zhang Xueliang), nacido en Liaoning en 1901, fue uno de los señores de la guerra que acabó por unirse al gobierno de Jiang Jieshi, pero que nunca vio con buenos ojos las dilatadas negociaciones entre nacionalistas y comunistas con el enemigo *ad portas*. Es una figura que hoy sigue siendo muy discutida, pues pasó la mitad de su vida bajo arresto en Taiwán por la traición a su gobierno, perteneciendo al mismo. Asimismo, los comunistas lo honran por su decidida labor de crear un frente común, aún sin ser revolucionario. Es una suerte de traidor en casa y héroe entre los enemigos. Murió en Hawái en 2001 a la edad de 100 años (Gernet, 2005: 558 *et* 562).

⁵² En chino este incidente es conocido como 七七事变 (Qiqi shibian) o 'Incidente del siete de julio' por las fechas en las que tuvo lugar el tiroteo. Al igual que ocurriera en Europa con el anuncio de la Alemania nazi de que ciertos puestos fronterizos habían sido atacados por el Ejército polaco, el bélico Japón de los años 30 utilizó este pretexto para lanzar una gran ofensiva sobre el territorio chino con el fin de consolidar sus intereses económicos y de negocios en zona continental.

rá una fuerte lucha clandestina de agentes comunistas secretos, que dará como resultado la creación de la ópera revolucionaria *La linterna roja* (cf. *Bloque II. Nota 131*).

Desde inicios de siglo los japoneses tenían tropas apostadas en el norte del territorio chino, a unos 15 kilómetros de Beijing por lo que las maniobras en la zona eran comunes. Cuando Japón acusó a China de haber comenzado a disparar a uno de sus soldados perdidos en una de esas maniobras, junto con las tensiones que se venían respirando desde hace años entre ambos países, el tablero de la guerra estaba dispuesto para comenzar la partida. El día 25 de julio, Japón, en respuesta al incidente ocurrido con uno de sus soldados, anunciaba un ataque inminente contra las tropas nacionalistas con la finalidad de restaurar la paz en Manchuria, a lo que Jiang Jieshi respondió con una importante movilización en la zona. A finales de ese mismo año, la capital Nanjing caía definitivamente en manos niponas produciéndose uno de los acontecimientos más deleznable en la historiografía china de toda la primera mitad del siglo XX, la masacre de Nanjing⁵³. Pronto las proclamas japonesas llamaron a los territorios ocupados al reconocimiento de Manchuria como Estado soberano, aliado de Japón, y a la lucha contra el comunismo en territorios continentales. En estos momentos en que la provincia de Jiangsu (cf. *Addenda I*) está bajo dominio japonés se produce el hecho histórico que dará lugar al argumento de la ópera *Shajiabang* (cf. *Bloque II. Nota 129*) liberando un poblado crucial en su paso hacia Nanjing que los comunistas necesitaban para asegurar las líneas de suministros (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 874).

Con motivo de la caída de Beijing, Shanghai y Nanjing, el gobierno nacionalista en coalición con los comunistas movieron la capital a Chongqing, hecho por el cual los japoneses decidieron atacar Wuhan, llave para la toma de la nueva capital, lo cual se consumaría en octubre de 1938 junto con la toma de Guangdong. China parecía encontrarse sola, pues Francia y Gran Bretaña callaron ante la ofensiva nipona ofreciendo Checoslovaquia a Hitler con el fin de apaciguar al gobierno alemán; solo Rusia parecía dispuesta a ofrecer alguna ayuda, hecho del que los comunistas tomarían ventaja pues con cada retirada del gobierno nacionalista crecía su influencia y radio de acción. Aunque parezca extraño el rearme que el ejército nacionalista llevó a cabo durante los meses siguientes a julio de 1937 fue esencialmente de material bélico alemán (Eastman, en Twitchett *et Fairbank*, 1983b: 558), aunque el entrenamiento de las tropas distaba mucho del que tenían las japonesas o las europeas. Con la excusa de la guerra, Jiang Jieshi estableció un régimen casi totalitario con él a la cabeza de prácticamente la totalidad de las instituciones civiles, administrativas y militares, creando una suerte de parlamento sin poderes *de facto* en el que los comunistas ocuparon unos 50 asientos, frente a los 80 de los nacionalistas y 70 de otros muchos partidos independientes, cuya misión fue de carácter consultivo.

Uno de los primeros movimientos políticos de Jiang en estos comienzos bélicos fue el traslado de la mayor parte de la emergente industria china hacia las zonas libres de la ocupación japonesa, con el fin de poder suministrar al ejército y mantener a la población civil ocupada. La educación china se vio seriamente afectada, pues la mayor parte de las universidades en territorio ocupado fueron bombardeadas o reutilizadas como edificios militares y gran parte de los estudiantes se vieron obligados a enrolarse en el ejército nacionalista o en las guerrillas comunistas. Japón pensaba que tras la toma de las ciudades más importantes, el gobierno nacionalista capitularía ante la superioridad de sus fuerzas, pero pronto descubrió que estaban determinados a seguir con la lucha, por lo que la estrategia nipona cambió y ahora buscaban ahogar el régimen de Chongqing cortando sus vías de abastecimiento y ayuda exterior, política que tampoco consiguieron pues se hizo imposible

⁵³ Conocida en chino como 南京大屠杀 (Nanjing da tusha), la Masacre de Nanjing —o Violación de Nanjing en otras fuentes— hace referencia a los crímenes cometidos por el Ejército Imperial Japonés en la capital nacionalista el 13 de diciembre de 1937. El hecho aún hoy sigue siendo un tema caliente en Japón, pues son muchos los que opinan que el alcance real de este evento fue exagerado tras la victoria aliada de la Segunda Guerra Mundial. Fuentes chinas hablan de un total de 300.000 muertos en los días cercanos a la toma de la ciudad entre refriegas, violación de civiles y matanzas.

controlar miles de kilómetros de frontera entre las zonas ocupadas y las que no lo estaban —en una de estas zonas se desarrollará, *verbi gratia*, el argumento de *La linterna roja* (cf. *Bloque II. Nota 131*)—. La reunificación de las tropas se produjo con la creación del Ejército Central que amalgamó a las diferentes fuerzas provinciales bajo el liderazgo de Jiang Jieshi, en cuyas cabezas provinciales se dispusieron generales formados en tiempos nacionalistas por lo que la lealtad era indiscutible. Algunos de los ejércitos locales que no se unieron a esta coalición nacionalista acabaron siendo empleados como tropas auxiliares títeres del Ejército Imperial, muchas de las cuales también nutrieron de temática a las óperas de producción comunista (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 863-864), pues en la mayoría de ocasiones eran contratadas por los japoneses para eliminar focos de resistencia revolucionaria.

Por la falta de medios y el robo de muchos de sus generales, los soldados del gobierno estaban mal nutridos y solían sufrir enfermedades como disentería, malaria o sarna y muchos de ellos murieron sin llegar a entrar en combate debido a estos motivos. Para empeorar aún más la situación, la media de atención médica era de un médico cada 1.700 soldados, hecho que hacía imposible un tratamiento real de las tropas. Una terrible inflación monetaria vino a deteriorar el menoscabado gobierno nacional que a finales de 1944 no podía ya resistir el ratio de subida de los precios de muchos productos que en algunos lugares se habían incrementando un 1400% (Eastman, en Twitchett *et Fairbank*, 1983b: 587). La industrialización, que había comenzado como un auténtico *boom* en las zonas bajo control gubernamental por los préstamos a bajo interés, cayó en picado hacia la etapa final de la ocupación, pues la mayoría de las rutas comerciales habían sido cortadas por el Ejército Imperial. El gobierno trató de fijar los precios de los productos de primer orden e imprimir papel moneda para salvaguardar la situación, ambas medidas a largo plazo se mostraron, no solo ineficaces, sino contraproducentes para la economía en zona no ocupada. Con la escalada de poder del Partido Comunista, el menoscabo gubernamental y la inflación, el gobierno de Jiang Jieshi acabó por redefinirse aún más conservador y represivo, lo que conllevó un descontento aún mayor de la población.

Con la formación del Segundo Frente Unido, el Partido Comunista se comprometió a disolver los sóviets que había fundado por todo el territorio y a renombrar a sus tropas con el fin de eliminar el término Ejército Rojo en pos de Tropas Comunistas bajo el mandato del Ejército Central de Jiang Jieshi. A cambio el gobierno de este último levantó las barreras censoras en varias ciudades del país con el fin de que los comunistas pudieran publicar sus panfletos y periódicos —pues la propaganda era una de las más importantes armas del ejército revolucionario (Mao, 2021: 114)—, además de dejar en libertad a multitud de presos políticos desde los altercados de Shanghai años atrás. En los meses siguientes el Octavo Ejército de Ruta y el Nuevo Cuarto Ejército⁵⁴ fueron conformados como las fuerzas principales del bloque comunista —engrosando sus filas los supervivientes de la Larga Marcha—, ambos protagonistas de varias de las ocho óperas revolucionarias (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 846), entre las que destaca *Shajiabang* (cf. *Bloque II. Nota 129*). Mao decide apoyar de este modo la lucha conjunta, aunque anuncia que el final de la revolución solo llegará con la victoria última, por lo que trazar una estrategia a largo plazo es necesario en dos corrientes, de una parte “an urban revolutionary strategy based on workers, intellectuals, students, and some sections of the bourgeoisie” y, de otra, “a rural revolution based on the peasantry” (Van Slyke, en Twitchett *et Fairbank*, 1983b: 616). Las acciones bélicas llevadas a cabo por el Partido Comunista tenían su centro neurálgico en Yan’an desde las órdenes, las labores de propaganda y la formación de los nuevos reclutas; se llevaban a cabo lejos de las influencias del Partido Nacionalista (cf. *Addenda IV*).

⁵⁴ En chino son conocidos como 新四军 (Xin si Jun) y 八路军 (Ba lu Jun), ambos fueron organizados en 1937 y su tamaño no dejó de crecer durante los años siguientes hasta convertirse en verdaderos ejércitos nacionales. En su fundación no llegaban a albergar ni 30.000 combatientes y a finales de la Segunda Guerra Mundial casi poseían un millón y medio de efectivos.

Allí el Partido tomó cuerpo y su organización se asentó de forma jerárquica en torno a la figura del ya indiscutible presidente Mao Zedong (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 56). Bajo su autoridad se encontraba el Politburó, el Comité Permanente y el Comité Central (Schurmann, 1968: 140). Tras estos organismos, existían una serie de Departamentos clave del Comité Central que incluían el de Propaganda, el de Asuntos militares, el de Asuntos sociales, el de la Mujer, la Juventud o el de Prensa, entre otros. Finalmente, el Partido llegaba a todos los rincones del país con las Oficinas regionales y con los Comités de nivel inferior que estaban en los condados, los pueblos y los distritos. A nivel militar organizaron a sus tropas en dos tipos, la primera denominada Fuerzas locales y, la segunda, Milicia⁵⁵ (Schurmann, 1968: 51). Esta segunda más orientada a organizar a la población civil en edad de combatir y a reclutarla en momentos de extrema necesidad, de carácter menos profesional y peor equipada que las fuerzas locales, en muchas ocasiones con aperos de labranza como armas. Para la formación de los nuevos miembros, se estableció en Yan'an la Universidad Militar y Política Antijaponesa⁵⁶ que constituyó uno de los logros del movimiento revolucionario en sus inicios y que era de matriculación obligatoria para todos los miembros del Partido, soldados y activistas cuya finalidad era erradicar el analfabetismo en las filas comunistas (Anderson, 1990: 72). La parte propagandística quedó al cargo del Periódico de Liberación y el Periódico de la Nueva China⁵⁷, ambos censurados en muchas ocasiones por el gobierno de Jiang Jieshi; los periódicos presentaban reportajes tanto nacionales como extranjeros, puntos clave o decisiones del Partido Comunista, algunos documentos y, sobre todo, propaganda de adhesión al movimiento (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 846).

De forma paralela a la creación de los ejércitos nacionales y revolucionarios, en muchos lugares del país comenzaron a organizarse grupos paramilitares para proteger los lugares a los que aquellos no podían llegar; así surgieron grupos de milicia llamados *mintuan*, bandas entrenadas de guerrilleros bajo la denominación de *tuanlian* y asociaciones comunitarias conocidas con el nombre de *lianzhuanhui*⁵⁸ a las que los aldeanos en muchas ocasiones se unían a cambio de favores de los señores del lugar. Muchas de estas organizaciones tendrán su papel en las óperas revolucionarias, pues en muchos casos los comunistas no solo tuvieron que enfrentarse a los japoneses, sino también a estas fuerzas a las que ellos denominaban terratenientes u opresores (Rohsenow, en Mair *et al.*, 2001: 157). *Lato sensu* en muchas localidades del país era posible encontrar focos comunistas, nacionalistas, milicias locales, grupos de bandidos y fuerzas títeres aliadas a Japón luchando entre ellos, por lo que la situación era realmente confusa en muchos momentos.

Desde diciembre de 1939, las relaciones entre el Guomindang y el Partido Comunista comenzaron a tensarse a consecuencia de las conquistas y la expansión de la influencia de este segundo que aquel no veía con buenos ojos. Por su parte, los comunistas temían que por el desgaste de los últimos años los nacionalistas acabaran firmando la paz con los japoneses a cambio de respetar los actuales territorios que cada cual poseía. Las tensiones fueron creciendo hasta desembocar, a finales de 1940, en una serie de campañas desastrosas al norte del país que causaran miles de bajas en am-

⁵⁵ En chino, por orden de aparición *ut supra* 地方军 (difang jun) y 民兵 (ming bing).

⁵⁶ La 中国人民抗日军事政治大学 (Zhongguo Renmin Kangri Junshi Zhengzhi Daxue), conocida comúnmente como 抗大 (Kangda), fue establecida en la ciudad de Yan'an en 1931 y estuvo operativa hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Fue conocida al principio como la Universidad del Ejército Rojo, pero ante la obligación de abandonar ese término por parte de los revolucionarios, cambiaron el nombre. Entre sus alumnos figuraban los campesinos adheridos al movimiento, los soldados iletrados y algunos trabajadores.

⁵⁷ El primero 解放日报 (Jiefang Ribao) fue inaugurado en Yan'an y, tras la victoria comunista en 1949, trasladó su sede a Shanghai. El segundo, llamado 新华日报 (Xinhua Ribao) fue fundado por Zhou Enlai (*cf. Bloque I. Nota 41*) en 1937 y es actualmente uno de los medios de comunicación más grande del país asiático, dependiente directo del Comité Central del Partido.

⁵⁸ Según el orden de aparición arriba 民团 (*mintuan*), 团练 (*tuanlian*) y 联庄会 (*lianzhuanhui*).

bos ejércitos, motivo por el cual Jiang Jieshi decidió disolver públicamente el Nuevo Cuarto Ejército por insubordinación⁵⁹ (Harding, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 155). Como consecuencia a este incidente, el Segundo Frente Unido quedó disuelto y los ejércitos —antes unidos en la lucha antijaponesa— deciden tomar sus propios caminos y resuelven de forma unilateral cuáles serán los siguientes pasos y tácticas a seguir. Con todas las facciones y grupos paramilitares organizados en el país, son muchos los estudiosos que han llamado a este período de guerra civil, pues aunque el enemigo común —excepto para los filojaponeses— era el invasor extranjero, la realidad es que entre los propios chinos se llevó a cabo una lucha ideológica para llevar a buen puerto sus propios proyectos políticos. Muchas de las óperas realizadas en el bando comunista se desarrollan en este período de intensa lucha entre los diferentes bandos (Tang, 1993: 41), pues fue la época más heroica de sus actos y decisiones estratégicas, dando lugar a las historias más épicas de las incursiones de las guerrillas comunistas. En este momento histórico es donde se sitúa *La linterna roja* (cf. *Bloque II. Nota 131*) cuyo argumento se fundamenta en las refriegas de comunistas contra japoneses en la zona norte del país donde se encuentran las tropas comunistas intentando luchar contra las fuerzas de ocupación japonesas.

In illo tempore el Ejército Imperial está tratando de consolidar sus posesiones, sobre todo en el títere reino de Manchuria y las zonas colindantes al mismo, ya que las incursiones comunistas —rápidas y efectivas— llevaban ya meses cargando contra infraestructuras japonesas, sobre todo, ferrocarriles y arsenales militares. Terratenientes, prestamistas y grupos de bandidos encontraron entre las tropas japonesas el caldo de cultivo perfecto para ver sus negocios prosperar, por lo que colaboraron con el enemigo o se convirtieron en informantes; este hecho se encuentra asimismo reflejado en las óperas revolucionarias, pues en muchas ocasiones aparecen caracterizados como personajes siniestros en contra de los intereses de su propio país en pos de su propio enriquecimiento. Con la ruptura de nacionalistas y comunistas, estos últimos ven cortado el grifo de sus ingresos estatales por lo que se ven abocados a acelerar sus políticas de redistribución agraria requisando más y más propiedades a los grandes propietarios y confiscando muchas de sus posesiones (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 34), lo que posibilitó a largo plazo todas sus campañas.

Algo que tiende a olvidarse de la figura de Mao era su casi total desconocimiento de las ideas revolucionarias antes de este período, pues conocía el movimiento por amistades o superficiales lecturas previas a la Larga Marcha. Es en este período cuando, estando en la base de Yan'an y una vez inaugurada la universidad, Mao —junto con otros compañeros revolucionarios— decide sentarse a estudiar, comprender y acaparar las ideas marxistas y leninistas (Huang, 2014: 6), que hasta entonces conocía sólo a modo de eslóganes o propaganda. Es en este momento cuando el dirigente chino se hace plenamente consciente de la inaplicabilidad de los preceptos leninistas en tierras chinas y de la necesidad de crear una revolución al estilo chino, con características y peculiaridades propias (Schurmann, 1968: 31). De igual modo, se endurece en la idea de que los intelectuales —necesarios para el movimiento— deben estar supeditados al poder político y no al revés (Creel, 1976: 15), pues de otro modo perderán el tiempo en eternas discusiones de forma sin atajar los problemas de raíz. En este sentido, el período de lucha antijaponesa es más rico y productivo en el bando comunista, pues supieron aprovecharlo para formarse intelectualmente y formar a sus hombres militarmente, mientras que el bando nacionalista se perdió en una relativa inactividad que años después pagarían muy cara.

⁵⁹ Este hecho es conocido como Incidente del Nuevo Cuarto Ejército, en chino 新四軍事件 (Xinsijun shijian), también Incidente de Anhui del sur o 皖南事變 (Wannan shibian), se materializó en enero de 1940 y aún hoy entre los bandos históricos de China se sigue viendo como una traición nacionalista —por el bando comunista— o una insubordinación comunista —por los supervivientes de los nacionalistas residentes aún en Taiwán—.

En abril de 1944 Japón lanzó de forma desesperada la Operación Ichigo⁶⁰ que tenían como objetivo pacificar sus posesiones desde Corea hasta Vietnam. La operación tuvo una duración aproximada de seis meses y supuso una victoria temporal para el Ejército Imperial pues aseguró sus posesiones en el continente y logró destruir los puestos de avanzada americanos en dichos lugares y produjo el menoscabo de las fuerzas nacionalistas, aunque poco afectó a las tropas comunistas que *de facto* no sufrieron grandes pérdidas por la ofensiva, lo que vino a aumentar la preeminencia revolucionaria maoísta sobre el resto de fuerzas chinas. El resultado más patente de esta ofensiva fue el incremento de las fuerzas chinas títeres de los japoneses, pues a finales de 1944 casi dos millones de chinos luchaban en fuerzas projaponesas (Van Slyke, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 708); aunque curiosamente el número de afiliaciones al Partido Comunista no dejó de crecer durante toda la campaña y en 1945, al término de la guerra, era casi un millón y medio el número de miembros civiles con los que contaba el movimiento. Mao llegó a informar de que

our party is not yet sufficiently strong, not yet sufficiently united or consolidated, and so cannot yet take on greater responsibility than we now carry. From now on, the problem is further to expand and consolidate our party, our army, and our base areas in the continued prosecution of the war of resistance; this is the first indispensable item in our ideological and material preparation for the gigantic work of the future” (Mao, 1944 como se citó en Van Slyke, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 710).

Como se puede colegir de las palabras del presidente, los planes revolucionarios iban más allá de la necesidad de la victoria antijaponesa y ya estaban preparando el terreno para una victoria absoluta y total en todo el país, pues estaban decididos a llevar la lucha de clases hasta sus últimas consecuencias (Tang, 1993: 76). Cuando el 7 de diciembre de 1941, Japón ataca la base estadounidense de Pearl Harbor, un nuevo actor entra en escena: los Estados Unidos, lo que ocasionaría un cambio de rumbo en el devenir de la guerra y el futuro de los comunistas chinos. En un principio tanto la Unión Soviética como los Estados Unidos habían rehusado inmiscuirse en la política interna de China, alegando que los asuntos chinos no influirían en la victoria en la guerra del Pacífico, aunque según iban pasando los últimos meses del conflicto las posturas amistosas de Mao y Zhou Enlai hacia Washington hicieron que comenzaran a firmar acuerdos y recibir equipamiento militar estadounidense; además, la Unión Soviética jamás llegó a reconocer al Partido Comunista de China como el verdadero proveedor de la ideología revolucionaria bolchevique, por lo que no obtuvieron apoyo en este sentido de la parte rusa. Tras la Conferencia de Yalta⁶¹, las potencias ahora regidoras del mundo se comprometieron a no inmiscuirse en los asuntos chinos, algo que Jiang Jieshi llevaba buscando desde meses atrás; sin embargo, esta decisión personal del líder nacionalista sería la ruina de su partido. Cuando la guerra acabó el 14 de agosto de 1945 el Partido Nacionalista estaba casi al borde del colapso y su debilidad era patente en casi todas sus ramas, algo que el Partido Comunista no obviaría en los meses venideros. A meses de finalizar la guerra contra el invasor nipón, una avanzadilla de soldados y reporteros revolucionarios encuentran una cueva en el noroeste del país con una mujer de pelo canoso (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 864-865) que había sobrevivido a los largos y amargos años de ocupación, dando lugar a la leyenda que sería la base argumental para *La chica del pelo blanco* (*cf. Bloque II. Nota 125*).

⁶⁰ La operación es conocida bajo el nombre 一号作战 (Yi hao zuozhan) que podría traducirse como ‘Operación número uno’, fue lanzada por el Ejército Imperial el 19 de abril de 1944 con la finalidad de intentar pacificar toda la zona continental bajo su dominio con la destrucción de bases aéreas americanas en territorio asiático y puntos clave de la retaguardia china. En términos absolutos, en menos de seis meses, la ofensiva supuso una victoria nipona que a largo plazo —por la pérdida de territorios en el Pacífico— no tendría una repercusión real sobre el resultado final de la guerra.

⁶¹ La Conferencia de Yalta fue una serie de reuniones que los líderes de Estados Unidos —Franklin D. Roosevelt—, la Unión Soviética —Iosif Stalin— y Gran Bretaña —Winston Churchill— mantuvieron en la citada ciudad de la región rusa de Crimea entre los días 4 al 11 de febrero de 1945. En ella se discutieron los pormenores del reparto y reedificación de los territorios conquistados durante la guerra y las políticas a seguir en los años siguientes. Muchos estudiosos señalan esta fecha como el inicio de la Guerra Fría.

2.5. El conflicto entre el Guomindang y el Partido Comunista (1946-1949)

La guerra contra el invasor japonés ha terminado, pero China aún está lejos de deponer las armas; un nuevo conflicto se extenderá por todo el territorio durante los próximos tres años, pero en este momento las batallas se establecen entre los poderes más importantes internos. De un lado, el Partido Comunista, que se encuentra resuelto a obtener una victoria total, y, de otro, el Guomindang, que ve día a día cómo sus posesiones van menguando con el avance de aquel. En la zona noreste del país (*cf. Addenda I*), la huida de los japoneses ha dejado en manos de líderes locales y bandidos el control del territorio. Mao decide tomar el control de estas zonas e infiltra a una serie de agentes entre los grupos delincuentes, surgiendo la figura histórica de Yang Zirong que acabará dando lugar a la escritura de la ópera revolucionaria *La conquista de la Montaña del Tigre* (*cf. Bloque II. Nota 123*), cuyo argumento se basa en la victoria que los comunistas obtuvieron sobre los bandidos de esas zonas montañosas del país.

El mismo día que Japón anunció oficialmente su rendición, Jiang Jieshi invitó a Mao Zedong a que visitara la capital provisional nacionalista —Chongqing (*cf. Addenda IV*)— para discutir ciertos temas de política interna concerniente a los meses y años venideros, junto al embajador estadounidense que actuaría en calidad de mediador. Según los registros estadounidenses en la negociación ambos mandatarios hablaron sobre democratización, unificación de las fuerzas militares y la reconciliación política de ambas fuerzas (Pepper, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 724) con el fin último de elaborar una nueva Constitución para el país. Para asegurar el final de los enfrentamientos, el gobierno de Washington mandó un efectivo de 53.000 soldados a las cercanías de Beijing, en zona comunista, con órdenes claras de no involucrarse en enfrentamientos internos entre el Guomindang y el Partido Comunista. Como uno de los acuerdos firmados en Yalta, la Unión Soviética entró en guerra contra Japón el 9 de agosto de 1945, hecho por el cual tropas soviéticas cruzaron la frontera china en dirección a Manchuria para ayudar en la eliminación de los últimos reductos japoneses. Según las tropas niponas iban abandonando el territorio del estado títere de Manchuria, dejaron tras de sí todo el equipamiento militar y tecnológico usado durante los años de ocupación; equipamiento que cayó en manos comunistas que, junto con el que ya habían recibido en los últimos años de manos estadounidenses, hacían de la superioridad revolucionaria una fuerza a tener en cuenta (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 21). Las tropas soviéticas acabarían —tras varias prórrogas pedidas desde el Kremlin— abandonado territorio del norte de China en mayo de 1946.

Las negociaciones de Chongqing en un principio dieron resultados positivos y el alto el fuego fue anunciado en enero de 1946 entre los dos partidos continentales, con la mediación de figuras diplomáticas venidas desde Estados Unidos. Pero las tensiones en el norte —bajo dominio comunista— por su negativa a reducir el número de sus efectivos militares y abandonar plazas clave hizo que el gobierno nacionalista rechazara las prerrogativas de supuesta paz maoístas y comenzara una época de intrigas y desconfianzas que acabaría por explotar el 6 de enero de 1947, cuando las negociaciones bilaterales cesaron por ambas partes, lo que motivó una ofensiva a gran escala a las zonas de dominio maoísta en torno a junio de ese mismo año. El Partido Comunista comenzó a engrasar su máquina de propaganda (Mao, 2021: 153) que ahora ya no solo se dirigía contra el Guomindang, sino también contra sus supuestos aliados estadounidenses que habían hecho un desembolso de casi mil millones de dólares en calidad de préstamo para la reconstrucción de las infraestructuras civiles destruidas por los japoneses (Pepper, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 736); dinero que el gobierno utilizaría *ad nutum* para rearmarse militarmente. De forma inesperada, la opinión internacional se estaba posicionando en contra del Guomindang y cada vez más se veía con mejores ojos las actuaciones comedidas y racionales que parecía que estaban tomando los seguidores de Mao; imagen que se había visto reforzada por el carácter autoritario que había caracterizado a Jiang Jieshi en los últimos años de su férreo mandato. Como se ha apuntado *ut supra*, durante estos meses en la zona noreste del país tiene lugar un enfrentamiento entre las tropas revolucionarias y las imperiales japone-

sas, lo que da lugar al argumento de la ópera *La conquista de la montaña del tigre* (cf. *Bloque II. Nota 123*), tomando hechos y personajes históricos reales para conformar la obra de ficción (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 874).

Además, desde el final de la guerra las células comunistas comenzaron a alentar a muchos obreros y trabajadores para ir a la huelga y en 1947 solo en Shanghai se registraron un total de 2.538 —diez años antes apenas llegaban a 250 anuales— (Pepper, en Twitchett *et Fairbank*, 1983b: 742). El gobierno nacionalista achacaba este notabilísimo incremento a la infiltración de grupos revolucionarios —hecho que no puede ser descartado—, pero la realidad es que los préstamos internacionales con los que el gobierno se había endeudado tenían como misión la ayuda a la zonas dañadas por la invasión y a sus habitantes, algo que jamás ocurrió. Además la opinión pública interna cada vez veía con peores ojos a los estadounidenses apostados en el país, suceso que se agravó con la violación de varias estudiantes por parte de marines estadounidenses. El Guomindang aseguró que todas esas habladurías eran producto de la propaganda comunista, excusa que utilizó para la elaboración de listas negras de individuos revolucionarios que debían ser eliminados.

Con el avance de las columnas comunistas sus zonas fueron librándose de todo tipo de opresiones, a saber, tiranos locales, bajos salarios, corrupción, impuestos impagados, espías, bandidos, ladrones e incluso el rapto de mujeres (Pepper, en Twitchett *et Fairbank*, 1983b: 751). Con todo ello, fueron consiguiendo el apoyo de los campesinos, que veían en ellos seguridad y estabilidad, lo que conllevaría un apoyo casi masivo de estas zonas hacia el movimiento revolucionario que —en conjunto con la reforma y el reparto de las tierras— irían afianzando su poder. Este hecho no lo tuvo muy en cuenta Jiang Jieshi cuando decidió que la única manera viable de eliminar el movimiento comunista (Tang, 1993: 32) era mediante la acción bélica, lo que culminó en julio de 1946 con una ofensiva general sobre los puestos del norte del país (cf. *Addenda IV*). En el primer año de la guerra, los nacionalistas consiguieron llegar hasta Beijing y tomar varias plazas fuertes a lo largo de todo el corredor norte. Es en este momento cuando las tropas comunistas son renombradas como Ejército Popular de Liberación⁶². Durante este primer año de guerra, todo parecía vaticinar que la victoria pertenecería al bando nacionalista pues sus conquistas no frenaron durante meses, por lo que Mao decidió retomar la guerra de guerrillas que tantas victorias le había acarreado durante la invasión japonesa (Harding, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 155). Además, el Partido Comunista —en parte gracias a sus repartos de la tierras— contaba con el apoyo popular y su férrea determinación y espíritu hicieron que las tropas se encontraran mucho más motivadas para la lucha; en cambio, en el bando del Guomindang muchos estaban desilusionados y asqueados con la corrupción e ineptitud de sus oficiales, motivo que culminó con la alianza de varias secciones descontentas del ejército que se pasarían al bando comunista en las regiones de Jiangsu y Shandong principalmente.

Tras el verano de 1947, los comunistas decidieron llevar la iniciativa y se lanzaron hacia la provincia de Hunan tomando de forma relativamente fácil todo núcleo poblacional a su paso, intentando desplazar así el frente del norte al centro del país. Pronto comprendieron que las pérdidas nacionalistas hacían muy difícil reorganizar sus tropas, por lo que los generales comunistas decidieron empezar una táctica de ataques simultáneos sobre varios objetivos, algo que el gobierno ni se esperaba ni supo repeler. Para mayo de 1948, todo el norte de China era ya conocido como el Área Liberada (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 864) y una capital provisional en Shijiazhuang —capital de Hebei (cf. *Addenda I*)— fue establecida como sede del gobierno comunista. Según el poder comunista crecía, las filas nacionalistas menguaban sin freno y Jiang se encontraba en un callejón sin salida del

⁶² En chino es conocido como 中国人民解放军 (Zhongguo Renmin Jiefangjun), establecido en 1927 y llamado así finalmente en julio de 1946. La estructura actual sigue respetando varios preceptos de la época revolucionaria y tanto es así que, aun existiendo un Ministerio de Defensa, el ejército no se encuentra supeditado a él. El grupo no se encuentra bajo el Estado, sino que responde directamente al Partido Comunista, por lo no se puede ver a este como un ejército nacional al uso.

que ya parecía no poder salir. Para esa época Jiang en persona se puso al frente de los operativos militares, pero la realidad es que era demasiado tarde y sólo le restaba ver el fracaso de todos sus ejércitos, que iban siendo apresados en arrinconados escenarios bélicos para ser atacados una y otra vez por movimientos de guerrilla comunistas. En enero de 1949, los comunistas enviaron emisarios al ya residual gobierno del Guomindang invitándoles a firmar la paz con la demanda de declarar a Jiang Jieshi criminal de guerra y al gobierno nacionalista, abolido, condiciones que eminentemente fueron rechazadas por este. Una a una la totalidad de las posesiones nacionalistas fueron cayendo bajo manos revolucionarias y el ya casi honorífico presidente ordenó una retirada táctica de sus fuerzas aéreas hacia las bases apostadas en Taiwan con apoyo estadounidense. La idea original era reorganizar sus fuerzas en las islas ante la inevitable Tercera Guerra Mundial entre los Estados Unidos y la Unión Soviética para volver a atacar a los comunistas (Pepper, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 784); algo que a la larga se demostraría como irreal.

Mientras tanto, durante el verano de 1949 todo el sur estaba ya en manos de las tropas maoístas que recorrían y asimilaban territorios ya casi sin confrontación ni oposición. Tras cambiar la capital nacionalista de Chongqing a Chengdu a principios de año, Jiang se vio obligado a establecerla de forma definitiva el 9 de diciembre a Taiwan, lo que hizo que más de dos millones de simpatizantes se movieran hacia la isla, además de medio millón de efectivos militares terrestres. El 1 de octubre de 1949, Mao Zedong “officially proclaimed the founding of the People’s Republic⁶³” (Pepper, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 785), a lo que Estados Unidos —y casi la totalidad del mundo— no supo qué responder.

3. La República Popular (desde 1949 hasta 1976)

En este tercer capítulo del bloque primero el poder comunista se ha asentado en todo el territorio chino; el Partido Comunista, con Mao a la cabeza, es el dueño absoluto e indiscutible de todos los territorios otrora imperiales. Es en este marco donde empieza a gestarse una nueva sensibilidad estética entre las filas de los intelectuales comunistas que ven en la ópera la mejor arma propagandística para aleccionar a las masas en los ideales revolucionarios; a la vez son conscientes de que la ópera es el género más consumido por las masas iletradas del país, pues no precisa de saber leer. Todo el capítulo está dividido en tres grandes epígrafes que vertebran los inicios del comunismo en China. El primer epígrafe aborda la consolidación del maoísmo en el poder; en él se señalan varios movimientos clave para entender sus inicios, el Movimiento de las Cien Flores, donde Mao tuvo la idea de un conato de consulta democrática y su resultado último, la limpieza de las filas derechistas del Partido. También se abordará el primer intento de educación de la gran masa campesina y obrera de todo el país por parte de los comunistas y de cómo estos intentaron lidiar con los pocos intelectuales cultos presentes en China en ese momento. En el segundo epígrafe nos proponemos la tarea de exponer cómo el comunismo chino tuvo que adaptarse a su realidad, abandonar los preceptos rusos y ser consciente de su nueva verdad en una sociedad totalmente distinta a la rusa. Resultado de estas políticas de reestructuración nacional y de reinterpretación del marxismo, surgirá el Gran Salto Adelante, que también será objeto de estudio aquí. También se abordará el nuevo enfoque que el Partido hizo de la educación en esta etapa post-soviética y con los intelectuales supervivientes de años pasados. El último epígrafe será el marco donde situemos la producción escrita de las óperas revolucionarias en todo el entramado político del momento, la Revolución Cultural, acercándonos a cómo esta corriente de depuración dentro de la revolución misma marcó de forma imborrable a las generaciones futuras del país.

⁶³ La República Popular de China —nombre que aún hoy sigue ostentando— es conocida oficialmente como 中华人民共和国 (Zhonghua Renmin Gongheguo), aunque en la realidad se sigue utilizando el nombre histórico de la misma 中国 (Zhongguo), esto es, China.

Este periodo de la historiografía china abarca desde la implantación de la República Popular de China hasta la actualidad (MacFarquhar *et al.*, 2011: 1). Todas las políticas que los líderes comunistas llevaron a la práctica en la joven nación revolucionaria son las que en la actualidad dan sus frutos en un mundo globalizado de libre mercado en el que China lleva cada vez más una voz cantante; ya en esos momentos Mao vaticinaba que “[...] para el año 2001, a comienzos del siglo XXI, China habrá experimentado cambios aún mayores. Será un poderoso país industrial socialista” (Mao, 2021: 197). Es difícil comprender cómo un país que optó en sus primeros años por la colectivización agraria y la confiscación y estabilización de la industria privada del país compita, apenas unas décadas después, por el dominio del comercio mundial con la Unión Europea o Estados Unidos. En los epígrafes siguientes se hará un recorrido, sobre todo, por los primeros años de mandato revolucionario intentando explicar el caldo del cultivo histórico, social y político en el que se gestaron las obras revolucionarias de mayor influencia propagandística.

3.1. La consolidación del poder comunista (1949-1957)

Tras décadas de luchas y poderes fraccionados, por fin —tras la proclamación de la República Popular el 1 de octubre de 1949— China tiene un gobierno unido y un territorio que se guía bajo los mismos preceptos y gobernantes, todo encabezado y dirigido por Mao y su camarilla cercana. Desde la proclamación, los preceptos soviéticos de corte leninista fueron los adoptados por el Partido Comunista Chino en sus políticas internas (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 9), lo que “provided patterns of state organization, an urban-oriented developmental strategy, modern military techniques, and policies and methods in a wide variety of specialized areas” (Teiwes, en Roderick *et Fairbank*, 1987: 64). Para mediados de 1950 las reformas de la tierra iniciadas durante la ocupación japonesa se dieron por concluidas y se empezaron a dar los primeros pasos hacia la colectivización, aunque aún quedaban reductos de bandidos —antiguos soldados del Guomindang dispersados por todo el territorio— que ponían en peligro la estabilidad económica que el Partido buscaba. Con su rápida e inesperada victoria, los líderes comunistas pronto se dieron cuenta de que había que incrementar las filas del Partido con el fin de poder controlar toda la geografía del país, llegando a casi seis millones de afiliaciones a finales de 1950 (*Ídem*, 1987: 72), muchas de las cuales ni siquiera poseían conocimientos básicos en marxismo. Mientras el Partido intentaba organizarse para atender a un país de tales dimensiones, durante los primeros años de la República, el control y la organización quedaron en manos de intelectuales y jóvenes entusiastas que no pertenecían al movimiento revolucionario (Mao, 2021: 316), pero que veían con buenos ojos las políticas iniciales propuestas desde Beijing. La meta principal era erradicar el desempleo y la inflación que se venían arrastrando desde años atrás por las políticas de los nacionalistas desde el inicio del enfrentamiento contra Japón.

Aunque en un primer estadio del gobierno revolucionario los militares organizaron la seguridad en las zonas remotas y rurales del país, el gobierno central tenía la intención de tan pronto como fuera posible pasarlas a manos civiles, tan temprano como la situación lo permitiese (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 29). La situación requería —con ayuda soviética— que las fuerzas naval y aérea fueran totalmente creadas casi desde cero y la profesionalización del ejército era ya un hecho consumado. Durante los primeros meses de gobierno revolucionario, Mao comenzó a concentrar todos los poderes *ad nutum* en Beijing, creando desde los orígenes un poder centralizado que otorgaba pocas libertades de movimiento a las diferentes regiones del país (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 141). A mitad de 1950, desde la capital, la nueva reforma agraria de confiscación y colectivización fue promulgada con efecto para todo el territorio, lo que dejaba el segundo paso listo para ser ejecutado: la industrialización del país, por lo que se llevó a cabo “in April 1951 the First National Control Work Conference was held in Peking” (Schurmann, 1968: 319). Este periodo se caracterizó por la subida al poder rural de campesinos medios que hicieron de la humillación de

los antiguos propietarios ricos de la tierra un modo de diversión muy popular en algunas zonas del país (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 59) y contra antiguos miembros del Guomindang (Ebrey, 1993: 956). Así, los beneficios de los campesinos bajos subieron considerablemente durante estos primeros años de programas revolucionarios y los medios vieron mejorada su calidad de vida al acceder a puestos políticos; de los altos, algunos de ellos fueron asesinados públicamente. En estos entornos la propaganda comunista fue crucial para llegar a todas las capas rurales mostrando a los campesinos el programa del Partido Comunista.

Mientras tanto el *modus operandi* en la ciudad fue la búsqueda incansable de elementos anti-revolucionarios que podían poner en peligro la victoria comunista⁶⁴; destacaron, sobre todo, las purgas contra la burguesía urbana no afín al nuevo régimen y contra los intelectuales aún dudosos (Tang, 1993: 25). Se llevaron a cabo juicios sumarios en público en contra de algunos de estos disidentes que crearon un ambiente de desconfianza generalizado en todo el país; un sentimiento que no se perdería hasta la muerte de Mao y que muchos utilizarían para su propio ascenso personal⁶⁵. Se calcula que durante estos primeros años de asentamiento del poder comunista, “on the order of several hundred thousand” de personas cometieron suicidio (Teiwes, en Roderick *et Fairbank*, 1987: 88) por miedo a ser apresados por las milicias urbanas (Ebrey, 1993: 956). En la actualidad, muchos estudiosos apuntan a que esta escalada de terror coincidió con la entrada en la Guerra de Corea de 1950⁶⁶ (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 37), pues los estadounidenses se encontraban cerca y el círculo maoísta vio necesario un recrudecimiento de la vigilancia y el control internos. A pesar de que todos estos movimientos generaron una caída en picado de muchos sectores económicos en ciudades como Shanghai, Tianjin o Chongqing otorgaron al Partido un control ya indiscutible de todos los aspectos sociales de la realidad china. En esta extraña etapa de la historia del país asiático en la que se involucra de forma activa en la Guerra de Corea se basa la ópera *Incursión sorpresa a los tigres blancos* (cf. *Bloque II. Nota 128*) en la que podemos ver a los héroes revolucionarios salvando al pueblo de las manos de otro nuevo ejército enemigo que viene a violar y robar (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 874). La obra, que presenta una gran influencia musical de estilos coreanos, presenta a una joven local revolucionaria que ayuda a las tropas chinas a encontrar los puntos flacos del cuartel americano, provocando en última instancia la victoria del Ejército Popular de Liberación que cede su control a Corea del Norte, con lo que el poder revolucionario quedar restaurado.

⁶⁴ La 三反五反 (san fan wu fan), o Campaña Tres Anti y Campaña Cinco Anti, fueron movimientos revolucionarios de limpieza antirrevolucionaria instigados por Mao al principio de la década de los 50. La primera se focalizó en la lucha contra la corrupción, o (反贪污 fan tanwu), los residuos, o (反浪费 fan langfei) y la burocracia, o (反官僚主义 fan guanliao zhuyi) y buscó la eliminación de viejos elementos del Guomindang y miembros del Partido Comunista dudosos en su lealtad. La segunda campaña fue orientada a focos capitalistas y bajo esa consigna de lucha decenas de miles de ciudadanos desaparecieron; se centró en la lucha contra el soborno, o (反行贿 fan xinghui), el robo de propiedad estatal, o (反盗骗国家财产 fan dao pian guojia caichan), la evasión de impuestos, o (反偷税漏税 fan touthui loushui), también luchó contra la falsificación en los contratos del gobierno, o (反偷工减料 fan tougongjianliao), y el robo de inteligencia económica estatal (反盗窃国家经济情报 fan dooqie guojia jingji qingbao) (MacFarquhar *et Schoenhals*, 2009: 428)

⁶⁵ Tal fue el caso de 高岗 (Gao Gang) nacido en la provincia de Shaanxi en 1905, de familia humilde y de orígenes casi analfabetos. Con la llegada de las purgas orquestadas desde Beijing por Mao, vio la oportunidad de aprovecharse de la situación en su propio beneficio y pasar por encima de importantes figuras como Zhou Enlai para acercarse al círculo más personal del Presidente. Tras ser descubierto por otros miembros del partido, fue forzado a quitarse la vida en 1954.

⁶⁶ La Guerra de Corea fue un conflicto militar ocurrido en la península del mismo nombre entre 1950 y 1953 que enfrentó a las dos formas de ver el mundo imperantes tras la Segunda Guerra Mundial: el comunismo al norte —con el apoyo de la Unión Soviética y China— y el capitalismo al sur —con la ayuda de los Estados Unidos—. Fue uno de los episodios iniciales de la Guerra Fría y dejó tras de sí más de 3 millones de muertos. El 25 de junio de 1950, de forma unilateral, la zona norte decidió traspasar los límites del paralelo 38 y atacar el sur, por lo que la guerra fue incontrolable. En 1953 todo cedió tras un armisticio firmado por ambas partes, creando una zona desmilitarizada en torno a dicho paralelo entre los dos países (Gernet, 2005: 180).

A mediados de 1953 la cúpula del Partido anunció su intención de comenzar una transición hacia el socialismo imitando a su hermano mayor, la Unión Soviética; lo que para muchos tomaría un tiempo total de 15 años según estimaciones hechas desde Beijing, ya que en esa época más del 75% de la industria pesada y el 40% de la industria ligera (Teiwes, en Roderick *et Fairbank*, 1987: 93) se encontraba ya en manos del Estado. La idea era sencilla, imitando el milagro estalinista económico, querían implantar una gran industria nacional y una producción agraria colectivizada, bases que darían surgimiento a la gran y reformada economía china (MacFarquhar *et Schoenhals*, 2009: 384). Los intelectuales que habían sido formados años atrás en Moscú fueron reclutados de todos los rincones del país y llevados a Beijing para poner en funcionamiento el nuevo plan de desarrollo. Además, en septiembre de 1954 un nuevo proyecto de Constitución⁶⁷ era aprobado (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 50), puesto que las exigencias y el ordenamiento jurisdiccional de todo el país estaba cambiando y el país necesitaba acomodarse a la nueva realidad; sería la primera realidad jurídica que ampararía el nuevo Estado. También se copió del modelo soviético la centralización total administrativa de la economía estatal en un modelo vertical organizado en base a poderes ministeriales controlados por Comités del Partido. La policía también fue reorganizada a nivel estatal, pues aún quedaban restos de los poderes locales dispares de una a otra parte del país; se copiaron organización y jerarquía del modelo ruso, también en lo que a las Cortes y a los procuradores civiles se refería y se buscó la profesionalización de todos estos nuevos cuerpos del Estado (Schurmann, 1968: 33).

En el mismo año citado en el párrafo anterior tuvo lugar uno de los hechos políticos más relevantes del Partido Comunista de China tras la instauración de la República Popular: el plan quinquenal⁶⁸ de 1953 (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 88). Tres años después, a nivel agrario, el plan había sido todo un logro que había comenzando a transformar la sociedad y las instituciones del país, otorgando a ojos del pueblo el tan ansiado beneplácito que el Partido necesitaba. Aún así, los ratios de mejora en la producción y desarrollo industrial no parecían despuntar y durante años China no vivió realmente una industrialización al modo soviético. Pero con todo, Mao no estaba satisfecho con la velocidad del desarrollo de las mejoras agrícolas, por lo que ordenó al Comité implementar un plan a largo plazo de doce años para alcanzar una productividad sin parangón durante ese tiempo, con lo que pretendía obtener un 140% de incremento en la producción del grano (Teiwes, en Roderick *et Fairbank*, 1987: 121), motivo por el cual pronunciaría aquellas famosas palabras: “more, faster, better, and more economical” (Ídem, 1987: 122). A finales de 1956, las líneas marxistas básicas del movimiento revolucionario chino en cuanto a producción, industria y organización estatal estaban trazadas (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 56).

⁶⁷ Conocidas como 中华人民共和国宪法 (Zhonghua Renmin Gongheguo Xianfa), las Constituciones de China que han visto la luz tras el triunfo de la revolución han sido cuatro en total: la primera de 1954, la de 1975, la de 1978 y la que actualmente se encuentra en vigor de 1982. Aún así han sufrido diversas modificaciones y adaptaciones a tenor de los tiempos que han ido cambiando. En la actualidad está formada por 138 artículos divididos en cuatro capítulos: Principios generales, Los derechos y deberes fundamentales de los ciudadanos, La estructura del estado y La bandera nacional, el himno nacional, el emblema nacional y la capital. El texto coloca al Partido Comunista como único poder ejecutivo real en el país y supedita el ejército al pueblo, no al Estado. Uno de los derechos que la Constitución no ampara es el derecho a la huelga, pues esta no daña solo al Estado, sino también a los intereses de los propios obreros.

⁶⁸ Conocidos como 五年计划 (Wunian Jihua), los planes quinquenales de corte soviético, fueron introducidos por vez primera en 1953 en el país. La finalidad de estos planes —ahora llamadas directrices— es la de desarrollar puntos concretos de la economía del país durante el periódico explicitado. Desde su aparición ha habido un total de 13 planes y es la Asamblea Popular Nacional la encargada de instaurarlos en la sociedad y ponerlos en funcionamiento durante los próximos cinco años. Los últimos planes han intentado equilibrar el desigual reparto de riqueza en el país fortaleciendo y aumentando la clase media y la protección del medio ambiente para que llegado el 2049 se puedan materializar los sueños y aspiraciones anheladas por los fundadores del país. Una de las medidas implementadas más fuertes en los últimos planes es el deseo del Partido que el mercado interno sea el pilar fundamental de la economía china, sin dejar por ello de lado una circulación dual.

En septiembre de ese mismo año, se celebraría en Beijing el VIII Congreso del Partido que trataría como líneas maestras el cumplimiento de los objetivos esenciales de desarrollo económico del país y la ruptura abierta con la Unión Soviética (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 73), pues ya era evidente que las tensiones entre ambos gobiernos y la imposibilidad de aplicar las medidas rusas en territorio chino habían creado una brecha insalvable entre Moscú y Beijing. Fruto de este congreso también se intensifica la educación política de los oficiales obreros, se enfatizan los rasgos y títulos en los diferentes escalafones de mando y se naturalizan las relaciones entre oficiales y trabajadores (Schurmann, 1968: 8). A estas alturas de la historiografía revolucionaria china, el Partido cuenta con casi 11 millones de miembros que están ya presentes en todos los aspectos de la vida, sociales, económicos y políticos (Schurmann, 1968: 128). El Congreso también reforzó la autoridad del Comité Central y del Politburó (Schurmann, 1968: 140) —lo que vino a fortalecer la burocracia del país de la que tanto habían repudiado durante la lucha revolucionaria en tiempos imperiales y del Guomindang— y nombró secretario general a Deng Xiaoping⁶⁹ (MacFarquhar *et* Schoenhals, 2009: 535).

3.1.1. El Movimiento de las Cien Flores y el Movimiento Antiderechista

El Movimiento de las Cien Flores⁷⁰ hace referencia a un momento de la historia del país, cuando Mao llamó a los intelectuales y estudiantes a participar en un debate de índole político-económica para conocer la opinión pública y valerse de ella en el ejercicio de su gobierno en los años venideros (Ebrey, 1993: 956). El resultado de la consulta no fue muy satisfactorio para el Presidente, lo que acarrearía graves consecuencias para el pueblo.

Una parte del Partido estaba cansada de que desde Beijing se alentara una y otra vez la idea de seguir modelos soviéticos en lugar de comenzar a implementar medidas de raigambre nacional; de otra parte, muchos miembros estaban empezando a poner en cuestión la burocratización del gobierno. Algunos sectores de la población mostraron su rechazo al creciente sectarismo que estaba sufriendo el país al colocar en una posición privilegiada a las personas pertenecientes al Partido, mientras que los demás ciudadanos parecían quedar relegados *de facto* a un segundo plano en la política y la sociedad del momento. Todo este movimiento de participación ciudadana se dio entre los años 1956 y 1957, al mismo tiempo que en Polonia y Hungría se producían serias revueltas, por lo que Mao y el Politburó comenzaron a ver con ojos temerarios su experimento democrático (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 79). Lo que debía ser una consulta en la que los logros comunistas serían realzados, fue tomado por la *intelligentsia* china como un verdadero encuentro donde debatir el futuro y el devenir de la nación. Aún hoy muchos estudiosos no se ponen de acuerdo a la hora de legitimar todas estas opciones, pues muchos piensan que parte del aparato propagandístico del propio Partido manipuló a ciertos sectores intelectuales para mostrar su rechazo a las medidas maoístas, pues ellos mismos no se atrevían a hacerlo directamente.

A principios del verano de 1957, millones de cartas provenientes de todos los rincones del país llegaban a Beijing con propuestas de gobierno, críticas a las medidas hasta ahora tomadas,

⁶⁹ 邓小平 (Deng Xiaoping) nació en Sichuan en 1904 y moriría en la capital china en 1997. Tras la muerte de Mao Zedong fue el encargado de dirigir al país hacia la apertura económica que lo situaría en la vanguardia de la economía mundial de la que hoy todos somos conocedores. Cursó estudios en la Unión Soviética y en Francia y por sus ideas aperturistas fue tachado de derechista durante la Revolución Cultural. Su ideología política del socialismo con características chinas quedaría plasmada en la actual Constitución del país (Gernet, 2005: 591 *et* 594).

⁷⁰ El movimiento es conocido en chino como 百花运动 (Baihua yundong) y toma su nombre de la famosa frase pronunciada por Mao: “*permitir que cien flores florezcan y que cien escuelas de pensamiento compitan es la política de promover el progreso en las artes y de las ciencias y de una cultura socialista floreciente en nuestra tierra*”. Esta frase que a primera vista puede parecer de una implicación democrática profunda, conllevó una total decepción para el presidente, que sólo recibió críticas a casi la totalidad de sus políticas. Mao quedó tan defraudado con este pequeño experimento democrático que jamás en toda su vida volvería a hacer ninguna consulta popular, para no tener que enfrentarse a tan grande escarnio público.

nuevas consigas políticas o llamadas de atención por desviaciones ideológicas de las líneas marxistas. Muchos de los dirigentes comunistas —incluidos el propio Mao— fueron duramente criticados, llegándose incluso a pintar murales por todo Beijing con las críticas y repulsas. A finales de julio de ese mismo año, Mao se dirigió al Politburó y anunció que el contenido de las cartas rozaba ya en muchos casos la liberalidad y la búsqueda dañina de minar la autoridad del gobierno, por lo que la situación debía ser controlada de inmediato (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 84-85). El error básico del mandatario radicó en su firme creencia en que la mayoría de los intelectuales del país apoyaba su movimiento de lucha de clases y que las críticas que recibirían cumplirían con su propósito, *id est*, ayudar al gobierno a encauzarse en los años venideros: sería la última vez que el líder chino pecaría de ingenuo ante las masas y los intelectuales.

En respuesta a estos conatos de disturbios de las clases cultas, el Partido empezó a llevar a cabo una serie de campañas políticas con el fin último de perseguir a los intelectuales que podían haber incurrido en ideologías de derechas, fue el llamado Movimiento Antiderechista⁷¹ (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 82). Durante los años siguientes periódicos, grupos sindicales, personalidades de renombre, intelectuales y estudiantes fueron examinados con lupa para ver si en sus acciones, escritos o estilos de vida podían atisbarse elementos derechistas o capitalistas. La campaña llevada a cabo por el gobierno tuvo un claro carácter defensivo y buscó, desde su instauración, restaurar el dominio del Partido sobre todos los aspectos de la vida del país (Schurmann, 1968: 91). Los grupos que más sufrieron estos ataques fueron los partidos minoritarios que aún existían en el país y que casi en su totalidad fueron acusados de tendencias derechistas. El impacto que estas políticas supusieron en el país fue devastador y se calcula que

altogether some 550,000 were labeled 'rightist,' the psychological pressures of struggle sessions resulted in a significant number of suicides, and reform through labor was apparently meted out on a large scale. In the post-Mao period the severity of the campaign has been regarded as a major mistake of 'enlarging the scope of class struggle' with perhaps 98 percent of all 'rightists' labels wrongly applied (Liao Kai-lung, 1981 como se citó en Teiwes, en Roderick *et Fairbank*, 1987: 139).

Aun con todo, Mao se cuidó mucho de no atentar contra los intereses de los intelectuales más preeminentes del país que necesitaba para llevar a cabo la implantación de sus medidas; solo utilizó este movimiento para limpiar de disidentes el espectro intelectual del país. Por su parte, Mao al final de todo vio el proceso como un evento positivo, puesto que gracias a él tuvo la excusa perfecta para quitarse de en medio a la disidencia que no apoyaba sus políticas; muchos estudiosos ven aquí el pretexto real de convocar el Movimiento de las Cien Flores con el fin de encontrar, etiquetar y erradicar a los disidentes (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 83); aunque no es un un hecho contrastado y el tema no es muy estudiado aún dentro del país.

3.1.2. La educación en los albores de la República Popular

La abolición en 1905 del tradicional sistema confuciano de exámenes rompió el *statu quo* que durante generaciones había equilibrado el acceso a poderes administrativos imperiales (Mair, en Mair *et al.*, 2001: 1). Tras ello se intentó establecer un nuevo sistema escolar basado en currículos occidentales, tarea que llevó décadas de implantación con asignaturas como ciencias, matemáticas, historia o geografía (Schurmann, 1968: 52). Así, una parte de la educación fue heredada de las formas propias republicanas bajo la administración nacionalista anterior a la victoria comunista, que

⁷¹ El Movimiento Antiderechista o 反右派运动 (Fan Youpai Yundong) tuvo lugar en 1957 y duró durante los siguientes dos o tres años; su finalidad era la de encontrar, etiquetar y erradicar del espectro cultural del país a los posibles disidentes intelectuales que no fueran afines totales a las políticas estatales. La limpieza tuvo lugar dentro y fuera del Partido Comunista, siendo difícil estipular dónde se manifestó de forma más virulenta, pues no respetó ni siquiera a los miembros comunistas. Las penas iban desde el leve desviacionismo con pequeñas estancias en la cárcel, hasta la necesidad de reeducación o, incluso, la muerte en los casos más incorregibles. En 1976 Deng Xiaoping revocó muchas de esas penas y hoy este sigue siendo un tema tabú dentro del país.

aun habiendo conseguido altos ratios de alfabetización estaban muy lejos de que incluso la mitad del país fuera capaz de leer y escribir en su lengua materna. Además, algunos profesores ancianos en zonas rurales siguieron utilizando textos confucianos al dictar sus lecciones pues era el sistema al que estaban acostumbrados y, ni siquiera la República, fue capaz de eliminar esta práctica. De esta manera, la élite urbana recibía una educación occidentalizada y moderna en detrimento de la población empobrecida rural. Con todo, se estipula que en la década de los 20 apenas el 21% de los niños en edad escolar fueron a la escuela (Pepper, en Roderick *et* Fairbank, 1987: 192) y el porcentaje va disminuyendo cuanto más altos son los cursos referidos, siendo casi inexistente en la universidad.

Los grupos académicos maoístas reunidos en Yan'an pronto se dan cuenta de que las masas prefieren los antiguos sistemas de enseñanza, huyendo de los nuevos métodos occidentales de clases y currículos; esto llevó a los intelectuales comunistas del momento a una profunda reflexión sobre la elección del sistema de enseñanza entre los suyos. Con la experiencia ganada durante la ocupación japonesa, el sistema fue conformándose con ciertos rasgos de inspiración occidental y fundamentándose sobre pilares rurales, sobre todo, en lo que se refería a la educación primaria. Como resultado de estas políticas de mixtura surgirían las *minbangongzhu*⁷² que eran una suerte de escuelas organizadas por el pueblo con parte de subvención de la administración, en este caso de los comunistas. Se vio que algunos de los libros confucianos usados estaban totalmente desfasados, por lo que se respetaron a nivel literario o histórico, pero se descartaron a la hora de enseñar nuevas asignaturas encaminadas al desarrollo del país y del ciudadano a largo plazo (MacFarquhar *et* Schoenhals, 2009: 24).

Una tercera vía fue la marcada por la influencia de la Unión Soviética sobre modelos educativos chinos y muy basada además en resultados productivos ligados a la industria y a la agricultura —camino marcado por el propio Stalin—. Este modelo iba más orientado a niveles superiores universitarios de educación y, durante algún tiempo, estuvo vigente en la zona comunista, aunque con el tiempo —y la victoria en 1949— modelos británicos o estadounidenses tendieron a imponerse sobre los rusos, menos orientados a los trabajos técnicos que tanto necesitaba China para su construcción económica (Fei, 2002: 118). Es de obligada mención que casi la totalidad de la intelectualidad comunista se formó en modelos rusos, o bien en el propio Moscú, o bien a través de programas llegados de la Unión Soviética durante la ocupación japonesa; se estima que en torno a 38.000 estudiantes chinos realizaron algún tipo de curso o estudio en Moscú durante este periodo (Pepper, en Roderick *et* Fairbank, 1987: 201) y más de 1.500 libros fueron traducidos al chino desde la lengua rusa, sobre todo, en los campos de la química, la física y las matemáticas.

Tras la victoria de las tropas comunistas, el Politburó decide que el mejor sistema que puede guiar a China a nivel educativo es su propia experiencia durante la guerra, sin olvidar la influencia y experiencia soviéticas en todas las ramas (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 101). En torno a 1950 comienza la reorganización educativa nacional, llevando un esfuerzo doble en las ciudades costeras, que tendían por naturaleza a un liberalismo democrático lejano de los postulados esenciales de Marx, Engels, Lenin, Stalin o Mao. En las zonas rurales, en cambio, fue un proceso que se asimiló con relativa facilidad y rapidez y que pronto comenzó a dar sus frutos entre los jóvenes —ahora también de sexo femenino (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 865)—, pues de las zonas rurales salían hijos de campesinos instruidos que se dirigían a las ciudades para cursar estudios de secundaria. Con la llegada del Primer plan quinquenal y su búsqueda de la estandarización y normalización en todas las ramas, la educación en el país vivió unos años de crecimiento y consolidación sin precedentes en toda su historiografía (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 88), que junto con el surgimiento de las granjas cooperativas agrícolas estaban empezando a dar un fuerte empuje al siste-

⁷² Las escuelas 民办公助 (*min ban gong zhu*) fueron un intento bastante exitoso por parte de los intelectuales comunistas de mezclar un sistema popular dirigido por y para los campesinos y, al mismo tiempo, con ciertas subvenciones estatales que hacían posible su sostenimiento económico.

ma ideado por el nuevo gobierno de Beijing. La meta final de que toda la población fuera alfabetizada estaba aun lejos, pero se estaban dando los primeros pasos en la buena dirección para que ello ocurriera y se estaba basando todo en principios de experiencia propia china (García-Noblejas *et al.* 2021: 31). Al igual que en todos los campos de la vida en el país, el Partido Comunista había logrado imponer un sistema en el que a largo plazo él sería el único gerente de la educación, la ciencia y la administración en el país.

3.1.3. La intelectualidad en la primera época comunista

A lo largo de la época imperial, y de igual manera durante la República, los intelectuales chinos se veían a sí mismos como el órgano encargado de juzgar moralmente las acciones llevadas a cabo por el gobierno (Creel, 1976: 282), utilizando sus escritos para poner sobre la mesa los problemas que acarreaban las decisiones desde las instituciones. En algunos períodos existía más libertad y, en otros en cambio, los intelectuales tenían que hacer uso de su ingenio para llevar a cabo sus críticas. Durante la primera mitad del siglo XX el género más usado para llevar a cabo estas críticas fue el *zawen*⁷³, es decir, el ensayo, donde los autores disertaban sobre historia, literatura, filosofía, arte y, sobre todo, teatro. A modo de nuestros cafés literarios, surge en China en la época final de los Ming el denominado *qingyi*⁷⁴ que es una suerte de discusión oral que suele tratar temas de índole política, económica o literaria y cuya finalidad es dar solución intelectual a los mismos. Fueron muy importante durante los primeros años comunistas en el país este tipo de discusiones públicas, aunque en la actualidad —y sobre todo tras la Revolución Cultural— este género casi ha desaparecido.

Las primeras movilizaciones intelectuales que el Partido realiza entre los escritores chinos se corresponden (*cf. Bloque II. 1.6.1.*) con los intentos comunistas de monopolizar el teatro y la ópera en beneficio propio para la conversión general de las masas a la causa revolucionaria (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 846). Aquí la meta a conseguir era superar al Guomindang en medios propagandísticos que supieran llegar a un público analfabeto, pero ávido de consumir representaciones teatrales. Tras esta etapa, en el foro de Yan'an (*cf. Bloque II. 1.6.3.*) muchos de los intelectuales y pensadores se adhieren a la causa revolucionaria con la idea de sacar al país de esa situación caótica en la que la guerra lo había sumido (Anderson, 1990: 72), aunque el espíritu confuciano aún está muy presente en el sueño de futuro de estos escritores. Todos asumen que para conseguir avanzar es necesario cambiar ciertos ideales del pasado y, tomando las propias palabras de Mao, surge un movimiento de corrección denominado *zhengfeng*⁷⁵ (Levi, 2005: 13), fruto de las conversaciones en Yan'an. A la larga este espíritu reformador incurrió en la manipulación sistemática de ciertos eventos históricos, políticos o literarios que nunca tuvieron lugar de la manera y forma en que eran contados por los intelectuales cercanos al círculo maoísta. Tras esta reunión en la provincia de Shaanxi, los intelectuales comienzan a cargar sus *zawen* contra los altos cargos del Guomindang, sus políticas y corruptelas. Aunque estos textos tienen una gran relevancia histórica, la realidad es que fueron leídos por una gran minoría de coetáneos, ya que casi la totalidad del país era analfabeta y, además, eran textos de un lenguaje abigarrado y, en algunos casos, de terminología neoconfuciana que hacía muy difícil su comprensión. Por este motivo, Mao nunca gustó de estos escritores y desde el cierre del Foro la persecución de escritores de *zawen* opuestos al movimiento fue sistemática. Tal fue el

⁷³ El género chino 杂文 (*zawen*) aún hoy se sigue usando al modo occidental, comparable a nuestro ensayo.

⁷⁴ El 请议 (*qingyi*), que bien podría ser paragonable a nuestras tertulias del XIX y principios del XX, puede traducirse como ‘discusión pura’ donde los intelectuales expresan de forma abierta sus puntos de vista, reflexiones y posibles soluciones a problemas apremiantes en ese momento en el país.

⁷⁵ 整风运动 (*Zhengfeng yundong*) hace alusión al movimiento iniciado en el foro de Yan'an, orquestado por el propio Mao y ratificado por todos los presentes de corregir la estilística y formas tradicionales chinas en pos de alcanzar el modelo marxista que tanto anhelaba el Partido (Anderson, 1990: 72).

caso del escritor Xiao Jun⁷⁶ que durante años publicó artículos y ensayos procomunistas de alabanza hacia el movimiento y hacia el propio Mao, incluso llegó a intervenir en su favor en el Foro. Fue un conocido escritor antijaponés que siempre buscó el equilibrio entre unos valores tradicionales y la irrupción de la Nueva Literatura revolucionaria (Tang, 1993: 19), pero en 1957 fue acusado de derechista y enviado a una mina de carbón a trabajar, cerrando así su etapa como escritor. Un caso similar ocurrió con Hu Feng⁷⁷ que por sus contrariedades de opinión a las acciones llevadas a cabo por el séquito maoísta en Yan'an estuvo detenido durante veinticuatro años hasta su liberación en 1979 por Deng Xiaoping.

Con la llegada del Primer plan quinquenal los intelectuales vieron cómo el comunismo había venido para quedarse y no parecía ser algo transitorio y el mandato maoísta de reescribir obras clásicas chinas reinterpretándolas en base a una lucha sucinta de clases en las que el poder feudal oprimía desde siempre a las clases obrera y campesina fue desobedecido por algunos escritores que no vieron el término de su carrera intelectual en buen puerto. Aunque se intentó hacer una consulta a todo el país —especialmente a los intelectuales (cf. *Bloque I. 3.1.1.*)—, muchos ven en estos movimientos del gobierno actos concretos para localizar y etiquetar a disidentes políticos, más que una búsqueda real y sincera de opinión entre los pensadores contemporáneos a Mao (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 84-85). Ya los soviéticos habían aprendido lo improductivo que era para sus planes la consulta a los intelectuales y los chinos, ahora también curados de este trance, sabían que la clase de pensadores del país —que el Partido calculaba en unos 3.840.000 intelectuales (Schurmann, 1968: 93)— no podía ser utilizada para sus planes a largo plazo de socializar el país. Todas las políticas de aparente libertad de opinión y crítica se vieron truncadas desde 1957, cuando Mao endureció su discurso contra cualquier pensador —interno a su Partido o externo— que no cumpliera con las líneas generales de pensamiento del movimiento tanto en lo tocante a creación literaria como a pensamiento crítico y reflexivo del mismo. Mao se convenció de que durante décadas de exposición al pensamiento liberal occidental las élites intelectuales habían sido infectadas con el mal derechista, algo que se decidió a erradicar por completo en los años siguientes.

3.2. El socialismo con características chinas (1958-1965)

El año de 1958 constituye uno de los hitos en el programa comunista en China, pues los primeros resultados económicos han visto sus frutos, la industria —aunque a pasos lentos— parece que va empezando a despegar y los intelectuales contrarios al movimiento han sido silenciados (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 95); este año marca así el comienzo de un cambio de rumbo en las políticas y decisiones del gobierno, que ya no necesita mirar a los soviéticos y se ve con capacidad suficiente para volar en solitario. El Politburó, con Mao a la cabeza, verá en los próximos ocho años la culminación de todas sus teorías revolucionarias llevadas a la práctica y la confirmación de su poder en todos los aspectos y dimensiones posibles del país. Sin rechazo intelectual al que enfrentarse, es este el momento en el que todas las óperas revolucionarias serán escritas, representadas en los escenarios y, en algunos casos, llevadas a la gran pantalla. Sin duda el ambiente que se respira en las altas esferas en Beijing es de gozo y satisfacción totales, motivo por el cual

⁷⁶ El intelectual 萧军 (Xiao Jun), de etnia manchú, nació en Liaoning en 1907 y dedicó casi la totalidad de su vida intelectual al desarrollo de las ideas revolucionarias en el país. Perteneció a la Liga de escritores de izquierdas y colaboró como ponente inaugural en el Foro de Yan'an, defendiendo la simplificación del chino y el establecimiento de una Nueva Literatura. Durante el Movimiento Antiderechista fue acusado falsamente y enviado a una mina a trabajar. A su vuelta intentó no relacionarse jamás con movimientos intelectuales, muriendo en Beijing en 1988.

⁷⁷ El escritor 胡风 (Hu Feng), nacido en Hubei en 1902, dedicó la mayor parte de sus inicios como intelectual a la teoría de la literatura y del arte; perteneció a la Liga de escritores de izquierdas y se mostró muy crítico con el intento de control de las artes que se extrajo como conclusión del Foro de Yan'an, llegando a escribir varios *zawen* contrarios al mismo en los que criticaba abiertamente a Mao y a su desconocimiento real de las artes. Fue detenido por derechista y cumplió condena hasta 1979, cuando fue liberado. Nunca se recuperó de aquello y se suicidó en 1985.

Mao y sus correligionarios empiezan a urdir un plan de dimensiones casi faraónicas que marcará, como nunca antes había ocurrido, al país.

Durante este oscuro pasaje de la historiografía china, el país, sumido en hambrunas y calamidades en todos sus rincones, fleta barcos provistos de mercancías para subvencionar la revolución en el continente africano, intentando demostrar al mundo que están listos para empezar a exportar extramuros la idea revolucionaria. El puerto de Shanghai será uno de los núcleos de salida de materiales de guerra y de alimentación, hecho que será la base argumental de *El puerto* (cf. *Bloque II. Nota 127*), ópera revolucionaria basada en un cargamento con dirección al continente negro que casi ve fracasada su partida por la acción de varios antirrevolucionarios, aunque al final todo es conseguido por la masa de cargadores y el barco puede partir (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 871). Un grupo de antirrevolucionarios, engañando con el parte meteorológico y escondiendo la llegada de un tifón que pondrá en peligro la supervivencia del grano, intenta llenar el barco de trigo sintético para desprestigiar al país en los círculos internacionales. Finalmente, agentes leales al gobierno revolucionario de Beijing consiguen desenmascarar a estos bandidos, solucionar el problema del grano, y el barco puede partir a la hora prevista con el cargamento correcto. Es el intento de un gobierno de legitimar su poder frente a un público que demanda aceptación internacional, a la vez que la conexión con ese mundo exterior empieza a desaparecer.

3.2.1. El Gran Salto Adelante de 1958

En el verano de 1958, tomando como base los logros alcanzados gracias al Primer plan quinquenal, el Politburó comienza a tomar las primeras medidas para desarrollar una estrategia política, social y económica que pasó a la historia con el nombre de Gran Salto Adelante⁷⁸ (Huang, 2014: 17), tan desconocido en la cultura occidental y de un impacto tan capital en la sociedad china. Muchos estudios opinan que, una vez iniciado, fue imposible de parar pues la distribución del Partido desde el Politburó a los comités de las pequeñas aldeas hizo de su propagación una mecha imbatible (Schurmann, 1968: 101), pero para entender en profundidad esta época es necesario prestar atención a diferentes aspectos que fueron clave en el desarrollo, aplicación y resultados del Salto.

La idea última era clara, China debía situarse a la cabeza de los países industrializados, específicamente en cuanto a la industria pesada se refería, por lo cual el país entero (King *et al.*, 2010: 5) —entre ellos la producción agrícola— debían servir a tal fin, tomando como modelo programas de corte estalinista. El primer problema con el que no parece que contó el Politburó a ese respecto fue que la elaboración de productos básicos en las zonas rurales chinas en 1957 no era ni la mitad que en la Unión Soviética en 1927 (Leiberthal, en Roderick *et Fairbank*, 1987: 299), que en algunos casos no llegaba ni para cubrir necesidades alimenticias, cuanto ni más para invertir el sobrante en el desarrollo de la industrialización. Lo más curioso es que —en contraposición con lo que ocurría en Moscú— el Politburó chino estaba compuesto por más del 70% de miembros de procedencia rural y no urbana como en el caso soviético (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 117). Muchos estudiosos ven en esta premisa una razón más para el atrevimiento del gobierno, pues sobreestimaron el poder de aguante y supervivencia de sus campesinos (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 66). Desde Beijing se instó a los agricultores y campesinos a incrementar la producción agrícola bajo lemas y consignas del movimiento por el desarrollo del país, sin incentivos económicos ni remanente de grano para mercadear con él; el fracaso fue manifiesto y su ideólogo más acérrimo — Chen

⁷⁸ En chino es conocida como 大跃进 (Da yue jin) que colectivizó de forma total y absoluta el país y su mano de obra y prohibió sin cortapisas el cultivo privado de la tierra. No hay datos fiables del gobierno chino al respecto —y otras fuentes no tienen acceso total a las cifras—, pero se estima que supuso la muerte de unos 40 millones de personas por inanición en todo el país. Años después, el propio Partido Comunista reconoció públicamente que las políticas llevadas a cabo durante esos años por Mao Zedong no constituían la correcta ideología del movimiento y que habían sido planteadas en clave errónea.

Yun⁷⁹— fue expulsado del consejo que Mao tenía conformado para los asuntos económicos del Salto (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 94). Durante meses siguió asegurando que se produciría un equilibrio natural entre los diferentes sectores, regulándose unos para compensar otros, evitando así el colapso económico y pudiendo alimentar a toda la población y, a la vez, desarrollando la industria pesada, sin mayores padecimientos para el pueblo. Obviamente, en el momento no hubo oposición de ninguna clase por parte de los contrarios a estas medidas, simplemente porque no había opositores en las calles.

En los inicios del Salto las organizaciones colectivistas agrarias eran inmensas y se intentó amalgamar en ella a cientos o miles de campesinos, pero con el paso de los meses se vio como una imposibilidad administrativa lo que acarreó su ulterior subdivisión. Ligado a este proceso de fragmentación agraria surgió a nivel social una estratificación que afectó a la totalidad de los aspectos de la vida civil del país. Todo combinado resultó el mejor caldo de cultivo para implementar las medidas básicas del Gran Salto Adelante que se fundamentó en torno a cuatro ejes principales de actuación (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 36); en primer lugar, la movilización de la población en paro hacia las zonas rurales con el fin de conseguir máximos históricos en la producción de grano que pudieran alimentar al país y vender el sobrante para subvencionar la industria; en segundo lugar, desarrollar los demás sectores productivos del país con el fin de conseguir las ansiadas metas industriales; en tercer lugar, creación de nuevos sectores productivos industriales sin olvidar los antiguos, es decir, invertir lo suficiente en las instalaciones existentes para estar a la altura de las expectativas; y por último, implementar las medidas necesarias en todos los campos para que todo el proceso anterior resultara lo más rápido y barato posible (King *et al.*, 2010: 4). A finales de 1958 los datos que Beijing recibía de cada rincón del país eran inmejorables, pronto ellos mismos se dieron cuenta de que las cifras no eran reales, puesto que los propios líderes locales maquillaban los números para sorprender al gobierno central (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 134).

Líderes comunistas como Liu Shaoqi⁸⁰ pronto vieron que las políticas llevadas a cabo por Mao durante estos últimos años de esfuerzo revolucionario llevarían a un cambio de dirección en el gobierno del país, por lo que supo mantenerse en una privilegiada segunda línea. Muchos son los que aseguran que durante estos meses, Liu Shaoqi veía la presidencia del país como una opción muy factible tras la baja popularidad de las medidas llevadas a cabo por Mao y sus más acérrimos seguidores. Además, no se mostró muy convencido con el plan paralelo al Salto de desarrollar armamento nuclear propio, puesto que la situación de hambrunas generalizadas en todo el país era ya un hecho consumado innegable (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 110), lo que se materializó con revueltas en la primavera de 1959 en la zona tibetana y la huida del Dalai Lama hacia India —hecho que aún no se ha resuelto— (*cf. Addenda I*). Para mediados de julio de ese mismo año todo conato de rebelión había sido aplastado *manu militari* por el Ejército de Liberación Popular (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 89). Con la creciente ola de descontento entre las propias filas comunistas se celebró, durante el verano de 1959, una conferencia que tuvo lugar en la ciudad de

⁷⁹ 陈云 (Chen Yun), nacido en Shanghai en 1905 y muerto en Beijing en 1995, fue uno de los ideólogos más destacados de las lecturas tan positivas que se hicieron de las cifras del Primer plan quinquenal, alentando al propio Mao a lanzarse a la aventura de la colectivización total. Lo más curioso de todo es que no tenía formación universitaria de ningún tipo —a excepción de sus estudios autodidactas de marxismo— para afirmar tales postulados económicos.

⁸⁰ 刘少奇 (Liu Shaoqi), nacido en Hunan en 1898, fue uno de los políticos chinos más inteligentes y astutos de todo el siglo XX, que supo estar en prácticamente la totalidad de los gobiernos revolucionarios iniciales, aunque su popularidad decayó durante la Revolución Cultural donde fue acusado de capitalista y traición a la patria. Tras la primera presidencia de Mao, Shaoqi presidió el Politburó desde 1959 hasta 1968. Murió en Henan en 1969 y muchos aseguran que por culpa de los malos tratos sufridos en prisión. Tras la llegada al poder de Deng Xiaoping su figura fue recuperada de los anales olvidados y restaurada como una preeminencia del comunismo chino (Gernet, 2005: 591).

Lushan⁸¹ (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 104), en la provincia de Jiangxi. Muchos de los líderes históricos del ejército hablaron en la Conferencia y pidieron a Mao que no se maquillasen las cifras reales de lo que estaba suponiendo a todos los niveles la implantación del Gran Salto Adelante, pero no recibieron una buena acogida y casi todos fueron tachados de derechistas o capitalistas —y en algunos casos de extremistas de izquierdas—, entre los que destacó Peng Dehui⁸² (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 101). Casi la totalidad de los que osaron oponerse a las medidas del Salto desaparecieron en los meses siguientes del espectro político de Beijing; una vez más, Mao salió fortalecido de este encuentro y sus políticas fueron plasmadas casi al detalle por todos sus seguidores, temerosos ahora de ser purgados por expresar abiertamente su verdadera opinión (Schurmann, 1968: 108). Toda esta acumulación de poder en una sola persona llevaría al país a otro de sus grandes dramas, que se produciría como una segunda revolución en un país en el que la revolución ya estaba en el poder (Leiberthal, en Roderick *et al.*, 1987: 320).

En enero de 1962 se celebró en Beijing la Conferencia de los 7000 cuadros⁸³ (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 119), llamada así por el número de funcionarios del Partido que asistieron al encuentro para analizar los pormenores del fracaso del Gran Salto Adelante. Durante la misma, una de las decisiones más importantes tomadas fue la de reunir en el eje central del poder a Liu Shaoqi, a Deng Xiaoping y a Lin Biao⁸⁴ y desplazar —al menos virtualmente— la figura de Mao, colocándolo en un segundo plano de la política doméstica y situando a aquel primero como presidente del país. Durante el encuentro se puso de manifiesto que la mayoría de esos 7000 cuadros —o líderes regionales, entendidos como “the ‘modal personality’ in Communist China [...], the revolutionary leader in organisation. He is young, not old; he is a leader, not a conciliator; he operates in the public realm, not in the private” (Schurmann, 1968: 8)— habían desoído sistemáticamente las cifras reales de producción de grano y acero durante los años más duros del Salto ignorando un posible desastre ulterior, como después ocurriría. Sin embargo, la conclusión final recayó en la bizarra idea de que todo había sido por seguir los preceptos marxistas demasiado al pie de la letra, acercán-

⁸¹ La Conferencia de Lushan, o 庐山会议 (Lushan huiyi) bajo su nomenclatura en chino, fue una reunión de urgencia convocada por Mao Zedong que reunió en la provincia de Jiangxi a todos los líderes del Partido Comunista Chino y cuyo principal punto del día fue el debate del Gran Salto Adelante. Tuvo lugar durante los meses de julio y agosto del año 1959 y en ella se hostigó una creciente reticencia interna contra algunos miembros del Partido que fueron cayendo en desgracia por oponerse abiertamente a los planes de Mao. En ella Mao aseveró que, al igual otros líderes comunistas anteriores a él, podía tener errores en la aplicación de las teorías marxistas en el programa chino (Gernet, 2005: 632).

⁸² 彭德怀 (Peng Dehuai), nacido en Hunan en 1898, fue uno de los miembros históricos del Ejército de Liberación Popular y ministro de Defensa hasta 1959, año en que se celebró la Conferencia de Lushan. Destacó en sus combates de liberación contra la ocupación japonesa y en sus tácticas de guerrilla aplicadas a la lucha contra el Guomindang y la recuperación de los territorios perdidos por Corea del Norte durante la Guerra de Corea. Antes de pertenecer a la rama militar del Partido, realizó trabajos como minero y obrero en varias partes del país hasta llegar a ocupar uno de los cargos más altos dentro del aparato del ejército. En 1966, en el inicio de la Revolución Cultural, fue apresado por los Guardias Rojos y golpeado hasta producirle graves daños físicos de los que nunca se repondría. Tras esto fue puesto bajo arresto domiciliario en Chengdu donde moriría en 1974. Con la llegada al poder de Deng Xiaoping su figura fue restaurada como uno de los pilares básicos en la conquista del poder revolucionario en China (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2009: 67).

⁸³ En chino es conocida como 七千人大会 (Qiqian ren dahui) y es célebre así en español probablemente por su traducción directa del inglés *cadres*, término que hace alusión a un efectivo del ejército. Durante su celebración se culpó a los radicales de izquierdas del fracaso del Gran Salto Adelante. En la conferencia se volvió a recordar a sus asistentes que el Partido Comunista Chino debía tender al centralismo democrático que siempre había inspirado sus acciones. La Conferencia supuso la retirada temporal de Mao de las primeras filas del gobierno (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 119).

⁸⁴ 林彪 (Lin Biao), nacido en Hubei en 1907, fue miembro del Ejército Popular de Liberación y, a diferencia de otros miembros del Politburó, sí había cursado estudios antes de su adhesión al Partido Comunista. Tras la caída en desgracia de Peng Dehuai (*cf. Bloque I. Nota 82*), Lin Biao ocupó sus cargos al frente del Ministerio de Defensa y del Ejército. Fue una figura muy ligada al maoísmo hasta su caída en desgracia también en 1970; un año después murió misteriosamente mientras sobrevolaba la provincia de Mongolia con dirección a la Unión Soviética donde pensaba exiliarse junto con su familia (Gernet, 2005: 589-590).

dose peligrosamente al radicalismo izquierdista y abandonando los preceptos de centrismo democrático que debían caracterizar al Partido. La realidad actual es que casi la totalidad de los documentos utilizados durante la Conferencia siguen siendo material clasificado por el Gobierno de Beijing (Leiberthal, en Roderick *et Fairbank*, 1987: 328) por lo que resulta una tarea imposible acercarse al estudio de los mismos desde cualquier óptica.

La desmoralización generada durante este oscuro episodio de la colectivización agraria de China, llevó a ciertos sectores del gobierno a centrar sus esfuerzos en las vías de escape de las que disponían para hacer más llevadero el día a día a sus conciudadanos y vieron en la ópera la mejor herramienta propagandística y lúdica concebida a tal efecto (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 845).

3.2.2. Un nuevo enfoque en la educación

Durante todo el proceso de maduración de la identidad socialista china, el gobierno de Beijing se vio cabalgando entre el tradicionalismo confuciano, el modelo soviético que parecía omnipresente en todo el ámbito de la izquierda mundial y el modernismo que inspiraba en ellos mismos las ideas marxistas que tanto anhelaban poner en marcha (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 868). Todas sus políticas se movieron en estos tres soportes, pero especialmente crucial fue en el ámbito educativo, pues este irradiaría como una candela a los demás campos del saber, la técnica y el trabajo. Uno de los primeros preceptos que estaban determinados a eliminar era la distinción burguesa que durante décadas se había hecho de “the separation of mental and manual labor” (Pepper, en Roderick *et Fairbank*, 1987: 400) por parecerles artificiosa e irreal, pues para el ideario marxista ambos conceptos caminaban de la mano. Por este motivo, a la hora de elegir al profesorado tuvieron muy en cuenta sus cualidades políticas, su nivel de conocimientos y sus habilidades prácticas; cualquier profesor que se preciase revolucionario no podía carecer de ninguno de estos ejes.

La meta educativa que Beijing había fijado —ligadas al Gran Salto Adelante— era la eliminación total del analfabetismo (Rohsenow, en Mair *et al.*, 2001: 149) en un período máximo de cinco años para la educación básica en escuelas; y de un máximo de quince años para la mejora sustancial de la educación superior. Uno de los primeros pilares que intentaron establecer fueron las escuelas de formación profesional a inspiración soviética, con la idea de poner a trabajar a los estudiantes tan pronto como fuera posible a fin de seguir con el plan de incrementar la productividad en todos los aspectos de la economía (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 95-96). Durante esta época las escuelas del tipo *minban* (cf. *Bloque I. Nota 72*) surgidas durante la etapa anterior fueron exportadas a las ciudades y a la educación secundaria, por su bajo coste y la facilidad de implementación, pues parte de la actividad era gestionada por los propios padres sin coste adicional para el gobierno. Se establecieron también algunas universidades que intentaron ser modelos marxistas que integraban los estudios con vacaciones durante las cuales los estudiantes se desplazaban a las comunas para trabajar con los campesinos; esta tipología educativa estuvo presente en algunos centros hasta el final de la Revolución Cultural, tal fue el caso de la Universidad Comunista del Trabajo de Jiangxi⁸⁵ que se mantuvo activa hasta 1980. Este tipo de organismos intentaron eliminar la complejidad burguesa de sus currículos simplificando el contenido docente que provenía de la Unión Soviética: varios profesores de química, que visitaron dicha universidad años después, se escandalizaron al ver las traducciones que habían hecho de sus manuales “burgueses”; en palabras del visitante los profesores de estas instituciones simplemente no enseñaban química a sus alumnos, sino una suerte de

⁸⁵ La 江西共产主义劳动大学 (Jiangxi Gongchan zhuyi laodong daxue), cuya traducción sería Universidad Comunista del Trabajo de Jiangxi, fue fundada en 1958 y abrió facultades y campus por todo el país que pertenecían a la misma. En su momento de mayor apogeo llegó a contar con casi 12.000 estudiantes matriculados que realizaban sus estudios durante el año escolar y que durante los períodos de vacaciones no lectivos iban al campo a trabajar. Sus campos de investigación se centraron sobre todo en la mejora del grano y de ciertos productos agrícolas para aumentar la producción que le solicitaban desde Beijing para el Gran Salto Adelante. Todavía hoy en los colegios se estudia este modelo como un hito en la consecución de los objetivos revolucionarios educativos. La institución cerró sus puertas en 1980.

catecismo simplificado que debía funcionar por revolucionario (Pepper, en Roderick *et* Fairbank, 1987: 410). Los intentos de conseguir todo el desarrollo y el avance educativo en tan pocos años hizo que una vez más —como ya ocurriera con las cifras de producción de grano— los delegados del Partido en las zonas más remotas del país maquillaran los datos en pos de conseguir alabanzas desde la capital.

Todo este panorama de pseudocientifismo hizo que durante muchos años no se viviera en el país un verdadero avance tecnológico en muchos campos, pues la realidad reflejó que los cifras arregladas en los informes no podían hacer que los alumnos francamente tuvieran los conocimientos necesarios para transmitirlos o para implementarlos en políticas concretas de desarrollo (Huang, 2014: 3). En realidad toda esta problemática no fue orquestada por ninguna sección del gobierno, puesto que cada oficina, cada comité o sección del Partido contribuyó a crear la gran bola de falsedades que desembocaría en los resultados factibles del Gran Salto Adelante; en realidad no hay culpables últimos, puesto que de forma individual nadie hizo nada erróneo, sino que la suma de todo fue lo que acarreó la hambruna y la muerte en última instancia (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 110). Aunque el Politburó se negó durante años a aceptarlo, el concepto de universidades combinadas con trabajo manual a la larga fue un fiasco, ya que no aportaron nada reseñable al nivel de producción, más allá de la propia experiencia vivida por los estudiantes de pasar un tiempo realizando labores agrícolas. Ínterin mucho de los adolescentes en edad de ir a la escuela secundaria veían estos sueños frustrados por la necesidad de trabajar en las comunas para recibir algunas raciones extra de comida y evitar así que su familia muriera de inanición (Pepper, en Roderick *et* Fairbank, 1987: 419). En cambio el modelo occidental —que pasó a China a través de programas soviéticos— sobrevivió al Salto y ofreció mejores resultados entre los estudiantes, que se dedicaban por entero al estudio sin interferencias propagandísticas de labores manuales en las comunas. De estas escuelas de corte menos revolucionario surgieron la mayoría de los estudiantes universitarios que nutrirían al país de técnicos, científicos y profesionales dos décadas después, tras la Revolución Cultural. Todo esto no se tendría en cuenta años después cuando Mao hiciera el llamamiento a la juventud para realizar una segunda revolución interna que con la excusa de la defensa de una cultura popular libre de burguesismos erradicaría los pocos logros conseguidos en el campo educativo durante estos años (Harding, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 157).

El Partido Comunista, aun con todos sus intentos de educar a la juventud, nunca había logrado grandes éxitos en el campo de la propaganda entre los más jóvenes, por lo que en este momento se intensificaron las campañas de afiliación a la Liga de jóvenes comunistas⁸⁶ que veían recompensada su membresía con ayudas para el ingreso en estudios universitarios. Con todo, a principio de la década de los 60 apenas el 30% de los jóvenes en la Educación Secundaria eran activos políticamente (Pepper, en Roderick *et* Fairbank, 1987: 428) al modo que el Partido esperaba.

3.2.3. La intelectualidad en la nueva fase revolucionaria

Este período en la historiografía comunista china se centró sobre todo en hacer del grupo de intelectuales del país una fuerza roja y especializada que supiera culminar los deseos de Mao de conseguir las metas del Gran Salto Adelante. Se hizo mucho hincapié en eliminar elementos burgueses como el individualismo o el liberalismo de la producción artística y literaria de país (Schurmann, 1968: 49-50). La meta era conseguir que todo el país tuviera habilidades manuales, por lo

⁸⁶ Paradójicamente la 中国共产主义青年团 (Zhongguo gongchan zhuyi qingnian tuan), o la Liga de jóvenes comunistas, es una organización que aún hoy sigue existiendo en el país. Fue fundada en los albores de la revolución, en el año 1922 y en la actualidad cuenta con casi 85 millones de miembros, comprendiendo a jóvenes de entre 12 y 20 años entre sus filas. La Liga depende directamente del Comité Central, único organismo al que rinde cuentas. Es posible aún ver a los niños a la salida del colegio con un pañuelo rojo anudado al cuello, símbolo de su pertenencia a la organización. Los padres afilian a sus hijos con la esperanza de que consigan puestos de estudio en mejores centros educativos o universidades tras la Educación Primaria.

que muchos pensadores y estudiantes destacados eran enviados a zonas rurales para que conociesen la realidad de la masa campesina y se mezclaran con ella (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011:33). Muchos dentro del Partido abogaban por mostrar a los intelectuales las bondades del sistema socialista con el fin de que ellos mismos abrazaran la nueva ideología convencidos de los progresos que juntos podían conseguir; esta actitud nunca funcionó. La necesidad más apremiante del Partido era la de ponerse de su lado a los científicos y técnicos del país, pues necesitaban su ayuda para que el país no descarrilara con el Salto, por lo que al inicio de este período el ambiente parecía caminar en tonos de relajación con respecto al dejar hacer de los intelectuales (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 81).

En este ambiente de relajación, muchos empezaron a escribir *zawen* (cf. *Bloque I. Nota 73*) que criticaban políticas concretas de Beijing, el propio culto a la persona de Mao (MacFarquhar *et Schoenhals*, 2009: 29) o la pasajera memoria que tenía el pueblo para olvidar todas las calamidades que había sufrido a manos de los comunistas. El Departamento de Propaganda se mostró muy desilusionado con el tono en que muchos escritores llevaban a cabo sus críticas, junto con el uso de caracteres antiguos y difíciles que suponían un reto para muchos de los comunistas de Beijing. Además, se comenzó a poner durante estos años de moda la reescritura de algunas obras clásicas en clave de crítica a los tiempos presentes, hecho que tampoco gustó al Politburó que vio aquí un ataque frontal y directo. El ambiente de relajación general sobre la producción intelectual del país cambió hacia finales de de 1962 (Goldman, en Roderick *et Fairbank*, 1987: 450), cuando Mao —rememorando el aniversario por el Foro de Yan'an (cf. *Bloque II. 1.6.3.*)— anunció que debía establecerse un control más serio sobre la actividad intelectual del país. El Departamento de Propaganda anunció que cualquier obra que se preciara debía tratar el tema de la lucha de clases (Schurmann, 1968: 90), directa o indirectamente, basándose en los postulados de Marx y Engels que articulaban la razón de ser del Estado y otorgaban la base teórica para el proceso del Salto en el que se encontraba inmerso el país.

Surge en este momento una ruptura entre la clase intelectual del país: por un lado aquellos que comparten ideas con el régimen y que ven en la literatura y el arte una forma de expresión del realismo socialista que hay que poner en funcionamiento —con formas y lenguaje sencillos cercano a las masas— para llegar a la clase campesina y obrera (Tang, 1993: 65) y, por otro lado, aquellos que abogan por una libertad total de la creatividad humana, no sujeta al momento o al gobierno, sino que dependa enteramente del autor y sus circunstancias, al modo que pudo entenderlo Ortega y Gasset. El grupo más cercano a Mao (cf. *Bloque I. 3.3.1.*) abogó por una reforma total de las formas y estilos tradicionales en pos de una literatura al servicio de la revolución, especialmente de las formas operísticas, pues era el género más consumido por las masas chinas. En el año 63 Mao declaró frente al Departamento de Propaganda que había encontrado

problems abound in all forms of arts... In many departments very little has been achieved so far in socialist transformation. The 'dead' still dominance... The social and economic base has changed, but the arts as part of the superstructure which serve this base, still remain a serious problem. Here we should proceed with investigation and study and attend to this matter in earnest. Isn't it absurd that many Communist are enthusiastic about promoting feudal and capitalist art, but not socialist art? (Mao, 1964 como se citó en Goldman, en Roderick *et Fairbank*, 1987: 450).

Desde ese día la visión del arte — especialmente de la operística y producción teatral en el país— se vio como prioridad a reformar para mejorar el devenir socialista el país, pues como el propio Mao apuntara “la literatura y el arte proletarios son parte de la causa de la revolución proletaria en su conjunto; son, como decía Lenin, engranajes y tornillos del mecanismo general de la revolución” (Mao, 2021: 325). Si se piensa con detenimiento todos los años posteriores estuvieron basados en principios estéticos, no puramente políticos o de gobierno. El grupo que circundaba a Mao basó políticas estatales y planes gubernamentales en fundamentos simplemente estéticos. In-

cluso durante los meses más duros de la Revolución Cultural muchas de las proclamas y vítores estaban basados en eslóganes de contenido estético o artístico; en el fondo era la búsqueda de una nueva plasticidad que casara perfectamente con los ideales de la revolución (King *et al.*, 2010: 211). Es en este momento cuando los personajes, los escenarios, los diálogos que darán forma a la ópera revolucionaria se materializan; fue el esfuerzo de un grupo de miembros del Partido que comulgaban con las ideas estéticas propugnadas por Mao veinte años atrás en el Foro de Yan'an (*cf. Bloque II. 1.6.3.*). De igual modo, se materializa este gusto en la producción de películas por parte del Departamento de Propaganda, tal es el caso de *La tienda de la familia Lin*⁸⁷ de 1959 que intenta pintar una escena bastante típica en los años 30 en el país: familias asfixiadas por préstamos que no pueden pagar por los altos intereses que han contraído con la burguesía despreocupada por los problemas del pueblo (Tang, 1993: 323).

Se inaugura así en este período una nueva forma de hacer políticas de control de los intelectuales; se ha dado el salto definitivo desde la acusación de derechistas que sufrieron años atrás, al aleccionamiento por parte del gobierno de cómo se debe hacer el Nuevo Arte, que deberá basarse en el reflejo de la lucha de clases y la transformación de las conciencias obreras y campesinas.

3.3. Una revolución dentro de la revolución (1966-1976)

Como gran parte de los líderes comunistas del siglo XX, hubo un momento en el gobierno de Mao Zedong que comenzó a ver espías y antiguos camaradas de Partido como posibles traidores dispuestos a todo para arrebatarse de sus manos el poder que durante décadas había amalgamado en torno a su persona. El estrepitoso fracaso de su idea de movilizar a toda la sociedad para convertir en un tiempo récord la agraria y atrasada China en potencia industrial comunista y los rumores de una grave enfermedad influyeron en el debilitamiento de la figura de su persona como líder indiscutible, tanto dentro como fuera del Partido. Su respuesta —lejos de ser comedida y acorde a su edad como era de esperar— fue una reaparición en público el 16 de julio de 1966 rodeado de jóvenes estudiantes a los que llamaba a una nueva revolución en su nombre, la Revolución Cultural⁸⁸ (Ebrey, 1993: 939).

Todo lo acaecido en esta década de la historia del país marcaría de forma indeleble a las próximas generaciones de chinos, tanto en lo estético, lo estatal y en una dimensión puramente personal, pues los hechos que poblaron el decenio no podrían ser jamás olvidados. Todavía hoy analistas políticos, historiadores, economistas y estudiosos de casi todas las ramas se afanan en intentar esclarecer lo que ocurrió durante estos diez años. La magnitud de las operaciones gubernamentales, la implicación de tantas personas en todo el país, los profundos procesos de cambio que el país inició fueron tan radicales que aún hoy son temas controvertidos para la propia China. Y es en este clima de agitación social y política, cuando el gobierno se afana por implantar una nueva estética teatral que divierte a los miembros comunistas por todo el país, puebla de héroes los canales de radio, de panfletos operísticos las calles y alienta a todos los ciudadanos chinos a buscar en esos ideales estéticos la meta de sus sueños personales.

⁸⁷ La película de 林家铺子 (Linjia puzi) de 1959 es una adaptación de una novela de 茅盾 (Mao Dun) que fue adaptada a la gran pantalla por 夏衍 (Xia Yan). La historia se sitúa en los años 30, durante la ocupación japonesa, en una pequeña botica de la provincia de Zhejiang agobiada por las deudas y las presiones contraídas con el Guomindang. La película intenta mostrar la corrupción que se está dando en el país a todos los niveles por el pago de intereses como consecuencia del sistema capitalista que asfixia.

⁸⁸ La 无产阶级文化大革命 (Wuchan jieji wenhua dageming), o Revolución Cultural en español, ha sido uno de los momentos más convulsos y trágicos de la China moderna que ha sufrido el país. Toma como inicio el año 1966 donde el por aquel entonces presidente Mao hace un llamado a la ciudadanía para luchar contra aquellos elementos políticos, culturales e históricos que de alguna manera chocan con la idea de revolución, lo que llevó a ciertos sectores de la población a una locura de acción tal que sumió al país en el hambre, el atraso y las persecuciones indiscriminadas. Aún hoy no se sabe muy bien la cantidad total de muertos que supuso este movimiento para el país. La Revolución Cultural llegó a su fin con la muerte de Mao en 1976.

3.3.1. Jiang Qing y la Banda de los Cuatro

Una de las figuras más destacables de esta oscura etapa de la revolución en China es la que fuera la última esposa de Mao, la señora Jiang Qing⁸⁹ (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 132). Desde su irrupción en la política nacional, Qing supo relacionarse extremadamente bien y una de sus primeras amistades en la cúpula del Politburó fue Lin Biao (*cf. Bloque I. Nota 84*) con el que creó un vínculo que asegurara su inclinación por las artes y el tema de las óperas producidas bajo su supervisión, pues visitó ella misma muchos cuarteles del ejército y conoció de primera mano las historias que luego cobrarían vida en sus producciones (King *et al.*, 2010: 190). Se podría decir que la estrategia de ambos fue un *win-win* a niveles de ambiciones políticas personales, pues se apoyaron mutuamente frente al nexo común de unión, Mao. La relación de esta mujer con el Presidente comenzó durante la celebración del Foro de Yan'an (*cf. Bloque II. 1.6.3.*), donde se dirigió a él por su inclinación hacia las artes. Allí se hizo ver a los ojos de Mao, el cual abandonó a la mujer que le había acompañado durante la Larga Marcha para poder casarse con Jiang Qing (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 157-158).

Fue durante el Foro que Qing propuso a Mao la idea de la creación de un repertorio de óperas revolucionarias que rompieran con la tradición hasta entonces vigente y que se convirtieran en la piedra angular que todo dramaturgo debería consultar para las producciones futuras (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 132): la idea cautivó a Mao. Pronto comenzó a actuar como una consejera informal del Presidente, aunque nunca ocuparía ningún cargo político oficial a ojos del pueblo. Sus ideas sobre el resurgimiento de la ópera comenzaron a cobrar forma durante los primeros años del asentamiento en el poder de los comunistas (*cf. Bloque I. 3.1.*) y adquirieron mucha importancia durante el Gran Salto Adelante (*cf. Bloque I. 3.2.1.*), pues se vieron como una vía de escape para dar al pueblo *panem et circenses* que distrajera sus problemas y acallara a las masas. Desde mediados de 1962, el poder de Qing ya era evidente entre todos los miembros del Politburó “but Qing’s position paper did not become official policy until My 1966, when a considerably revised draft of it became one of the basic documents that led to the Cultural Revolution” (Leiberthal, en Roderick *et Fairbank*, 1987: 343).

Pronto apareció en la órbita de Qing otro personaje que marcaría la producción operística en los siguientes años, el alcalde de Shanghai Zhang Chunqiao⁹⁰, un fervoroso creyente en la funcionalidad práctica a largo plazo del Gran Salto Adelante. Zhang era miembro del Politburó y aún en 1962 —conociendo la envergadura real del programa— siguió apoyando la idea maoísta del Salto. En reuniones que mantuvo de forma asidua con Qing manifestó su entusiasmo por la idea de concebir una ópera dirigida, sobre todo, a jóvenes nacidos en la década de los 40 y cuyo pensamiento aún era moldeable hacia una revolución dentro de la revolución (Tang, 1993: 466). Durante toda su carrera se mostró favorable a ayudar a obreros que en su tiempo libre escribían obras de teatro, antes que a favorecer a dramaturgos profesionales contagiados de los gustos burgueses (Tang, 1993: 57). Compartía con Qing el gusto por los héroes populares surgidos en la década de los 40 de entre el pueblo o entre las filas de algún pelotón en alguna leyenda bélica durante la guerra sinojaponesa (*cf. Bloque I. 2.4.*) o durante la lucha contra el Guomindang (*cf. Bloque I. 2.5.*). La esposa de Mao se mostró tan entusiasmada con su ayuda que llegó a decir que el Ministerio de Cultura se estaba con-

⁸⁹ 江青 (Jiang Qing), también conocida como Madame Mao, nació en 1914 y murió en 1991. Fue una de las personas más poderosas durante los últimos años de Mao y consolidó su poder en la llamada Banda de los cuatro (*cf. Bloque I. Nota 90*) controlando toda la producción artística y cultural de China durante la Revolución Cultural. Formó parte del Politburó del Partido Comunista desde 1969 y fue la cuarta esposa del presidente Mao. Casi todos los estudiosos actuales reconocen que Jiang Qing fue probablemente la persona que controló el país en los últimos años de la vida de Mao (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 131).

⁹⁰ Conocida como 四人帮 (si ren bang), literalmente ‘la Banda de los Cuatro’ estuvo conformada por la esposa de Mao 江青 (Jiang Qing), el político y alcalde de Shanghai 张春桥 (Zhang Chunqiao), el crítico literario 姚文元 (Yao Wen-yuan) y el joven Guardia Rojo 王洪文 (Wang Hongwen).

virtiéndolo en “ministry of emperors and princes, generals and ministers, gifted scholars and beauties” (Leiberthal, en Roderick *et Fairbank*, 1987: 345). Se conocieron personalmente en Shanghai durante una estancia que Qing hizo durante una pequeña enfermedad que padeció y se retiró para reposar en la ciudad. Durante estas semanas de reposo, Qing también conoció a Yao Wenyuan —un crítico literario del aparato propagandístico del gobierno— y a Wang Hongwen (*cf. Bloque I. Nota 90*); sin haberlo pretendido la Banda de los Cuatro había quedado conformada.

A raíz de ese primer encuentro, la dama Qing comenzó a trabajar en el entorno inmediato de Mao proponiéndole una nueva revolución de la Nueva Literatura con el fin de acercarla aún más a los ideales marxistas, extendiéndola a todos los niveles de la cultura china (Anderson, 1990: 73). Es en este momento cuando el Departamento de Propaganda empieza a tender puentes a Qing y a escuchar atentamente sus ideas, que estaban empezando a materializarse en realidades, hasta que en julio de 1964 —apenas dos años antes de desatarse la Revolución Cultural— se celebra en Shanghai el Festival de Ópera de Beijing de temas contemporáneos (*cf. Bloque II. 1.7.2.*) donde se presentan las ocho obras modelo (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 868). Mao quedó tan impresionado por las obras que dio carta blanca a la Banda de los Cuatro para iniciar la reforma cultural en todos los ámbitos del pueblo chino (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 848). Entra en escena en ese momento, a petición personal de Mao, el histórico revolucionario Kang Sheng⁹¹ encargado del Servicio Secreto y de la Seguridad del Partido durante todo el mandato de Mao. Su trabajo consistía en otorgar los medios necesarios y la seguridad adecuada a la Banda para llevar a cabo su tarea de remodelar la cultura china, empezando a estar en los primeros puntos del día de la agenda del Politburó (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 133).

Entre sus primeras tareas de revisión estuvo la de releer bajo los ojos de esta nueva censura revolucionaria la obra *La destitución de Hai Rui* publicada en 1961 por Wu Han⁹² y que muchos historiadores sitúan como el pretexto que la Banda utilizó para articular y acabar desatando la Revolución Cultural. El primero en hacer una lectura paralela de esta obra con el caso de Peng Dehui (*cf. Bloque I. Nota 82*) fue el joven Wang Hongwen, aunque pronto la Banda al completo apoyó esta lectura entrelíneas de la obra y fue censurada (MacFarquhar *et Schoenhals*, 2009: 68). La Banda pronto trasladó a Mao la urgencia de volver a hacer una relectura de muchas de las obras publicadas durante esos años con el objeto de encontrar elementos contrarrevolucionarios de intelectuales que estaban tan infiltrados en el Partido que era imposible reconocerlos sin un estudio pormenorizado caso a caso: la gran purga de la Revolución Cultural ya tenía su base teórica.

3.3.2. La Revolución Cultural

La Banda de los Cuatro, Kang Sheng y Mao se convencieron de que había un mal instalado en las bases mismas del poder político, una fuerza anticomunista que intentaba demoler todo aquello por lo que habían luchado desde los inicios de la revolución (Harding, en *har et al.*, 2011: 154). Por este motivo en agosto de 1962, Mao ordenó la disolución temporal de los Comités del pueblo y el

⁹¹ 康生 (Kang Sheng) nació en Shandong en 1898 y murió en Beijing en 1975 a consecuencia de un cáncer de vejiga. Sheng nació en el seno de una familia de terratenientes, aunque en 1925 ya militaba entre las filas del Partido. Participó en el levantamiento de Shanghai dos años más tarde donde tantos comunistas perdieron la vida a manos de Jiang Jieshi, pero él logró escapar. Por su seguridad, su seriedad y compostura fue enviado a la Unión Soviética para estudiar y formarse en técnicas de espionaje y seguridad. A su vuelta siempre se mantuvo fiel a Mao en las sombras, orquestando las purgas de elementos derechistas de Partido. Muchos estudiosos piensan que el motivo principal para haber estado siempre en un segundo plano fue su adicción al opio, por lo que fue expulsado del Partido de forma póstuma.

⁹² El historiador 吴晗 (Wu Han), especialista en la dinastía Ming, nació en Zhejiang en 1909 y desde sus orígenes como investigador tuvo muchas fricciones con el Partido Comunista por sus textos, aunque era miembro afiliado. En 1961 publicó 海瑞罢官 (Hai Rui baguan), o *La destitución de Hai Rui*, obra a la que se le culpó de un paralelismo entre un oficial de la dinastía Ming y el caso de Peng Dehui (*cf. Bloque I. Nota 82*). Wu Han fue el primer represaliado por la Revolución Cultural, aunque tristemente no sería el último. Fue apresado y murió en 1969 por causas que aún no han sido desclasificadas.

establecimiento de una jerarquía temporal de gobierno con el fin de fortalecer las instituciones con nuevos miembros fieles a su persona (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 24). A los antiguos dirigentes se les acusó de corrupción —tanto política como económica— y para el primer tercio de 1964 todos los cargos importantes del país habían sido modificados y una lista de tareas a efectuar para luchar contra el mal de la corrupción fue redactada por el propio Mao. A todo este proceso se le llamó en un principio desde Beijing la ‘rectificación’, dando idea de un acto de revisión o reordenación de ciertas políticas estatales, aunque en la realidad estaba preparando el terreno para un lavado de cerebro colectivo entre los más jóvenes —ahora al cargo de todos los puestos estatales— que por su edad no recordaban los duros años del Gran Salto Adelante. Durante todo este proceso, Mao jamás se sintió a solas, pues en todo momento su Banda y su fiel Kang estuvieron a su lado (Leibenthal, en Roderick *et Fairbank*, 1987: 351).

En 1960, cuando Mao virtualmente se retiró de la presidencia y dejó el país en manos de Lin Biao (Harding, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 155), muchos miembros del Politburó vieron como un nuevo período de la historiografía china daba comienzo y experimentos como el Gran Salto Adelante quedaban en la memoria de una época oscura ya superada. Pero las sospechas de Mao hacia Biao fueron creciendo durante los próximos tres años, y en torno a 1964 Mao estaba listo para volver a la primera línea de la política nacional, ahora respaldado por su grupo cultural de confianza. Aún se sigue cuestionando si el verdadero impulsor de la Revolución Cultural fue el propio Mao en sus años finales, algo aquejado de pérdida parcial de entendimiento para entrever la realidad del momento, o si en realidad fue Qing quien orquestó todo manejando a su antojo al Presidente. En los últimos años de su vida, el recelo de Mao por la pérdida de los ideales revolucionarios y la continua intriga en la que vivía sobre el espionaje y la manipulación soviética de su país fueron también incentivos que motivaran la gran purga de los años sesenta, que además respaldó reiteradamente con la lectura incansable de textos marxistas y de políticas económicas fallidas estalinistas (Leibenthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 91).

Los grandes problemas que centraban la política de Beijing en 1964 era la colectivización del campo, la escolarización de las zonas rurales, la carrera nuclear, el problema de la profesionalización de los científicos universitarios y la ruptura con Moscú, pero paradójicamente quien llevó a cabo la purga fue el único grupo de jóvenes que estaba al margen de toda esta problemática, la juventud urbana bien escolarizada, los que acabarían formando parte de los Guardias Rojos⁹³ (Harding, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 161). Aún hoy los comunistas chinos —y los que nunca han tenido vínculos con el Partido— no son capaces de analizar de forma clara qué elementos eran los perseguidos principales durante esta década, pues los ataques —a diferencia de purgas anteriores contra derechistas, izquierdistas u otros sectores de la población— no tenían una victimología definida (Courtois *et al.*, 1998: 828). En los primeros meses, los Guardias Rojos tuvieron como objetivo aparente a ciertas masas intelectuales de las ciudades, pero con el avance de las humillaciones públicas —y en algunos casos los asesinatos o matanzas— comienza a darse una etapa de aparente lucha entre facciones de Guardias con el fin de hacerse con el poder en las calles (King *et al.*, 2010: 179), para acabar siendo brutalmente reprimidos por el Ejército al final de la vida de Mao. Al final de esta Revolución, con Lin Biao desaparecido (MacFarquhar *et Schoenhals*, 2009: 479), Zhou Enlai y Mao Zedong muertos, la Banda de los Cuatro intenta reorientar la situación, pero ya es dema-

⁹³ En chino son conocidos como 红卫兵 (Hong wei bing) y aún hoy en el país pronunciar su nombre crea ciertos momentos de tensión entre los presentes. Estas masas populares de estudiantes de secundaria y universitarios fueron movilizadas entre 1966 y 1968 por todo el territorio chino en nombre de Mao para hacer la nueva revolución. No se les ha podido culpar de ningún crimen pues no eran ni un grupo oficial ni tenían una figura de liderazgo, sino que eran pequeños comandos que actuaban por cuenta propia en nombre de la revolución. Muchos estudiosos en el presente intentan vincular la creación aparentemente espontánea de estos grupos con células de espionaje de Kang Sheng (*cf. Bloque I. Nota 91*).

siado tarde, la situación está descontrolada y ellos mismos acabarán siendo víctimas de las purgas internas del Partido (MacFarquhar *et* Schoenhals, 2009: 561).

La generación escogida por Mao para conformar los Guardias Rojos fue la “primera generación completamente educada después de la Revolución de 1949, [y] es al mismo tiempo demasiado joven y demasiado urbana para saber nada de los horrores del Gran Salto Adelante” (Courtois *et al.*, 1998: 833) y, además, era una generación que veía con buenos ojos la implantación de campos de reeducación y trabajo, conocidos como *laogai*⁹⁴. Una generación que compartía la frustración de encontrarse en un momento de la historia de su país en el que no podían ascender políticamente de forma rauda al encontrarse el país en paz y aprovecharon la tesitura histórica para hacerse un hueco en el Partido (King *et al.*, 2010: 9). En muchas ocasiones las detenciones se efectuaban en el propio entorno familiar, pues los padres eran acusados por sus hijos de contrarrevolucionarios o traidores. Sería absurdo pensar que detrás de cada vejación o humillación se encontraba la Banda o el propio Mao; es posible que ciertos hechos acaecidos, *verbi gratia*, como le sucedería a la familia de Liu Shaoqi (*cf. Bloque I. Nota 80*) fueran orquestados en el entorno de Mao, pero el resto fueron represalias vecinales que tomaron los permisos de Beijing para aplicar su propia ley cobrando favores o aplicando castigos por reyertas o problemas pasados (MacFarquhar *et* Schoenhals, 2009: 392).

Establecer a nivel social la llama que prendió la mecha es difícil de definir, pero parece aceptado de forma general que el 1 de junio de 1966 fue leído un comunicado en la radio de todo el país de un profesor de la Universidad de Beijing, el centro educativo más prestigioso del país, que llamaba a lucha revolucionaria a los jóvenes (Harding, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 173). El anuncio radiofónico estaba basado en un *dazibao*⁹⁵ que días antes fue colgado en los muros de la propia universidad, lugar donde los estudiantes comienzan a organizarse satirizando al ya depuesto Peng Dehuai. La brutalidad verbal con la que se manifiestan los *dazibao* en estas semanas es demoledora, y en algunos lugares de Beijing se puede leer “los antimaoístas son ratas que corren por las calles, matadlas, matadlas” (Bergère, 1987 como se citó en Courtois *et al.*, 1998: 838). Entre la juventud un sentimiento de verdadero y profundo culto a Mao infecta las calles y el *Libro Rojo*⁹⁶ se honra como la Biblia del país, convirtiendo la Revolución Cultural en un movimiento pseudorreligioso del que aún hoy no se han estudiado sus connotaciones sociológicas más recónditas (King *et al.*, 2010: 5). Los Guardias Rojos recorren el país eliminando a su paso a intelectuales, sus libros, pinturas, porcelana, bibliotecas, museos y edificios culturales, pero el Politburó guarda silencio cuando no llama a la policía regular a proveer informes a los Guardias para facilitar sus pesquisas contrarrevolucionarias (Ebrey, 1993: 939).

Escritores, dramaturgos y profesores de todos los niveles ven eliminadas sus investigaciones, sus manuscritos y sus trabajos; algunos son apaleados, otros puestos en prisión o bajo arresto domi-

⁹⁴ Los 劳改 (*laogai*), o Campos de reeducación por el trabajo, se establecieron en la década de 1950 en cada rincón del país, a modo de comunas obligatorias, pero fue en la Revolución Cultural cuando tomaron una fuerza sin precedentes. Muchos de estos presos fueron liberados bajo la presidencia de Deng Xiaoping en la década de los 80. Aunque oficialmente en 2005 se cerraron los últimos *laogai* del país, existen en la actualidad en las regiones de Qinghai y Tíbet cárceles con fábricas y planes de reintegración en la sociedad a través de labores manuales que no son sino versiones mejoradas; muchos de los productos fabricados en esas cárceles son vendidos en países occidentales hoy en día.

⁹⁵ Los 大字报 (*dazibao*) son una especie de panfletos de gran tamaño que son pegados en lugares públicos con consignas políticas, noticias o anuncios de eventos; aún hoy siguen siendo de uso muy extendido en todo el país. Los *dazibao* de proclamas comunistas y revolucionarios se pusieron de moda durante la Revolución Cultural, pero su origen se remonta a la dinastía Qing —algunos aseguran que Ming—, donde algunos intelectuales descontentos escribían manifiestos en contra de los poderes imperiales. La República también los usó en sus primeros intentos de alfabetización del país; hoy es común verlos de fondo rojo y grandes caracteres amarillos, jugando con los colores revolucionarios.

⁹⁶ El 毛主席语录 (Mao zhixi yulu), o *Libro Rojo de Mao*, fue publicado en 1964 y es una suerte de recopilación de frases, intervenciones, citas y pequeños discursos del Presidente del país. En algunos sectores del país se le sigue conociendo como el *Tesoro Rojo* y es de obligada lectura para los miembros de la Liga de jóvenes comunistas. Sólo la Biblia lo supera en número de impresiones, con más de 900 millones de ejemplares en decenas de idiomas.

ciliario y los que no aguantan la situación se suicidan (MacFarquhar *et* Schoenhals, 2009: 73); todo bajo la atenta mirada de muchachos que en ningún caso superaban los veinte años de edad. Mientras tanto, los teatros de todo el país representan incansablemente las ocho obras modelo para seguir entreteniendo y aleccionando a las masas obreras; representaciones a las cuales los Guardias asistían regularmente para adquirir inspiración de sus héroes (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 868). Durante los diez años de la Revolución única y exclusivamente se representaron esas ocho obras una y otra vez, incansablemente; las antiguas vestimentas y el utillaje de cientos de años de las óperas es reunido en plazas públicas y quemado frente a sus propietarios, bajo los gritos de mueran “las viejas ideas, la vieja cultura, las viejas costumbres, los viejos hábitos” (Courtois *et al.*, 1998: 842). Nada ni nadie estuvo a salvo y prueba de ese hecho es que al finalizar la Revolución más del 60% de los miembros del Comité Central habían desaparecido y tres cuartas partes de los secretarios provinciales del Partido no eran localizables o habían huido.

No se sabe a ciencia cierta el número total de Guardias Rojos que recorrieron cada calle del país durante el tiempo que duró la Revolución, pero hoy el Gobierno chino acepta que al menos fueron decenas de millones de adolescentes los que impulsaron esta vena destructora y cruel, amparados por la vehemencia de Mao, Kang y Qing, entre otros (Harding, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 220). Quizá justificable por su corta edad, no buscaron puestos de poder, no ejercieron el mando más allá del terror, no reivindicaron cargos en el Partido; tan solo como llegaron, destruyeron y se marcharon. En 1968 la situación agrícola e industrial es ya insostenible, pues la mayoría de los cargos que realizaban esas funciones han desaparecido o están escondidos (MacFarquhar *et* Schoenhals, 2009: 287), por lo que desde Beijing se empieza a ver la necesidad de enviar a esos muchachos de vuelta a las aulas, para recuperar la normalidad en un país que se encuentra ahora como campo de batalla entre diferentes facciones de los Guardias Rojos (Harding, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 181). La roca Tarpeya china está ahíta de sangre y los pocos supervivientes en el círculo más próximo a Mao comienzan a hacer cábalas para llamar al país a restaurar la cordura, pero los Guardias siguen encolerizados y no responden a la llamada de su líder. En torno a septiembre de 1968 (Courtois *et al.*, 1998: 860), el Ejército Popular de Liberación se hace con el control de la población y Mao ordena la ruralización de más de veinte millones de Guardias, es decir, su envío a zonas remotas rurales de donde algunos no volverían hasta diez años después; realmente no sabían el porqué de ese castigo, nunca lo entendieron (Harding, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 184). Paradójicamente, se estima que murieron más Guardias Rojos durante los últimos meses de 1968 y los primeros de 1969 que víctimas a sus manos durante los años previos —un número incierto que se estima en 1 millón de fallecidos (King *et al.*, 2010: 8)—; nada tuvo sentido. Las pérdidas en el ámbito de la educación, de la investigación o de la ciencia acarrearán años de atrasos para el país; tardarían décadas en suplir a generaciones enteras de intelectuales.

La época de los Guardias Rojos ha terminado, pero nada más lejos del terror comunista de la Revolución Cultural que acaba de empezar (Harding, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 219). La era de las denuncias anónimas, las falsas acusaciones y el espionaje vecinal va imponiéndose paulatinamente en la sociedad china desde principios de 1969, ligado al patriotismo antiminorías (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 53) que erradicó a casi medio millón de personas que no pertenecían a la raza *han* (*cf.* *Bloque I. Nota 3*). Comienzan a surgir organizaciones clandestinas antiruralización conformadas por antiguos Guardias o personas cercanas que ven cómo el espíritu de la Revolución se está apagando, sobre todo, en las zonas urbanas, a lo que el Partido responde eliminando de la esfera política a Lin Biao (*cf.* *Bloque I. Nota 84*) en extrañas circunstancias. La frase que mejor podría resumir el sinsentido histórico de la Revolución Cultural sería aquella pronunciada por Mao en el verano de 1966: “*si me rebelo es por obediencia*” (Courtois *et al.*, 1998: 865).

BLOQUE II.
LA DRAMATURGIA CHINA

En el bloque anterior hemos hecho un recorrido por la historia de China desde el comienzo de las revoluciones decimonónicas hasta la revolución comunista final que acabaría colocando al Partido Comunista en el poder el 1 de Octubre de 1949. Además, es el período histórico que nutrirá a las óperas revolucionarias de trasfondo temático y de personajes, algunos basados en personalidades históricas y otros de inspiración popular.

El presente bloque intenta abordar de forma pormenorizada los entresijos y detalles más característicos de la tradición operística en China. Esta parte se encuentra articulada en tres grandes capítulos que hacen un recorrido por diferentes ópticas para ahondar en el tema teatral; en primer lugar se presenta un recorrido histórico desde los inicios mismos mágico-religiosos del teatro en el país hasta la Revolución Cultural, haciendo hincapié en los estilos, los ritmos, las influencias y los autores de más renombre y calado para la concepción de la ópera tal y como hoy se conoce. Un segundo gran capítulo —de importancia supina para el presente estudio— donde se presentan las particularidades más características de la ópera, desde los personajes, los movimientos, la dicción o el propio espacio de espectáculo, donde se hace también algo de recorrido histórico, pero se focaliza más en la modalidad última de la ópera —la modalidad de Beijing, previa a la revolucionaria— que es la que dará pie al estudio contrastado con las formas comunistas. Y, por último, un pequeño capítulo final donde se enumeran las principales variedades operísticas en la actualidad; es imposible acercarse a las más de 300 tipologías diferentes que existen —o han existido— de ópera, por lo que se enumeran meramente las más importantes y las que de alguna forma más han influido o marcado tendencia en las revolucionarias, motivo último del trabajo.

Antes de sumergirnos en este apartado convendría hacer una aclaración sobre la diferenciación de teatro y ópera, desde una perspectiva más occidental. En el presente trabajo entenderemos teatro y ópera como sinónimos, pues como iremos viendo a lo largo de estas páginas la dramaturgia china es una suerte de ópera dialogada o teatro cantado, *id est*, a lo largo de las obras se van intercalando partes recitadas y partes cantadas. Como hiciera Ortega y Gasset, podemos entender que “el teatro [...] antes que un género literario es un género visionario o espectacular” (Ortega, 1964: 457), es decir, que se materializa en la representación. Bobes diría sobre el teatro que son “obras de carácter literario cuyo discurso es un diálogo de personajes, sin que el autor o un narrador intervenga en el texto, y que están dispuestas para ser representadas en un escenario, según las convenciones escénicas de nuestra cultura” (Bobes, 1997: 14); aquí ya tenemos el matiz que marcará la diferencia con nuestra forma de entender este género, pues responde a una manifestación propia de cada cultura, no podemos entender un teatro sin entender la cultura o la historia en la que se encuentra inserto. Y también “o teatro, como a narración (frente á poesía) é imitación dunha acción humana e que, polo tanto, a complexidade, a penetración da peza teatral refírese ó home e á súa situación na vida e no mundo” (Núñez, 1988: 1), donde podemos ver de nuevo una definición cercana, situándolo además al margen de otros géneros literarios, de los que puede tomar formas y gustos, pero con los que mantiene una diferenciación (Bobes, 1997: 13). Pero a lo largo de este trabajo, ahondaremos en el teatro como acontecimiento, como hecho representado, por lo que podemos afirmar que “el teatro, como acontecimiento, es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede la estructura de signos verbales y no verbales, el texto y la cadena de significantes a los que se lo reduce para una supuesta comprensión semiótica” (Dubatti, 2011: 16), es decir, desborda los márgenes establecidos en la obra *per se* y establece un vínculo con elementos metateatrales como el público.

1. Historia general de la dramaturgia china

Este capítulo se encuentra articulado en torno a las dinastías más importantes, no desde un punto de vista histórico-social, sino más bien aquellas dinastías que marcaron un hito importante en tanto en cuanto a la producción operística se refiere. De esta manera recorreremos un camino que

nos llevará de forma sucinta a los albores de la civilización china para indagar en ellos las primeras manifestaciones dramáticas ligadas al chamanismo y al espiritismo hasta llegar al período comunista de mediados de los años 60 del pasado siglo. De esta manera el recorrido se prolongará durante más de dos mil años, tiempo en el cual la ópera ha ido haciendo acopio de influencias, temáticas, formas, sonidos y particularidades que la han llegado a configurar tal cual hoy se nos presenta.

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

Las últimas etapas de este recorrido histórico culminarán con la caída de la época Qing, que de forma paradójica coincide con el momento del auge y arraigo de la ópera de Beijing (ahondado en el epígrafe quinto), con gustos y formas que han llegado hasta nuestros días. Veremos en el epígrafe seis como hubo un intento posterior, durante la República de China, de innovar, de buscar nuevas formas y temáticas para una ópera que entraba en contacto con el mundo occidental. Y, finalmente en el epígrafe séptimo y último de este capítulo, nos acercaremos a lo que ocurrió tras 1949 con la implantación de la Nueva China y las políticas intervencionistas en el arte y la cultura, hasta la llegada de la Revolución Cultural que casi supondría el fin del teatro tradicional chino.

1.1. Desde los inicios hasta los Tang: los orígenes

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

Estos bailes incluirían música, ritos, juegos de cristales y disfraces... y ya en época Zhou empezaría a desarrollarse un gusto especial por el uso de máscaras para invocar a según qué tipo de

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

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

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

héroes o deidades (Sieber *et* Llamas, 2022: 4). Ya desde la mitad del reinado de los Zhou la música y el entretenimiento empezaron a ir de la mano, por lo que ciertas variedades musicales empezarían a desligarse de las prácticas chamánicas originales para dar paso a formas nuevas, que acabarían extendiéndose más allá de la propia Corte. De esta nueva división surgirían tipos diferentes que darían lugar a figuras como las del bufón, que en origen no sería otra cosa sino el músico ingenioso y satírico. En origen, al igual que tiempo después ocurriría en las Cortes europeas, el bufón sería elegido entre personas con características físicas particulares, bien por su enanez o por su altura. Aunque aún no podemos atestiguar en estos ejemplos el surgimiento de obras dramáticas representables, sí que es posible vislumbrar las pinceladas originales en las canciones, la kinesia, la actuación y el maquillaje.

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

La flauta, el tambor y las palmas empezaron a ser acompañamientos habituales de los bailes durante la dinastía Tang⁷ y las obras satíricas de bufones eran muy populares. Este tipo de obras menores permitían una mayor flexibilidad que la ópera posterior (Campany, 1996: 99), e incluso la participación de la mujer como actriz o el uso de la música, todo desarrollado por vez primera en un entorno urbano, que se popularizó en este período y posibilitó el desarrollo de las representaciones en espacios fijos destinados a ese fin y la creación de diferentes casas imperiales destinadas a la búsqueda de nuevos talentos vocales y musicales. Tal es el caso de la escuela de música establecida en la capital por el emperador Xuanzong⁸, cuya finalidad era encontrar a los mejores cantores del imperio, instruirles en el noble arte de la música budista y utilizar sus voces para representaciones y entretenimientos palaciegos (Mackerras, en Liu, 2016: 32). El hilo que vincula estas obras menores previas en el tiempo con las grandes composiciones operísticas posteriores es indiscutible. No se puede obviar que durante este período el budismo irrumpe fuertemente en la Corte y trae su propio sistema de recitación y adoración (García-Noblejas: 2002: XX). Los misioneros tibetanos portan

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

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

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

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

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

con ellos una sabiduría extranjera difícil de acercar al pueblo, por lo que mediante himnos, música y pequeños teatrillos, conocidos tradicionalmente como *bianwen*⁹ (Huntington, en Mair *et al.*, 2001: 123), consiguen acercar el mensaje a las masas analfabetas de la población. La influencia que estos monjes harían sobre la futura aparición y consolidación de la ópera son inestimables: sin duda esa alternancia que ha caracterizado siempre a la ópera china entre la canción y la prosa hunde sus raíces en estas prácticas misioneras budistas importadas desde la India, donde incluso los diálogos más coloquiales se entremezclan magistralmente con discursos y pomposas canciones (Campany, 1996: 184).

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

Cuando históricamente se esgrime que la dinastía Tang fue uno de los momentos de mayor gloria de las artes chinas no se exagera en absoluto (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 791). La gran cantidad de recopilaciones, creación, asentamiento y formas que se establecen en esta época articula el ser chino del próximo milenio. En este período el chino empieza a consolidarse como lengua clásica y de cultura y casi todo se comienza a transcribir y recopilar. Este es el caso de una serie de historias raras e increíbles de tiempos pasados que empezaron a compilarse y se conocen hoy como *Cuentos fantásticos y maravillosos* o *chuanqi*¹¹ (Shen, 2010: 6); con una disposición más compleja que en épocas pretéritas, un chino más denso y una estructura mucho más vasta, alternan también la prosa y el verso y son fuente temática durante los siglos posteriores para multitud de composiciones literarias, incluyendo óperas (Mackerras, 1984: 18), como veremos en los epígrafes *ut infra*.

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

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

¹¹ Los *Cuentos fantásticos y maravillosos*, conocidos en chino como 传奇 (*chuanqi*), marcan el inicio del esplendor del relato breve chino (Shen, 2010: 3). Tratan, además del tema fantástico, otros de trasfondo romántico, histórico, religioso... incluyendo en ocasiones poemas y bellas ilustraciones. Este tipo de composiciones estuvo muy en boga durante la dinastía Tang pues muchos aspirantes al funcionariado imperial los escribían con el fin de realzar sus propios currículos personales, aunque muchos de ellos alcanzaron una gran notoriedad ya en la época y gozaron de puestos destacados en base a su calidad literaria por su finura estilística. Hoy siguen siendo una fuente inagotable de información social, histórica, etnológica y religiosa puesto que tocan casi todos los temas importantes del momento y los preservan hasta nuestros días. Son composiciones breves de ficción que suelen tratar temas de amor, episodios extraños, de dioses o históricos con complejas tramas y muy profusos en el detallismo descriptivo de las escenas y de los personajes, por lo que incluso hoy suelen ser una fuente inagotable de información intrahistórica. Entre los más famosos *chuanqi* cabe destacar 枕中记 (*Zhenzhong ji*) o *El mundo dentro de una almohada* de 沉既济 (*Shen Ji ji*) que narra las andanzas de un monje taoísta que tiene que enfrentar los devenires de una vida que le resulta sinsentido (Rovetta *et al.*: 2004: 14-15).

1.2. La época de los Song y de los Jin: los fundamentos

Durante el reinado de los Song comienza a establecerse una costumbre más o menos fija de obra representada, que incluye un preludio, el cuerpo central o principal, en una o dos escenas, y un epílogo final de base musical, conocida como *zaju*¹² (Sieber *et* Llamas, 2022: 3). Fue una época importante para la representación, pues el mayor y más extendido asentamiento de núcleos urbanos, proceso iniciado ya en época Tang, favoreció el gusto por las representaciones y las artes, además de un interés creciente por un amplio abanico de ciencias. Es en esta época en la que empieza a florecer también el gusto por la pintura de paisajes (Mackerras, en Liu, 2016: 32).

La estructura de la obra *grosso modo* queda establecida y de ello da buena cuenta el autor Nai Deweng¹³, que dejó por escrito una explicación del *zaju* de la época Song, en la que asegura que cada representación contaba con cuatro o cinco participantes, entre los que encontramos el director, —que manejaba los asuntos concernientes al escenario—, el protagonista, el bufón, el bromista... y en ocasiones aparecía un personaje extra que hacía las veces de mandarín (Mackerras, 1984: 20). A la luz de esto, podemos ver cómo en la época Song la complejidad de las representaciones sigue creciendo (Sieber *et* Llamas, 2022: 6), sobre todo en el momento en el que por cuestiones defensivas la dinastía se ve obligada a trasladar su capital a Hangzhou, al sur, surgiendo como consecuencia los *nanxi*¹⁴, u óperas del sur (Mackerras, en Liu, 2016: 32). Estas composiciones se caracterizan por contar con un gran número de escenas y por mezclar de forma innovadora para la época los gustos originales del norte con baladas y tonadas del sur, característicos de la ciudad de Wenzhou (Shen, 2010: 35). Algo que caracterizó, desde sus inicios, a estas composiciones fue el sistema musical empleado, el *lianquti*¹⁵, es decir, una especie de bases musicales sobre las que el dramaturgo escribía la pieza (Mackerras, en Liu, 2016: 32). El crítico de teatro Xia Tingzhi¹⁶, de la época Yuan, señalaría que los *nanxi* presentaban historias más complejas, con relaciones claras entre los personajes, diálogos tanto cantados como recitados, acompañamientos musicales y los roles de los personajes claramente definidos (Shen, 2010: 39). Algo remarcable de este período es que uno de los personajes más apreciados era el de bufón y su importancia lo llevó a ser el personaje principal en muchas de las representaciones, en el que se basaban las historias o gracias al cual se solventaban. Uno de los manuscritos más antiguos conservados es el *El licenciado número uno*, Zhang Xie¹⁷ (Idema,

¹² Los 杂剧 (*zaju*) surgen en el momento histórico de la dinastía 宋 (Song), que comprende desde el año 960 hasta el 1279, aunque fue un gobierno algo extraño pues durante varios años al final de su reinado solo administraron parte del sur de China. Fue un período muy rico para el desarrollo de las artes y de las ciencias: de esta época datan descubrimientos como la brújula, la pólvora o el papel moneda (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 809).

¹³ 耐得翁 (Nai Déweng) fue un erudito de la dinastía Yuan (*cf.* *Bloque II. Nota 22*) que se encargó de estudiar y analizar las producciones teatrales de dinastías anteriores. Destaca su obra 都城纪胜 (*Ducheng ji sheng*) donde podemos encontrar el análisis de los *zaju* del que venimos hablando, junto con una descripción de la ciudad de Hangzhou, la capital del sur de la dinastía Song.

¹⁴ Los 南戏 (*nanxi*) podrían traducirse literalmente como ‘dramas del sur’ y surgen en un momento de inestabilidad política en el que los Song se ven obligados a cambiar su capital al sur. Debido a sus características vulgares, durante las dinastías posteriores cayeron en el olvido y apenas han sobrevivido unos veinte *nanxi* (Sieber *et* Llamas, 2022: 9). Se corresponden con una de las formas de ópera más primitivas de China y tienen su origen en ciertas prácticas mímicas.

¹⁵ El sistema musical 连曲体 (*lianquti*), literalmente ‘sistema de canciones unidas’, fue en el que se basó durante siglos la producción dramática sureña y se basaba en un conjunto más o menos amplio de bases musicales preexistentes sobre las que el dramaturgo debía escribir la pieza operística, por lo que dificultaba en demasía su tarea, pues la historia debía acomodarse a la musicalidad.

¹⁶ El crítico de arte 夏庭芝 (Xia Tingzhi) es un personaje del que no se guardan muchos datos biográficos. Se sabe que vivió en la primera mitad del siglo XIV, durante la dinastía mongola Yuan. Provenía de una familia acomodada, por lo que nunca tuvo problemas para dedicarse a la escritura y el estudio.

¹⁷ 张协状元 (*Zhang Xie zhuangyuan*) es quizá la primera *nanxi*, al menos conservada, en la actualidad de autor eminentemente desconocido. La obra es de un valor incalculable, no sólo por su antigüedad, sino porque muestra los valores urbanos de varias clases sociales en torno al siglo XIII (Llamas, 2014: 1-2).

en Mair *et al.*, 2001: 819), quizá de los primeros años del siglo XIII, que narra la historia de un erudito y su pobre mujer que con esfuerzo y tesón se convierte en funcionario real y acaba casando a su hija con el hijo del Primer Ministro (Llamas, 2014: 1-2).

Durante el período de los Jin¹⁸ aparecen los *yuanben*¹⁹, que podríamos traducir como ‘los escritos de los burdeles’, cuyo nombre quizá pueda llevar a malinterpretación. En realidad, hacen referencia a los barrios bajos, a los lugares de entretenimiento del pueblo, lugar donde tenían lugar parte de las tramas de las historias de los *yuanben*. *De facto*, la gran diferencia entre los *zaju* y los *yuanben* estriba entre el lugar donde se popularizaron: de una parte aquellos fueron más usados en el sur, y estos en el norte. La mayoría de estas composiciones se han perdido, y en la actualidad solo quedan los títulos, recopilados en listas en épocas posteriores, pero no las obras completas (Shen, 2010: 36).

Algo que sin duda caracterizaría tanto a los *zaju* como a los *yuanben* hubiera sido su brevedad, por lo que al parecer de forma aislada haría de las representaciones reuniones demasiado fugaces, motivo por el cual es natural hipotetizar que el conjunto de varias de ellas formarían alguna especie de programa representado en palacios y casas de la aristocracia, o como acompañamiento a cenas y banquetes imperiales. Existen constancias escritas de la época, sobre todo por la pluma de Zhou Mi²⁰, que describen con todo lujo de detalles como en ciertas celebraciones imperiales se incluían *suona*, tambores, xilófonos, flautas y *pipa* (*cf. Addenda IX*), armonizando un ambiente festivo en el que por supuesto también había representaciones de *zaju*, bailes, conjuros a los dioses (Fei, 2002: 118) y pequeñas representaciones de marionetas (Mackerras, 1984: 22).

En cuanto a los temas de los *zaju* se refiere, es posible encontrar asuntos amorosos, fantasmas, sobre divinidades o demonios (Fei, 2002: 44)... entre otros, que podemos rescatar de las listas de obras que durante la época Song y Jin se confeccionaron, aunque no se haya conservado ninguna de estas obras (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 786). Lo que parece bastante claro es que según iban pasando los años, las estructuras de estas composiciones se iban haciendo cada vez más rígidas, hecho que podemos ver reflejado, por ejemplo, en la imposibilidad de que un personaje femenino y otro masculino pudieran cantar en el mismo acto (Mackerras, en Liu, 2016: 32).

Por los escritos de Meng Yuanlao²¹, sabemos que en las época Song y Jin la variedad cromática, de diseño y riqueza de los vestidos del pueblo era mucho más amplia que en épocas posteriores; en relación con su posición social de forma obvia, por un lado, y de su dedicación profesional, por otro, los habitantes continentales del momento usaron multitud de vestimentas, lo que se reflejó también en los juegos de marionetas y en las representaciones dramáticas (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 793). El propio Meng habla del uso de atrezzo como sillas, banderas, abanicos, botellas...

¹⁸ La entrada de los 金 (Jin) en la escena político-administrativa de China refleja uno de los momentos de división más caóticos de poder imperial en el continente. Durante el reinado de los Song, un antepasado de los futuros manchúes estableció una dinastía en el norte del territorio, desplazando a aquellos al sur, mientras que ellos se hacían dueños y señores del norte allá por el año 1115. Con el paso del tiempo, junto con la presión Song al sur y la Mongola al norte, se produjo el derrumbe de la dinastía allá por el año 1234, después de haber incluso trasladado su capital a Kaifeng como último recurso de supervivencia (Gernet, 2005: 160).

¹⁹ Los 院本 (*yuanben*) hacen referencia a textos dramáticos, escritos sobre todo por cortesanos de la época Jin, esto es, en la zona norte del país, y que empleaba a actores regulares para sus representaciones.

²⁰ 周密 (Zhou Mi) fue un escritor de finales de la dinastía Song, segunda mitad del siglo XIII. En sus obras recoge la división de China entre el norte y el sur, por lo que goza de un gran interés histórico. Fue un escritor prolífico pues también realizó tratados de caligrafía, medicina, aritmética, familias nobiliarias, entre otros.

²¹ 孟元老 (Meng Yuanlao) es un autor del que pocos datos biográficos se tienen. Se sabe que vivió en Kaifeng, hasta que por la invasión Jin tuvo que huir hacia Hangzhou, y que elaboró un libro llamado 东京梦华录 (*Dongjing meng hualu*) en el que se describen con todo lujo de detalles la grandeza de la ciudad, de los Song y su caída. En este libro podemos encontrar la descripción de los lugares de ocio, de nocturnidad y entretenimiento, por lo que las fuentes presentes para el estudio del drama son muy ricas.

Ínterin, es de obligada mención la caracterización facial a través de maquillajes y máscaras, pues “la máscara es uno de los inventos más antiguos de la Humanidad, como hemos visto que lo fueron el estupefaciente, la danza y la pantomima” (Ortega, 1964: 491). Estas segundas nos transportan de nuevo a los orígenes chamánicos de la dramaturgia china, en la que espíritus de peces, leones, osos, leopardos, tigres (Mackerras, 1984: 28) o, incluso, humanos otorgaban al chamán poderes y características sobrehumanas. Aunque el uso de máscaras siempre ha caracterizado la ópera china, sobre todo en cuanto a la personificación de demonios se refiere, la predilección por el maquillaje se hace ya patente desde la época de los Tang, y muy particularmente de tinta china remarcando ciertos rasgos faciales para entender “la relación de signos que denota la cara y figura del personaje interpretado” (Fischer, 1999: 143).

1.3. La dinastía foránea Yuan: el arraigo de la ópera

Sin duda alguna es en la época de la dinastía Yuan²² cuando los *zaju* definitivamente se asientan y comienzan a constituirse como la base de toda la dramaturgia china posterior (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 792). De forma paralela a esta producción extranjera, en el sur del continente se establece también la creación de una dramaturgia de corte puramente chino, de raigambre Song. Es el caso de *Wang Kui traiciona a Guiying*²³, una obra escrita en torno al siglo XI, pero que se popularizó enormemente durante este período en la zona sur del continente, que refleja el gusto del sur, pues “plays were distinguished by their extensive use of song and by their greater length or ability to treat full stories; they were nearly all love comedies” (Mackerras, 1984: 33). Con la conquista total del sur por parte de los mongoles la representación de los *zaju* se impuso sobre las representaciones Song; aunque estas nunca dejaron de producirse, la preeminencia de los gustos Yuan había quedado impuesta. Así, podemos ver ya en este período la combinación armoniosa de la actuación, la vestimenta, la kinesia y la relación entre personajes que nunca más abandonará a las representaciones (Sieber *et Llamas*, 2022: 3).

A nivel literario, la época Mongola ha recibido muchas críticas y nunca ha estado exenta de controversia; la realidad es que durante este período no dejó de producirse dramaturgia china y, en ocasiones, los autores tenían manga ancha para escribir aquello que quisieran, incluso haciendo gala de crítica o denuncia, tal es el caso de uno de los autores de más obligada mención en este período Guan Hanqing que dejó una rica producción operística, entre la que destaca la obra *La injusticia sufrida por Dou E*²⁴. Su *opera prima* se aleja del chino clásico, motivo por el cual sus obras siempre han gozado de una gran popularidad entre el público menos letrado. En contra de otros escritores confucianos de la época, Hanqing es relajado, elegante en el desarrollo y considerado con el espectador (Yao, 2019: 122). En su citada obra podemos encontrar su profuso conocimiento, un manejo extraordinario de las artes musicales y del baile, excelente compositor, versátil en las formas, ingenioso y con gran humor. Se sabe que por la llegada de la nueva dinastía, Hanqing tuvo vetado el ac-

²² La dinastía 元 (Yuan) fue fundada por los invasores mongoles en el año 1271 y se extendió hasta el año 1368, cuando los propios chinos toman la revancha y los expulsan para reconstruir de nuevo el Imperio bajo las bases locales. El gran guerrero Kublai Kan, nieto del mismísimo Gengis Kan, fue el fundador de esta dinastía (Cheng, 2002: 455).

²³ El *nanxi* 王魁负桂英 (*Wang Kuizhi Guiying*), de autor anónimo, trata la historia de Wang Kui, un funcionario imperial, que se ve afectado por una enfermedad mental y muere años después. La trama juega con papeles y roles diversos y pone el enamoramiento como uno de los ejes de la obra junto con la política imperial. Como en tantos otros dramas, podemos encontrar a la amada que se suicida por amor, mientras que el caballero no es partícipe de esas noticias.

²⁴ La obra 窦娥冤 (*Dou E yuan*) narra la historia de Dou E, una viuda condenada injustamente por un funcionario corrupto, aunque adquiere una suerte de justicia *postmortem*. Su autor es 关汉卿 (Guan Hanqing) considerado por muchos críticos como el mejor dramaturgo de la ópera clásica. Además, su figura representa la lucha contra la ocupación mongola, pues aún siendo tentado con riquezas y fama, nunca aceptó trabajar para los dirigentes de la dinastía Yuan. Se conservan catorce obras de su producción.

ceso al funcionariado imperial, por lo que dedicó grandes temporadas de su vida a viajar con las compañías de teatro que representaban sus obras.

Es interesante ver cómo obras compuestas durante períodos considerados por los propios chinos como foráneos o extranjeros dan a luz tal cantidad de composiciones representativas del arte chino, como es el caso de *La habitación del ala oeste*²⁵, quizá uno de los *zaju* más estudiados, leídos y representados de todos los tiempos, con características asentadas de la tipología Yuan de escritura y temática, con final feliz aunque con varias vicisitudes sufridas a lo largo del entramado argumental; obra de Wang Shifu, contemporáneo del arriba citado (Mackerras, en Liu, 2016: 33) y con el que compartió su gusto por las asociaciones literarias. La obra puede encuadrarse en la tipología *wuxi* (cf. *Bloque II. Nota 188*) y presenta un estilo exquisito y elegante en sus poéticos diálogos, por lo que no fue tan afamada en la época. También muestra de un modo magistral la presión ética social relacionada con el amor entre el héroe y la heroína (Yao, 2019: 130), dando voz a jóvenes damas que intentan abrirse paso por un mundo en el que su voz o ideales carecen de validez.

También es bastante típico encontrar temas muy ligados a la filosofía taoísta o a la budista de corte más moral o religioso, combinados con otros de corte más mundano. Asimismo, es posible encontrar espíritus, demonios o magia en torno a otros temas principales (Mackerras, 1984: 43). Temas como las altas esferas políticas o la guerra también solían estar presentes, como es el caso de *Otoño en el palacio de Han*²⁶ donde encontramos la historia entre el emperador Yuandi y una hermosa dama de la época, Wang Zhaojun. La obra narra cómo la dama, de clase humilde, fue seleccionada para vivir en el palacio imperial y ser una de las esposas del emperador, el cual se enamoró perdidamente de ella tras escucharla tocar la *pipa*. Una serie de intrigas palaciegas obligan al emperador a dar a su amada a la tribu de Fan, por lo que la obra completa se centra en el dolor del emperador ante la ausencia de su amada y no en las noches de amor entre ambos. Sin duda, las historias de amor fueron de las más populares en la época: el amor entre cortesanos, entre amantes de diferente alcurnia, entre mortales e inmortales, entre seres fabulosos y simples humanos (Fei, 2002: 35-36)... eran la temática preferida del público chino de la época, aunque las historias más famosas solían girar dentro del amor surgido entre algún erudito de palacio y alguna joven dama.

Si en épocas anteriores, los *ci* habían sido el esquema rítmico en el que basar las composiciones, surge ahora el *qu*, aunque comúnmente se les ha venido a llamar *yuanqu*²⁷, por su cercanía y vinculación con esta dinastía y hacen referencia a un tipo poético que podemos categorizar hoy en día como una forma clásica de escritura poética china. Las composiciones guardan un patrón tonal determinado y agrupan palabras de forma fija. Las canciones *qu* son composiciones que no siempre guardan una relación idéntica de longitud, pero que sí son estrictas en cuanto a la tonada y a los ritmos (Sieber et Llamas, 2022: 9). La influencia que estos *qu* hicieron sobre la dramaturgia en época Yuan es de patente claridad, y su difusión, más popular, responde a la libertad que dejaban estos, en oposición a los estrictos *ci*. Por esto motivo se convirtieron en la base de escritura melódica de gran parte de las obras de este período (Shen, 2010: 37).

²⁵ El *zaju* 西厢记 (*Xixiangji*) narra una historia proveniente de la época Tang en la que una joven pareja de amantes, consume su amor sin contar con la aprobación de sus respectivos padres, por lo que el entramado argumental está más que servido desde el inicio de la misma en una sociedad de raíces profundamente confucianas. Su autor fue 王实甫 (Wang Shifu) un joven escritor proveniente de Beijing.

²⁶ Su autor 马致远 (Ma Zhiyuan), originario de la capital imperial, es otro de los autores célebres de la dinastía Yuan. Destacó por su cultivo de la poesía y del teatro, del que aún conservamos numerosas obras que pueden reflejar las características de la dramaturgia china en este período. La obra referida tiene por título original 漢宮秋 (*Han gong qiu*) y es una de las siete que aun han llegado hasta nuestros días.

²⁷ Los 曲 (*qu*) son un tipo de verso melódico que se popularizó de forma ejemplar en la época Yuan, y hoy en día es típico usar el término 元曲 (*yuanqu*), esto es, el nombre que tradicionalmente recibe la dramaturgia china durante el período mongol, haciendo referencia al nombre de su dinastía.

Una de las características que marcó la producción dramática china en época Yuan, fue la gran cantidad de elementos poéticos presentes en las obras, por lo que cabe pensar que de forma paulatina la poesía se fue introduciendo como pilar fundamental de las representaciones. Aunque los primeros invasores mongoles no fueron grandes eruditos o sabios, desde el comienzo de su régimen establecieron fuertes medidas protectoras para preservar este tipo de producciones literarias. Algo que también propició la creación de gran cantidad de *zaju* en esta época, fue la eliminación por parte de esta dinastía de los exámenes oficiales, por lo que todo mandarín que quisiera optar a un puesto de trabajo en la Corte debía llevar a cabo su consagración de idoneidad mediante la escritura de uno o varios *zaju* (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 811).

Una gran colección de *zaju* fueron preservados por la mano de Zang Maoxun²⁸ cuando en 1615 publica *Antología de Canciones Yuan* y en cuya introducción asegura “I have many rare editions of *zaju* in my private collection, and when I passed through Hangzhou, I borrowed two hundred from Liu Yanbo, who said they were copied from the Imperial Play Institute” (Mackerras, 1984: 37), lo que da una idea de la gran popularidad de la que gozaron estas producciones. Los centros de mayor producción fueron Dadu, el actual Beijing en el norte, y Hangzhou, en el sur (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 815); donde la apertura Yuan a lo extranjero permitió que toda la producción dramática estuviera influida, y en muchos casos escrita, por personas cercanas al emperador, pero que no eran de raíces chinas.

En la época Yuan “actions and gestures played a large part in reinforcing communication with the audience, as did statements of the story at various points of a play. An interesting device to vivify the drama, or to avoid stage depiction of violent death, was the use of whole acts or passages to report scenes by an eyewitness” (Mackerras, 1984: 45). De esta manera, la forma de conectar con el público era mediante el uso de giros violentos y pasajes que explicaran a los espectadores la historia a través de un testigo ocular de los hechos narrados; así se conseguía introducir en el argumento dramático de una forma profunda a todos los asistentes.

Los *zaju* solían estar conformados por cuatro actos, en ocasiones precedidos de una introducción que hacía las veces de resumen escrito en prosa y que se materializaba mediante un monólogo o un diálogo entre personajes, donde era muy común encontrar terminología vulgar y guiños humorísticos. La parte lírica era cantada por los personajes y se comenzó a establecer una férrea marcación temporal entre las partes que debían cantar los actores y las actrices, con una base rítmica que no solía cambiar durante todo el acto, aunque dejaba un mayor margen de flexibilidad a la combinación de los tonos usados (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 819). En ocasiones para completar las líneas líricas de algún personaje era necesario la introducción de caracteres no métricos, cuya única función era la de mejorar la rima y la naturalidad de la intervención. Comienza a popularizarse en esta época el uso de la cítara china que, junto con la *pipa* y la flauta travesera (*cf. Addenda IX*), era tocada durante la representación. Al igual que el ritmo, el modo musical no cambiaba hasta el final del acto, por lo que cada acto estaba marcado por una tonada diferente, pero se respetaba durante la duración de todo un acto completo, sin alternancias. Se podría decir que la parte predominante era el canto y que la música, aunque importante, era sólo acompañante y establecedora de un encuadro propicio para las voces de los personajes (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 822). El problema que encontramos aquí es que las composiciones musicales que acompañaban a las representaciones no han sobrevivido hasta nuestros días, por lo que los datos y conocimientos al respecto se basan en hallazgos pictóricos o testimonios escritos de coetáneos.

²⁸ 臧懋勛 (Zang Maoxun) fue un dramaturgo chino de la época Ming (1550-1620), muy volcado en el estudio del propio teatro. Ocupó diferentes cargos en la administración imperial de la época, gran conocedor de la obra de Confucio y de gran parte de la obra conservada de la dinastía Yuan, mediante la recopilación de entre sus amigos y conocidos una considerable cantidad de *yuanqu*.

Si algo caracteriza al período Yuan es ciertamente la organización y especialización que produjo en casi todas las dimensiones de la representación. De esta manera, también comienza a establecerse de forma marcada la diferenciación entre *mo*, o figura masculina, y *dan*, o personaje femenino (Shen, 2010: 38). Aunque en la actualidad, la ópera presenta un abanico mayor de roles, en aquel entonces aparecen de forma genérica estos dos caracteres principales (cf. *Addenda VI*). Es curioso observar cómo en los orígenes era tolerada la actuación tanto de actrices como de actores, y con el tiempo esta práctica se fue relegando única y exclusivamente a los hombres (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 792). Según fuera madurando la distribución de personajes en la ópera de la época, iría conformándose el papel de *sheng* (cf. *Addenda VI*) u hombre joven. Como podemos apreciar en los inicios “the main man (mo) and main woman (dan) role categories had the virtual monopoly of singing, and only one of them sang in any one act, or throughout the play” (Mackerras, 1984: 53), no superponiéndose diálogos o intervenciones duales de canto entre varios roles diferentes durante la consecución de cualquier acto. *Lato sensu*, podemos ver la rigidez de los *zaju* aún, que irá cambiando y complicándose con el transcurso del tiempo y el cambio posterior de dinastías (Shen, 2010: 62).

1.4. La dinastía Ming: época de disciplina

Sin duda el reinado de los Ming²⁹ es el que marca el capítulo más importante en el teatro y la ópera chinas, llegando a superar las mil obras compuestas durante este período (Brook, 1998: 81), dejando atrás la rigidez característica en la forma y el contenido de épocas pretéritas. El gobierno Ming, que controló el país de la forma más férrea vista hasta ese momento en China, volvió a la práctica de los exámenes nacionales para los puestos administrativos, pues era la forma más sencilla de acceder a puestos de poder (Llamas, 2014: 31). A excepción de varios escritores menores, el resto era puesto en manos de hombres con un vasto conocimiento de la música y de la escritura; lo que explica el porqué de tantos príncipes, ministros, administrativos (Mackerras, 1984: 61)... dedicados a escribir durante el período de los Ming. De este modo, el lenguaje que aparece en las obras es fundamentalmente literario, lejos de las expresiones y gustos de la gente ordinaria (Brook, 1998: 78). Tanto llegó a encrudecerse la situación que en el siglo XIV una ley declaraba que los escritores o compositores musicales de ópera que incurrieran en el delito de personificar emperadores, reyes, reinas, concubinas, cortesanos y nobles serían penados con cien latigazos.

Observando las medidas adoptadas por los dirigentes, podemos rápidamente atisbar el fundamento de todas estas medidas legales: el gobierno quería utilizar la ópera y el teatro para propagar su propia moralidad y lealtad entre el pueblo (Mackerras, 1984: 62). Durante este período el teatro musical —o *xiqu* (cf. *Bloque II. Nota 185*)— se llega a popularizar tanto y de una manera tan increíble se ramifica, que el país cuenta con unos trescientos estilos diferentes de teatro regional, aunque muchos de ellos nunca llegaron a pasar de variedades en pequeñas áreas sin mayores repercusiones (Mackerras, en Liu: 2016: 33). En el fondo lo que diferenciaba a estas variedades era el dialecto, la música o la instrumentalización, ya que las historias y los estilos eran similares.

²⁹ La dinastía 明 (Ming) controló China entre los años 1368 y 1644, tras la caída de la dinastía mongol Yuan. Sin duda, los Ming vinieron a aportar estabilidad y disciplina al país a manos de la minoría *Han*. Obras como el Gran Canal, la Gran Muralla, la Ciudad Prohibida o bien se construyeron durante esta época o se ampliaron considerablemente. La producción agrícola y el mercado interno crecieron y se estabilizaron y posibilitaron un crecimiento económico del país, que conllevó un acercamiento aún mayor a la cultura, que floreció sin parangón en todas sus ramas (Cheng, 2002: 456).

Una de las figuras más relevantes fue Gao Ming, autor de *La historia de la pipa*³⁰, que vivió a caballo entre la dinastía Yuan y la Ming, tanto es así que tuvo que renunciar a su rango de funcionario al no aceptar involucrarse en la Revuelta de los Turbantes Rojos³¹. Este *nanxi* fue tremendamente popular durante la dinastía Ming, llegando a consolidarse como pilar modélico de la producción operística durante varios siglos, encontrándose entre las obras favoritas de varios emperadores, por su elegancia y refinamiento. Es llamativo que los *nanxi* gozaran de tanta popularidad en la época más organizada y disciplinada que China había conocido, pues no dejaban de ser composiciones relacionadas con una falta casi total de estructura interna (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 801). No se sabe a ciencia cierta, pero se comenta que Zhu Yuanzhang³², el primer emperador Ming, tras ver la representación de la obra, quedó tan impresionado por la historia, la pureza de su música y el tratamiento de los sentimientos, que ordenó representarla diariamente en el palacio imperial. El propio Gao nos introduce en el prólogo que su búsqueda del equilibrio no se centró tanto en la perfección formal, sino que la clave para entender y disfrutar la obra era el conjunto temático de ideas que la articulaban.

Ínterin, el desarrollo y la evolución literarios en la China Ming seguía su curso, sin abandonar del todo lo que durante la época Yuan se había cultivado o incluso previamente. Este es el caso de los *chuanqi* (cf. *Bloque II. Nota 11*), o historias breves, cuya aparición data de la época dorada de los Tang (cf. *Bloque II. 1.1.*), y que paulatinamente se fueron convirtiendo durante este época en representaciones dramáticas de una vasta extensión (Shen, 2010: 68). En este momento empiezan a establecerse unas directrices en la composición de estos *chuanqi* que ya incorporan tres componentes claros: poesía rimada para el caso, prosa para recitar o declamar y diferentes acotaciones indicando movimientos, entradas o similares (Mackerras, 1984: 63). A diferencia de los *nanxi*, que iban titulados al inicio de la obra, los *chuanqi* adjuntaban el título tras la primera escena, que estaba concebida como una especie de prólogo introductorio escrito en verso y que a veces hacía uso también de preguntas retóricas que apelaban al público (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 826). Esta diferencia formal, de rigidez si se quiere de los *chuanqi*, obligó a los eruditos Ming a modificar levemente la obra de Gao Ming para amoldarla a los cánones del norte, convirtiéndose luego, como ya se ha apuntado, en pieza modelo de producciones posteriores. De esta manera, nos situamos ante el comienzo oficialista de la ópera china como elemento regido por la administración, que no sólo se mantendría durante este período de tiempo, sino hasta el final de la época imperial.

Conocidos como *Los cuatro grandes chuanqi*, una serie de cuatro *chuanqi* que aparece en la época bisagra entre los Yuan y los Ming basados en leyendas o hechos históricos: *La historia de la horquilla de sauce*, *El pabellón de Baiyue*, *El conejo blanco de Liu Zhiyuan* y *La mujer Yang De-*

³⁰ 琵琶记 (*Pipa ji*) o *La historia de la pipa* es uno de los *nanxi* más conocidos y de renombre y cuenta la historia de un matrimonio forzado y una larga búsqueda en pos de su amado; la obra transcurre durante el período Han. Durante este largo peregrinar la protagonista pasa las horas en compañía de su *pipa* que le ameniza el viaje y le ayuda a olvidar las penas y lamentos de su existencia. Su autor fue 高明 (Gao Ming), un dramaturgo de Wenzhou que vivió entre 1305 y 1370, sirviendo a la dinastía como funcionario menor, aunque acabaría viéndose envuelto por la Revuelta de los Turbantes Rojos (cf. *Bloque II. Nota 31*).

³¹ La revuelta de los Turbantes Rojos (红巾起义 Hongjin Qiyi) de 1351 constituyó el episodio final que daría por terminada la dinastía mongol reinante en China y fue llevada a cabo por una misteriosa organización religiosa, el Loto Blanco, que predicaba el advenimiento de un nuevo Buda y el culto a ciertas deidades primigenias. Esta secta sería foco de atención por sus violentos actos varias veces a lo largo de la historia de China. Con todo, la subida de los impuestos llevada a cabo por los mongoles con el fin de sostener su inmenso ejército recayó nuevamente en la minoría Han, motivo por el que gran parte de la población apoyó la revuelta. Todo acabó con la entronización de uno de sus miembros como emperador de toda China bajo mandato Han en 1368.

³² 朱元璋 (Zhu Yuanzhang) fue el primer emperador Han de la dinastía Ming (cf. *Bloque II. Nota 29*), la cual se extendería hasta el año 1644. Fue conocido por haber expulsado a los mongoles e instaurar de forma estable el sistema Ming en el país a cargo de la minoría Han.

*xian mata al perro y persuade a su marido*³³. De estas cuatro obras los autores y dramaturgos posteriores usarán temática, formas e ideas, como fuente de perfección y recursos. Muchos de los *chuanqi* aparecidos con posterioridad usaron la base temática de los *zaju* para nutrirse de ideas y argumentos, por lo que no destacaron ni su creatividad ni su originalidad, motivo por el cual en ocasiones el resultado era tedioso y pedante para los espectadores (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 826), pues la única aportación real de las obras residía en su fuerte carga moralista de corte neoconfuciana (Yao, 200: 28).

De obligada mención es la obra de Xu Lin titulada *La chaqueta bordada*³⁴, que rompe con la mediocridad estilística y temática, tomando también como punto de partida una historia breve de la época Tang, que nos narra de forma pulcra el idílico romance entre un joven erudito y una prostituta, en el que la profundidad espiritual y el sufrimiento van ganando terreno según avanza la obra a la sensualidad inicial, para acabar con un final feliz que “sets from a new and humanitarian perception with which the once arrogant and upright father welcomes into his family a member of the downtrodden class” (Mackerras, 1984: 69).

Por otra parte, en torno al siglo XVI aparece la modalidad de ópera *kunqu*³⁵ en lo que en la actualidad es la provincia de Jiangsu (*cf. Addenda I*), en una localidad muy ligada a la producción musical: Kunshan (Sieber *et Llamas*, 2022: 10). Este tipo es de los más antiguos y mejor conservados de la China Ming, surgida en torno al dialecto Wu³⁶ de la variedad sinítica (Shen, 2010: 22). En la localidad de Kunshan es donde se forma durante este siglo la fusión de elementos norteños y sureños, dando como resultado un equilibrio melódico óptimo para eruditos y dramaturgos que se materializaría en el *kunqu* como estilo operístico (Shen, 2010: 41), estilo que ha sobrevivido hasta nuestros días, aunque en la época de la Revolución Cultural (*cf. Bloque I. Nota 88*) sufrió varios reveses. La consolidación de las técnicas, formas y estilos de los *kunqu* se le atribuyen a Wei Liangfu³⁷, que según relatos historiográficos Ming fue el encargado de establecer ese puente de unión entre la música, los gustos y formas norteños y los del sur. Llegó a popularizarse tanto el *kunqu* que

³³ En orden de aparición arriba: 荆钗记 (*Jing chai ji*) o *La historia de la horquilla de sauce*, 拜月亭 (*Baiyue ting*) o *El pabellón de Baiyue*, 刘知远白兔记 (*Liu zhiyuan bai tu ji*) o *El conejo blanco de Liu Zhiyuan*, y 杨德贤妇杀狗劝夫 (*Yangdexian fu sha gol quan fu*) o *La mujer Yang Dexian mata al perro y persuade a su marido*. Todas ellas de autor desconocido o difícil de corroborar.

³⁴ 绣襦记 (*Xiu ru ji*) vuelve a poner de manifiesto la originalidad temática y juega, como es tradicional, con personajes, un erudito y una prostituta, que por su situación social no deberían enamorarse. Escrita por 徐霖 (Xu Lin), originario de la ciudad de Suzhou y que vivió entre 1462 y 1538, y que no sólo destacó como dramaturgo, sino también como experto en caligrafía y pintura.

³⁵ El estilo o modalidad 崑曲 (*kunqu*) sigue representándose aún hoy en las principales ciudades del país, como Beijing, Shanghai o Nanjing, entre otras, y está considerada por la UNESCO como Obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad. La variedad operística de *kunqu* supo combinar de forma magistral las variedades *haiyan* y *yi-yang*: aquella proveniente de la provincia de Zhejiang, ya de época Song, y sin acompañamiento instrumental, y esta relacionada con baladas cantadas en las plantaciones de arroz en la zona de Jiangxi, acompañada a veces de tambores y gongs.

³⁶ El concepto chino 吴 (*wu*) puede llevar a equívoco pues hace referencia a diferentes, y dispares, realidades de la cultura y la historia del país. En un primer lugar, podemos entenderlo como referente a la zona geográfica este del país que actualmente se encuentra en la provincia de Jiangsu y en la que existieron varios reinos con ese nombre. Y por otra parte, 吴语 (*wuyu*) haría referencia a la variedad dialectal del chino hablado en esa zona y que fue el usado para las composiciones *kunqu* de las que venimos hablando, siendo el segundo dialecto más hablado en la actualidad después del conocido mandarín (como dato curioso, este sea quizá el dialecto chino más hablado en España, puesto que los inmigrantes provienen casi en su totalidad de estas zonas del país asiático).

³⁷ 魏良辅 (Wei Liangfu) fue un músico y dramaturgo de la provincia de Jiangxi que vivió alrededor del segundo tercio del siglo XVI y que en su búsqueda de las tonadas perfectas acabó combinando las variedades de *haiyan* con las de *yi-yang*, dando como resultado una nueva variedad de música de Kunshan conocida como “melodía pulida al agua” (Mackerras, 1984: 71), llegando a escribir un tratado, *Regla para la melodía del kunqu* (曲律 *Qǔ Lǜ*), donde apunta a la necesidad de los actores de modular las voces, respetando la regla de cuatro tonos del idioma.

muchas obras ya existentes, como el *Romance de los tres reinos* o *Viaje hacia el oeste*³⁸, se dramatizaron bajo estas formas (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 823). El tema *kunqu* que prevalece suele ser *wenxi* (cf. *Bloque II. Nota 188*), pues el gusto por lo militar huye de esta época que tiende mucho más a mostrar escenas y episodios agradables con finales felices y moralizantes (Mackerras, en Liu, 2016: 41), con sucesos de largas interpretaciones musicales o de canto.

A diferencia de sus predecesoras, el nuevo estilo musical de Kunshan solía ir acompañado de los ya mencionados *dizi* y también de badajos de madera para marcar el ritmo. Cuando la ocasión lo merecía, en la orquesta de la ópera se incluían instrumentos de percusión, cuerda (laúd, guitarra lunar) y viento (flauta, flauta travesera y *sheng*) —(cf. *Addenda IX*)—. La grandeza de Wei Liangfu reside en que supo aunar toda esta variedad instrumental para dar con sonidos armónicos e integrados (Mackerras, 1984: 71). Con todo, a finales del siglo XVI, podemos decir que la forma operística de mayor difusión de todo el país era, sin lugar a dudas, en *kunqu*, destacando uno de sus mayores afianzadores, Liang Chenyu. Este dramaturgo chino, heredero de las formas creadas por su mentor Wei, escribió *Lavando la gasa de seda*³⁹, una de las obras cumbres de la tipología *kunqu* y que marcará el dominio en la ópera hasta bien entrado el siglo XVIII. Destacan en su obra la finura lírica y la exquisita música suave que usó para narrar la disputa entre dos reinos rivales, así, reinventó los *nanxi*, impregnándolos de músicas populares suaves, pero respetando los cuatro tonos típicos, lo que ya desde el estreno provocó que fuera un rotundo éxito entre el público (Mackerras, en Liu, 2016: 34).

De obligada mención es Shen Jing, un funcionario imperial originario también de la provincia de Jiangsu, que dejó su trabajo para retirarse a escribir teoría dramática, surgiendo de aquel interés personal la *Selección de rimas del sur*⁴⁰, donde recopila los ritmos, la entonación y las correspondencias entre el libreto y la música. En el apogeo de su carrera política y militar, decidió retirarse para llevar a cabo la compilación de los estilos, las formas y las mejores composiciones del sur de China, lo que acarrió una vuelta al gusto por las formas sureñas, dejando temporalmente de lado a las del norte. Como resultado a toda su vida dedicada al estudio de la prosodia china en la ópera, surgió la escuela de dramaturgos de Wujiang, cuyos seguidores, aunque no alcanzaron la fama y refinamiento del maestro, intentaron imitar su melodía y estilo (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 823). Esta escuela dominó el panorama de producción de la ópera durante el resto de la dinastía Ming. El apego de Shen Jing a la forma y su idea de que la prioridad de la música sobre el texto era incuestionable hicieron de casi todas sus obras un absoluto fracaso entre el público. Haciendo una evaluación realista de sus obras y de las de sus seguidores, podemos decir que estas óperas presentan un escenario auditivo muy agradable, pero la audiencia o los lectores tienen poco más que esperar de ellas a nivel argumental.

³⁸ *El Romance de los tres reinos* (en chino 三国演义 *Sanguo Yanyi*) es una novela china que narra la historia de un período convulso de luchas y división territorial del siglo II d.C. Aunque la obra es publicada en el siglo XIV por 罗贯中 (Luo Guanzhong), se basa en anales originales del siglo III. *Viaje hacia el oeste* (en chino 西游记 *Xiyou ji*) fue publicada de forma anónima en 1590. Estas dos obras, junto con *Sueño en el Pabellón Rojo* (en chino 红楼梦 *Hong lou meng*) de 曹雪芹 (Cao Xueqin) y *A la orilla del agua* (en chino 水浒传 *Shuihu zhuan*) publicada de forma anónima también, conforman el llamado 四大名著 (*sida mingzhu*), esto es, Las Cuatro Grandes Novelas Clásicas.

³⁹ *浣纱记* (*Huan sha ji*), o *Lavando la gasa de seda*, es uno de los *kunqu* que afianzaron la tipología operística hasta bien entrada la última dinastía china. Su autor 梁辰鱼 (Liang Chenyu) también era original de la ciudad de Kunshan y vivió entre 1520 y 1594.

⁴⁰ Sin duda el paradigma de escritor de Teoría de la literatura dramática durante la época Ming, 沈璟 (Shen Jing), que también compuso 19 obras teatrales de las que han sobrevivido algunas. Fue funcionario político y llegó incluso a ocupar cargos militares. Ya desde los orígenes se le acusó de formalista, por su gran apego al detallismo en cada uno de los aspectos formales de los *kunqu*, que materializó en su compendio *Selección de rimas del sur* o 南词韵选 (*Nanci yun xuan*).

Una de las figuras más representativas de la dramaturgia Ming es Tang Xianzu que nos lega el paradigma de ópera clásica, *El pabellón de las peonías*⁴¹ (Sieber et Llamas, 2022: 212), obra que se estudiará con mayor detenimiento y atención en el bloque III de la presente tesis. El conjunto de sus obras dramáticas se encuentra recopilado bajo la antología *Los cuatro sueños de Lichuan y El pabellón de las peonías* se suele considerar como una de las mejores *chuanqi* de todos los tiempos, así se afirma que “without a shadow of doubt, *The Peony Pavilion* is the richest and maturest product of the Chinese stage” (Mackerras, 1984: 74). En ocasiones ha venido a ser llamado el Shakespeare chino (Fei, 2002: 54), dato interesante puesto que comparte también con él año de defunción. En este momento en el país hay dos corrientes bien diferentes a la hora de escribir teatro: de un lado, aquellos que persiguen la razón y la moralidad (*li*) (Creel, 1976: 43) y, de otro, los que piensan que la ópera debe basarse en las pasiones humanas y la espontaneidad (*qing*)⁴², como es el caso de Tang (Mackerras, en Liu, 2016: 35). La obra presenta una gran cantidad de escenas, cincuenta y cinco en total, característica típica de los *kunqu*, en contraposición con la brevedad de actos de los *zaju* y, además, algunas de sus escenas se suelen representar como obras a parte (Shen, 2010: 21), algo que también se hizo famoso en la época final Ming.

Después de estos dos autores, la preeminencia de los *kunqu* se vuelve hacer patente y encontramos un total de casi novecientas obras firmadas durante el período, convirtiéndolo en uno de los momentos más ricos literariamente de China, muchas de las obras han llegado hasta nuestros días en teatros de todo el país, pues su popularidad no hay menguado. Con el paso de los años, casi como requisito imperial, las obras irán adaptando sus finales, trágicos en ocasiones, para que siempre sea de la complacencia imperial, por lo que casi la totalidad de las obras Ming presentarán finales felices con historias bien acabadas para los personajes, lo que conllevará que su lenguaje se vuelva artificioso, crezca el ornato, las escenas parezcan repetitivas y los personajes entren en un camino cada vez más claro de estereotipación (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 789). Además, al contrario de lo que ocurría en tiempos pasados, ahora la ausencia casi total de actrices es la norma, quizá influido por la ideología confuciana que abogaba por la separación de los sexos en pos de la moralidad sexual (Mackerras, en Liu, 2016: 35).

El dramaturgo Ruan Dacheng⁴³, un joven eunuco imperial que acabó cayendo en desgracia por ciertas motivaciones políticas, también se dedicó al noble arte de la composición de *kunqu*, entre los que destacan *El mensaje tragado* y *Los acertijos de la Linterna de Primavera* en los que vuelve a incluir prostitutas, jóvenes eruditos y virtuosas familias nobles (Brook, 1998: 238-239); obras en las que el drama y la comedia vuelven a jugar papeles igualitarios, y que eluden la realidad histórica del país que ya presenta un inminente desmoronamiento de la dinastía Ming. También de

⁴¹ 汤显祖 (Tang Xianzu) es lo que hoy podríamos entender como un erudito, nacido en la actual provincia de Jiangxi; se dedicó mayoritariamente al cultivo de la lírica, pero pasó a la historia como el escritor de *El pabellón de las peonías* (en chino 牡丹亭 *Mudan ting*), obra que se sitúa como paradigma dramático de la dinastía Ming. Vivió entre los años 1550 y 1616 y también destacan en él obras como *La flauta morada* (en chino 紫箫记 *Zixiao ji*), *La horquilla morada* (en chino 紫钗记 *Zichai ji*), *La historia de Nanke* (en chino 南柯记 *Nanke ji*) y *La historia de Handan* (en chino 邯郸记 *Handan ji*).

⁴² El sinograma 理 (*li*) representa la razón, el orden, la lógica, la moralidad, lo establecido; mientras que 情 (*qing*) viene a significar los sentimientos, la afección, el amor, la pasión (Fei, 2002: 81).

⁴³ 阮大铖 (Ruan Dacheng) vivió entre los años 1587 y 1646, época de clara decadencia de la dinastía. Ingresó en el selecto cuerpo de eunucos imperial, pero ciertos tejemanejes personales lo llevaron a caer en desgracia, por lo que tuvo que retirarse. Gracias a este exilio se pudo dedicar a la labor dramática, hasta el final de sus días, momento en el que es detenido por las tropas manchúes y considerado traidor.

obligada mención es Wu Bing⁴⁴ que ante la inminente entrada de la dinastía Manchú, prefirió cometer suicidio antes que entregarse a las nuevas tropas a cargo del país. *El caldo que cura la envidia* es una de las obras más pulidas de ópera china Ming y en ella pueden verse las innumerables influencias de Tang Xianzu. Wu Bing fue uno de los dramaturgos más celebrados en vida, puesto que la combinación entre dicción y música que consiguió en sus obras fue muy aplaudida entre sus contemporáneos, dejando de lado las purezas típicas de la escuela Wujiang que sólo abogaban por la música, dejando empobrecidas la historia y el argumento. En cualquier caso, nos situamos casi ante el colapso de la dinastía y resulta curioso observar cómo este tema es imposible de encontrar en ninguna de sus composiciones, lo que refleja de forma cristalina la censura y el control al que los escritores estaban sometidos (Brook, 1998: 147).

De forma paralela a este florecimiento de los *chuanqi* y los *kunqu*, no podemos olvidar los *zaju* que en épocas pretéritas dominaron la producción literaria del país. Los *zaju* fueron a lo largo de la dinastía flexibilizándose y aceptando una plasticidad mayor de expresión, combinando tonadas típicamente norteñas, con otras de raigambre claramente del sur (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 800). En torno a quinientas obras fueron producidas, aunque como ya hemos venido viendo esta modalidad dramática china no dejó de evolucionar desde su aparición, y no sería diferente durante los Ming. Uno de los motivos por los que los *zaju* siguieron estando a la moda fue que estas composiciones musicales también fueron cultivadas por grandes señores, como es el caso del príncipe Zhu Quan⁴⁵ que escribió *Fuga de Zhuo Wenjun con Xiangru*, que describe un episodio histórico en el que un erudito corteja a una culta dama con la que acaba casándose (Fei, 2002: 42); y también *La tabla de sonidos correctos de la gran era de la paz*, que es una alegoría para ganar ciertos favores imperiales en su labor administrativa. Esta segunda obra es uno de los ejemplos más claros de listas de dramaturgia *zaju*, donde elabora una lista de obras producidas desde la época Yuan hasta su presente, recoge tonadas musicales para los *zaju* y, además, hace comentarios críticos de poetas y dramaturgos. De otra mano, el también príncipe Zhu Youdun⁴⁶, a diferencia de su coetáneo nunca estuvo implicado en políticas imperiales, pero se dedicó en cuerpo y alma a los jardines, la caligrafía y el teatro. En una de sus obras más celebradas, *La pena del saquito perfumado*, podemos encontrar un hecho histórico coetáneo a su escritura, una actriz que mantuvo un *affaire* con un erudito que acaba suicidándose tras ser obligado por su familia a casarse con una rica comerciante. Este *zaju* es usado por Zhu para experimentar con la forma, ahora ya muy influenciada por los *chuanqi* (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 805), la organización interna, la introducción y los personajes. Así, el autor consi-

⁴⁴ 吴炳 (Wu Bing) vivió entre el 1595 y el 1647, tras haber sido magistrado en la provincia de Hubei, decide quitarse la vida mediante huelga de hambre para no caer en manos de la nueva dinastía. Fue una figura de gran transcendencia intelectual, ocupándose de la educación en Jiangxi y como funcionario en el Departamento de Ríos y Canales y Ministerio de Obras. La obra citada del autor es 疗妒羹 (*Liao du geng*).

⁴⁵ 朱权 (Zhu Quan) fue el decimoséptimo hijo del emperador Ming Hongwu (*cf. Bloque II. Nota 32*) y, aunque destacó en multitud de disciplinas, pasó al recuerdo gracias a su composición dramática. Vivió entre 1378 y 1448 y una de sus obras académicas más representativas serían *Libros más puros y preciosos sobre el camino del cielo de agosto* (en chino 天皇至道太清玉册 *Tianhuang zhi diao tai qing yu ce*), donde recopila, a modo de enciclopedia, gran cantidad de conocimientos y saberes del Taoísmo. Es también autor de varios manuales de historia, té, música, dinastías y varios diferentes saberes antológicos más. De las obras citadas arriba la segunda 太和正音谱 (*Tai hezheng yin pu*), o *La tabla de sonidos correctos de la gran era de la paz*, es una de las primeras recopilaciones teóricas de la música de los *zaju* que se conservan y la primera 卓文君私奔相如 (*Zhuo Wenjun siben Xiang Ru*), o *Fuga de Zhuo Wenjun con Xiangru*, que narra la historia de amor entre la joven y culta dama Zhuo Wenjun que, tras leer y enamorarse de los poemas de Xiang Ru, decide escaparse con él y vivir una vida al margen de los cánones sociales. La obra está basada en un hecho histórico real que ocurrió durante la dinastía Han.

⁴⁶ 朱有炖 (Zhu Youdun) fue uno de los nietos herederos del fundador de la dinastía Ming (*cf. Bloque II. Nota 32*) y vivió entre 1379 y 1439. De la treintena de obras conservadas suyas, casi la totalidad hacen referencia a la tipología *zaju*, por lo que es un paradigma de la época, encontrando en él gran variedad temática como cumpleaños, conmemoraciones, inmortalidad, de corte religioso, cortesanas o morales. La obra citada arriba (en chino 刘盼春守志香囊怨 *Liu pan chun shou zhi xiang nang yuan*) no tiene traducción al español, aunque sí en inglés *The Sorrow of the Perfumed Satchet*.

que se suavice la rígida estructura del *zaju*, otorgando, además, a los personajes unos diálogos cercanos al chino de la calle.

De autoría aún discutida y con formas y estructuras poco convencionales, se escribe en época Ming una de las obras cumbre más traducidas y celebradas de todos los tiempos y que, como también ocurriera con *kunqu*, será adaptada a *zaju*: *Viaje hacia el Oeste* (cf. *Bloque II. Nota 38*). La obra está dividida en seis partes, cada una de las cuales divididas en cuatro actos, algo que mantiene la estructura básica estándar de los *zaju* (Mackerras, 1984: 79) y narra la historia del viaje de un monje budista, en compañía de un mono, un duende y un cerdo, que recorren toda la zona occidental, es decir, Asia central para encontrar ciertos *sutras* perdidos. La obra en sí es un compendio, a modo de antología, de cuentos e historias populares que se van incrustando en la obra, conformándola y dándole un cuerpo muy atractivo, incluso hasta nuestros días. La obra aúna elementos mitológicos con filosofía confuciana, taoísta y budista, entremezclándose para conformar un resultado de relato de aventuras, con tintes cómicos y satíricos (Huntington, en Mair *et al.*, 2001: 130). *El chico dorado y la chica de jade* es otra de las adaptaciones a *zaju* que destacan del período Ming. Su autor, Liu Dongsheng⁴⁷ es un gran desconocido del que pocos datos de vida han sobrevivido hasta nuestros días. La obra muestra, de una parte, un claro interés por las ciencias ocultas y místicas y, por otra, un fuerte hedonismo y erotismo. Está dividida en ocho actos y narra las dificultades, los vaivenes, gratificaciones y desaires del héroe y la heroína para permanecer juntos (Mackerras, 1984: 80), presentados como dos deidades taoístas caídas, que no encontrarán la redención hasta que no sellen sus votos mediante un matrimonio válido.

Uno de los personajes más perturbados y excéntricos de todo el período es a la vez uno de los genios más clarividentes, el polifacético Xu Wei⁴⁸. En época ya final Ming nos legó *Los cuatro chillidos del mono* que es una antología personal que recopila cuatro *zaju*, en los que vuelven a aparecer prostitutas, monjes, eruditos y cortesanas como pilares protagonistas. La obra de Xu no puede estudiarse de forma convencional, pues no presenta las características que así la definiría: algunas de sus obras sólo tienen un acto, otras dos y la cuarta presenta una división en cinco actos. Sin duda, el legado de Xu puede destacar hoy por el vehemente esfuerzo que durante toda su vida hizo y proyectó en sus obras, por defender el derecho de la mujer (Brook, 1998: 214).

Aunque todo el entramado mostrado aquí parezca una miscelánea inconexa, la realidad es que la Academia Imperial de Música estaba encargada de la organización de las representaciones dramáticas cortesanas. Los actores se encontraban en todo momento al servicio del emperador (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 802), pero cuando sus labores no eran requeridas para funciones en la Corte, representaban las obras en teatros construidos para las masas a tal efecto, existentes ya desde el siglo XIV, primero en Nanjing y, respondiendo al cambio de capitalidad, después en Beijing. Los encargados de la administración de los teatros y de todo lo tocante a ello era un selecto grupo de eunucos. Gracias a estos eunucos muchas de las obras, transcritas y revisadas por ellos, han sobrevivido hasta nuestros días. Pero también encontramos a compañías de teatro al margen de la imperial. Ciertos grupos de nobles, por ejemplo, tenían sus pequeñas compañías para representación y disfrute privado, conformadas normalmente por esclavos, concubinas y sirvientes. Al margen de estas compañías privadas, podemos encontrar también otras de corte más profesional y afincadas en grandes ciudades, por lo cual estaban contratados por largos periodos de tiempo; se daban a la carretera en busca

⁴⁷ 刘东升 (Liu Dongsheng) es un autor casi desconocido, del que no hay datos biográficos a excepción de su firma en algunas obras, entre las que destaca la *ut supra* citada 金童玉女娇红记 (*Jin tong yunu jiao hong ji*).

⁴⁸ 徐渭 (Xu Wei), que vivió en época Ming entre los años 1521 y 1593, abarcó saberes tan dispares como la poesía, la pintura, la dramaturgia, la caligrafía, entre otros. De mentalidad perturbada, mató a su propia mujer y tuvo que sufrir años de prisión por ello, muriendo al final de sus días en la más absoluta pobreza. Por sus problemas mentales, nunca fue muy celebrado en vida, pero en la actualidad se le reconocen grandes innovaciones en el campo de la pintura china. 四声猿 (*Si sheng yuan*) es la antología arriba citada.

de nuevos contratos y oportunidades de representación cuando la ciudad prescindía de sus servicios. Está atestiguado por textos de la época en los que se dice que los actores eran invitados a actuar en “temples, restaurants and private homes” (Mackerras, 1984: 84).

Debido a la vastedad del territorio chino y a la gran variedad regional dramática, sería complicado trazar una línea clara que pudiese categorizar los roles y las coreografías de toda la producción teatral en época Ming (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 802). Por documentos que someramente hablan al respecto, se puede presuponer que cada compañía llevaría a cabo sus propias coreografías y la distribución de roles en relación al número de sus actores, por lo que la misma obra podía variar en su representación dependiendo de la compañía a cargo. En la época se usaban objetos y atrezzo para la función, desde utensilios diarios, hasta luces y telas que otorgaban claros y sombras en la representación, lo que daría gran efectividad y sorprendería al público. Aunque sí se respetaría de una forma mucho más estricta en las funciones imperiales, lo tocante a la vestimenta en las compañías fuera del Palacio Imperial se caracterizó por el anacronismo histórico y el no respeto por las diferentes estaciones del año a la hora de vestirse los actores (Brook, 1998: 162). Si en la ropa ya empezamos a ver las diferentes capas sociales a las que el actor representa, es en el maquillaje facial donde los autores quieren imprimir ciertas características morales en los actores. En los albores de la dinastía Ming, el maquillaje no pasaba de otorgar ciertas características menores en los actores en las zonas cercanas al ojo, pero cerca del declive final, casi la totalidad de la cara se encuentra pintada, intentando reflejar valores como el patriotismo, la lealtad o diferentes formas de temperamento: “characters with a black face were honest, fierce, or seriousminded. Mischievous and arrogant characters, often rebels or bandits, had their faces painted blue. A yellow face denoted that the character was scheming or calculating. These were the most important colours used during the Ming” (Mackerras, 1984: 87).

1.5. La era Qing: el nacimiento de la ópera de Beijing

La época Qing⁴⁹ marca nuevo período en la historiografía china: una nueva minoría, los manchúes, asume el poder al margen de la mayoritaria raza *han* y ahora otra dinastía foránea vuelve a decidir sobre los designios del país.

Una de las primeras repercusiones notables en el mundo operístico está relacionada con lo tocante a los *kunqu*, pues éstos inician un período de declive ya *ab initio* de la dinastía, dando como resultado casi su total desaparición antes del final del período. En este momento de decadencia de los *kunqu* se establece una fuerte estereotipación de los mismos, aunque en los aspectos musicales no cambian. Los *kunqu*, entendidos como la ópera de las clases altas, empiezan a caer en el olvido más absoluto allá por la mitad del siglo XIX. Dos obras aparecen al principio de la dinastía y son de una importancia trascendente, *El Palacio de la Eterna Juventud*, de Hong Sheng⁵⁰, y *El abanico de*

⁴⁹ La dinastía 清 (Qing) llega al poder en torno al año 1644, tras la caída de la dinastía *han* Ming, y se prolonga en el tiempo hasta 1912, año en que finalmente caerá el sistema feudal chino. Fue originalmente fundada en la zona norte peninsular, conocida como Manchuria (*cf. Bloque I. Nota 47*), desde donde se extendió hacia el sur absorbiendo a su paso los restos de la anterior dinastía. El período estuvo marcado por hambrunas, irregulares cobros de impuestos, revueltas, imposiciones extranjeras... lo que condujo a muertes de la población e inestabilidad política. Como dato anecdótico, es en este período cuando China pierde, frente a Japón, su soberanía sobre la isla de Taiwán, como pago de daños bélicos (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 789).

⁵⁰ 洪升 (Hong Sheng) nace a las afueras de Hangzhou en 1645 y rápidamente se enrola en la Academia Imperial y tras varias reescrituras compone la obra citada arriba (长生殿 *Chang sheng dian*), que pronto se convierte en una obra maestra de los *kunqu*. En el año 1704, mientras se encuentra realizando un viaje en barca, embriagado, se desploma y muere ahogado (Huntington, en Mair *et al.*, 2001: 125).

la flor de Melocotón, escrito por Kong Shangren⁵¹, son dos de los *kunqu* más representativos de este período. En la primera obra podemos ver cómo Hong Sheng, criado y de lealtad perteneciente a los Ming, arremete contra la usurpación del poder por parte de los manchúes, motivo por el cual tuvo serios problemas, hasta que es expulsado de la Academia Imperial finalmente, puesto que no respeta el luto de una emperatriz el tiempo suficiente y sigue representado sus obras (Mackerras, en Liu, 2016: 35). Con todo, la obra gozó de una popularidad loable en todo el territorio, tanto del norte como sureño. Cuando Hong Sheng cae en desgracia se retira al sur, su tierra natal, y consagra su vida al estudio, a la escritura y al vino (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 834); escribió al menos otras diez obras, pero ninguna de ellas ha sobrevivido hasta nuestros días. La obra presenta una alternancia casi magistral entre las escenas trágicas y cómicas (Mackerras, 1984: 94) mostrando virtudes de calado político y nacional en defensa de la dinastía caída. Del mismo modo, el descendiente de Confucio, Kong Shangren, acabó cayendo en desgracia a los ojos imperiales por la controversia generada por su obra, en clara oposición también a la dinastía manchú (Shen, 2010: 49-50). La obra también trata un tema amoroso que sitúa en época Ming a los personajes que ven su amor truncado ante el acuerdo pactado de matrimonio por parte de sus familias (Shen, 2010: 41). A diferencia de la mayoría de los *kunqu* citados aquí, este sobresale del resto por su trágico final, quizá en alusión a la propia ocupación manchú, aunque sin duda se sitúa entre los mejores compuestos. Es de reseñar que diversos estudiosos han señalado lo inapropiado de la música en algunas de sus escenas, pues parece no guardar una correspondencia total con el texto.

En el momento final de la vida de los *kunqu*, es de obligada mención Jiang Shiquan⁵², un modesto oficial imperial de una versatilidad formal y temática admirables. De sus composiciones dramáticas han sobrevivido nueve obras, poseedoras de un fuerte calado moralista confuciano, quizá en consonancia con su admiración por el dramaturgo Tang Xianzu (*cf. Bloque II. Nota 41*). Su *kunqu* más reconocido podría ser *El sueño de Linchuan*, que hace alusión al lugar del nacimiento de su admirado autor. De este período final, también destaca el *kunqu* anónimo de *La Pagoda de Leifeng*, una obra que vuela a revivir el mito de la serpiente blanca⁵³, tras siglos siendo usado en canciones y composiciones de todo tipo y que tras ser adaptada a la ópera de Beijing acabará sobreviviendo hasta nuestros días. Varios han sido los estudiosos que han afirmado que el monje que aparece en la obra es una alegoría en contra de los ilegítimos manchúes, ahora en el trono, aunque al desconocer la autoría y finalidad de la obra es verdaderamente difícil afirmar de forma rotunda algo así.

A la caída inexorable del *kunqu* está ligada la proliferación, hasta llegar a superar el medio millar, de estilos menores de drama, localizados en zonas geográficas concretas y con musicalidad, instrumentalización e idiomas empleados muy diversos. El método para dramatizar las historias siguió siendo muy similar a lo ocurrido con los *kunqu*, esto es, ciertas obras o novelas de renombre, o alguna de sus partes, eran usadas como base para representaciones operísticas (Shen, 2010: 22). Los

⁵¹ 孔尚任 (Kong Shangren) fue un dramaturgo chino de la provincia de Shandong, descendiente del propio Confucio, que vivió entre los años 1648 y 1718. Su obra *ut supra* mencionada (桃花扇 *Taohua shan*) narra la historia de amor entre una cortesana y un erudito y sitúa el argumento durante el breve período que sobrevivió la dinastía Ming en el sur del territorio chino (Shen, 2010: 49-50).

⁵² 蒋士铨 (Jiang Shiquan) fue un erudito que vivió entre los años 1725 y 1784 y que ocupó sus gustos en poesía, teatro, caligrafía... entre otros. Se erigió a sí mismo como un revisor de las formas y los gustos de las épocas Tang y Song, de las que recopiló y organizó multitud de obras, llegando a escribir unas dieciséis obras dramáticas. La obra que aparece arriba, 临川梦 (*Lin chuan meng*), hace referencia al propio lugar de origen de su estimado Tang Xianzu.

⁵³ El mito de la serpiente blanca (o 白娘子 *bai niang zi*), también conocido como de la dama blanca, cuenta la historia de una serpiente blanca con poderes mágicos que acaba transformándose en mujer para salvar la vida de una antigua amiga suya, la serpiente verde. Con el tiempo la serpiente blanca, ahora ya dama, conoce a un hombre con el que se casa y abren una farmacia. Una tortuga ancestral, antigua rival de la serpiente, se transforma en monje con el firme propósito de romper ese matrimonio, aunque el amor que los une es demasiado fuerte y fracasa, por lo que al final el matrimonio con un hijo viven juntos y a salvo.

actores encargados de la representación de esta dramaturgia localista eran por lo general esclavos o personas de estratos sociales bajos y la audiencia ya no se encontraba entre la más exquisita de la sociedad, antes bien eran capas populares (Brook, 1998: 76). De esta manera, en los comienzos de la propagación de esta ópera popular, los eruditos y escritores no mostraron ningún interés en ella, más bien la despreciaban abiertamente para conservar su estatus social.

Aunque en la actualidad casi ha desaparecido, es de mención necesaria el estilo operístico *yiyangqiang*⁵⁴, conocido así por haber surgido en la ciudad del mismo nombre en la provincia de Jiangxi, esto es, de raigambre sureña y que en época Qing se extendió por todo el territorio chino, llegando a influenciar en la propia capital. El caso de este estilo operístico muestra cómo con el tiempo, estos movimientos populares fueron impregnando a las clases dirigentes, pues se hizo popular entre la Corte Imperial y la aristocracia. La gran diversidad de estos estilos es atestiguada por la diferencia en sus orígenes: si el recién citado alternaba intervenciones solistas con coros, el *bangzhiqiang*⁵⁵ se popularizó usando el *bangzi* para representaciones locales en Shanxi, Shaanxi, Henan y Hebei, entre otros lugares, pese a que con el tiempo llegó también a Beijing, y no se sabe exactamente dónde surgió esta modalidad norteña (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 793). Algo que caracterizó a este tipo de ópera fue su música, denominada desde los orígenes ‘sonidos felices y de lamento’, pues alternaba de forma magistral el paso de escenas dramáticas a cómicas, por lo que gozaron de un gran apoyo popular. Dependiendo de la variedad regional del *bangzhiqiang* se acompañaba con mayor o menor número de instrumentos, siendo el tamaño y distribución de la orquesta variable de un lugar a otro y en ocasiones también en relación con la escena representada en ese instante, pues no eran usados los mismos instrumentos en escenas de carácter militar o amoroso (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 825-826). Una característica de esta segunda modalidad de ópera fue el uso de un sistema musical llamado *bianqiangti*⁵⁶, esto es, no se escribían las obras en relación a piezas musicales preexistentes, sino que la música era la que se componía en relación con la obra, por lo que obligaba al autor a cambiar los ritmos y las medidas musicales dentro de un mismo acto varias veces, dando una expresión emocional muy superior a las piezas (Mackerras, en Liu, 2016: 33).

Una de las figuras más preeminentes de la modalidad del *bangzhiqiang* fue el actor Wei Changsheng⁵⁷ que llegó a Beijing allá por 1779 para trabajar en la ópera y acabó revolucionando el cerrado mundo operístico del momento. Todavía hoy la ópera de Beijing “retains aspects of the music, actions, and stories [Wei Changsheng] performed” (Mackerras, 1984: 103). Llamado como muchos otros actores para las celebraciones imperiales del ochenta cumpleaños del emperador⁵⁸, arribó

⁵⁴ El 弋阳腔 (*yiyangqiang*) es un estilo de ópera popular nacido bajo la dinastía Ming, pero que llegó a su apogeo de influencia y representación bajo el reinado de los manchúes. Destacaba por la combinación que hacía tanto de los coros como de personajes solistas.

⁵⁵ El estilo 梆子腔 (*bangzhiqiang*) hace referencia al uso del *banzi* (*cf. Addenda IX*), esto es, un pequeño instrumento de percusión de madera que presenta una caja hueca y unos palitos para producir el sonido.

⁵⁶ El sistema musical 板腔体 (*banqiangti*) que se podría traducir literalmente como ‘sistema de melodía de ritmo acentuado’ supuso una renovación total de la ópera, pues ahora, por vez primera en la historia, la música era posterior a la trama.

⁵⁷ El afamado actor 魏长生 (Wei Changsheng), original de la provincia de Sichuan nació en 1744 y murió en 1802, sufrió una infancia de penurias y hambre, situación que cambió al cumplir los trece años, que se enroló en una compañía de teatro. Acabaría triunfando en la ópera de Beijing, donde moriría entre bastidores.

⁵⁸ En estos momentos el emperador es 乾隆 (Qian Long) que reinó desde el año 1735 hasta nada más empezar 1796, lo que hoy ha venido a considerarse una época dorada de la historia Qing de China, tanto en el plano militar como artístico. En este momento China llega a uno de los máximos crecimientos territoriales de su historia y la labor de recopilación artística se produce bajo su reinado, sin duda también literaria.

en la capital con representaciones de estilos *erhuang* y *xipi*⁵⁹ (cf. *Bloque II. 3.*) que son la raíz de la aún nonata ópera de Beijing. El primer estilo nació también en la provincia de Jiangxi, en Yihuang concretamente, desde donde se extendió hacia el norte. De otra parte, el segundo era una variedad de los tan populares *bangziqiang* que tan divididos se encontraban. Así, el estilo sureño *erhuang* expresaría predominantemente el dolor, los recuerdos y lo lírico, mientras que el norteño *xipi*, por su parte, se usaría para mostrar alegría o vehemencia (Fei, 2002: 119). Se los conocería de forma conjunta como *pihuang* (Mackerras, en Liu, 2016: 35). Probablemente empezaron ese camino conjunto en la actual provincia de Anhui, desde donde comenzaron su irradiación tanto hacia el norte, como hacia la parte sureña del país, con un gusto predilecto por las óperas de corte *wuxi* (cf. *Bloque II. Nota 188*), con el intento de mostrar episodios heroicos o de guerra. Tanto es así que los escenarios de Beijing estuvieron casi controlados en exclusividad por las ‘Las cuatro grandes compañías de Anhui⁶⁰’ desde el siglo XVII hasta bien entrado el siglo XIX (Xu, 2003: 13). Uno de los motivos por los que quizá fueron tan populares y prósperas estas compañías fue por su increíble capacidad de asimilación de estilos, gustos y temas de óperas circundantes, creando un compendio en torno a sus actores. De este modo, durante el reinado del mencionado emperador, la ópera de Beijing experimentó un desarrollo sin precedentes en su historia, lo que llevó también a ser accesible para la gente común. Un rico comerciante de sal de la zona de Zhejiang llevó a actores y actrices de Anhui con motivo del cumpleaños del emperador, hecho tras el cual las compañías decidieron quedarse en la capital para la representación ininterrumpida de obras. Los actores, entre los que se encontraba Wei Changsheng, intentaron retocar sus obras y estilos para adaptarse a los gustos de la capital, con lo que el resultado final fue el *jingju*⁶¹. La tradición inaugurada aquí por el emperador duró hasta la entrada del siglo XX, momento en el cual las compañías se disuelven y muchos de los teatros son destruidos (cf. *Bloque I. Nota 8*).

Así, los *jingju* son como el escalafón final que siglos y dinastías de ópera ininterrumpida han dado lugar, por lo que se persigue lo correcto en su composición y ejecución. Lo correcto hace referencia a un estrecho sistema moral confuciano que establece la lealtad, la piedad filial, la benevolencia y la justicia (Xu, 2003: 38) como estándares éticos a seguir en casi todas las obras conservadas. Los temas principales serán pues la relación entre el hombre y la mujer en el matrimonio, la revisión moral de hechos históricos pretéritos, la derrota de cierto mal, historias de amor entre personajes de diferente estrato social o el acceso a puestos administrativos de responsabilidad (Fei, 2002: 118). Aunque la realidad es que gran parte del aforo no asistía por el argumento, sino por la belleza de los movimientos y la música.

La zona de Beijing conocida en la actualidad como Qianmen era un centro comercial e industrial en la época Qing. Alrededor de esa área gremios, servicios, tiendas de té y restaurantes se multiplicaban sin fin, y fue ahí donde los recién llegados de Anhui comenzaron a establecerse. De ese modo, las compañías se nutrían de público de su misma zona residencial, pues era un hervidero de gente que podía dedicar parte de sus beneficios al ocio (Xu, 2003: 16). Es desde esta zona donde esta nueva modalidad operística se extenderá al sur, hacia Hebei y Shandong, para irradiar después

⁵⁹ La variedad estilística de ópera conocida como 二黄 (*erhuang*) se considera hoy como uno de los pilares donde se sustentará tiempo después la ópera de Beijing, junto con el estilo 西皮 (*xipi*) también uno de los principales del momento. Cuando los dos aparecían de forma conjunta en una obra o pieza, solía ser denominado 皮黄 (*pihuang*).

⁶⁰ Las cuatro grandes compañías de Anhui (en chino 四大徽班 *Sida Huiban*) estaban conformadas por la Compañía Sanqing (三庆班 *Sanqing ban*), la Compañía Sixi (四喜班 *Sixi ban*), la Compañía Chuntai (春台班 *Chuntai ban*) y la Compañía Hechun (和春班 *Hechun ban*).

⁶¹ El estilo 京剧 (*jingju*) hace referencia directa, por los sinogramas empleados, a la ópera de la capital, donde ‘ópera’ se corresponde con el segundo carácter y ‘capital’ con el primero. También es conocida como 京戏 (*jingxi*), que viene a significar exactamente lo mismo. Durante un tiempo también dio por llamarse 皮黄 (*pihuang*) por la combinación original de sus dos estilos principales (cf. *Bloque II. Nota 59*).

a todo el país. Muchas de las representaciones tenían lugar en las casas de té, llamadas *xiyuanzi* (cf. *Bloque II. 2.1. et cf. Bloque II. Nota 134*), y podían llegar a durar entre diez o doce horas, pues la idea de ir a tomar té para charlar con amigos y que de fondo hubiera representaciones operísticas era la finalidad buscada, esto es, no se perseguía como fin último el visionado de la obra, sino que acompañaba el momento (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 788). Así, el lugar era elegido como entretenimiento, cierre de negocios o charla con amigos, sin olvidar que en la zona baja estaban las localidades destinadas a hombres y, en el graderío superior, las localidades femeninas (cf. *Addenda V*).

Cuando las compañías de Anhui llegan a Beijing, la mayoría de los actores son *dan*, esto es, personajes masculinos encarnando papeles femeninos y esto se mantiene así por gran parte del siglo XIX (Sieber *et Llamas*, 2022: 13). Este es el motivo por el que jóvenes muchachos, de características femeninas, eran entrenados desde niños para convertirse en los futuros *dan* (Fischer, 1999: 176), conformándose incluso un grupo encargado de ir por las diferentes provincias del sur reclutándolos de entre las familias más pobres para la ópera, por lo que la negativa de los padres rara vez se producía, puesto que eran recompensados económicamente desde las arcas imperiales. Los niños reclutados no tenían decisión sobre su futuro, puesto que sus padres lo habían hipotecado, y muchos de ellos incluso sufrían abusos y castigos. Otros, en cambio, como puede ser el caso de Wei Changheng, vivieron tórridos romances con importantes personalidades del momento, hombres en su mayoría. La homosexualidad siempre fue un rasgo muy presente en la personalidades de muchos de los actores *dan*.

Quizá debido a esto, el primer período de la ópera de Beijing, prefirió temas de Corte más amoroso o religioso (Shen, 2010: 262), hecho que cambió con el crecimiento del número de actores *sheng*, es decir, actores mayores que representaban papeles de hombres (Llamas, 2014: 54). Así, se produjo un aumento de las obras de temática militar y patriótica, o la adaptación dramática de novelas históricas como *El romance de los Tres Reinos* (cf. *Bloque II. Nota 38*). Entre los actores *sheng* más famosos del período es de obligada cita Cheng Changgeng⁶², que llevó a cabo una adaptación de esta novela y que pasó a ser célebre en la capital como una de las mejores representaciones jamás vistas.

Mientras tanto en el sur de China, mayoritariamente en las regiones de Guangdong, Guangxi, Macao y Hong Kong (cf. *Addenda I*), florecía la ópera *yueju* (cf. *Addenda IX*) que, a diferencia de la que venimos hablando, era producida en su totalidad en cantonés. Con el paso del tiempo la modalidad *jingju* iría imperando y sobreponiéndose al resto en todo el territorio, aunque de forma residual quedarían vestigios que no podrían competir con la supremacía de su hermana norteña, que hasta llegaría a ser denominada *guoju*⁶³, esto es, la ópera nacional (Mackerras, en Liu, 2016: 36).

No es hasta el siglo XX, en torno al año 1907, cuando surge el *huaju* (cf. *Bloque II. Nota 92*) en China, y no es sino fruto del influjo extranjero en el país, de la destrucción de los teatros y de su disolución (Wang, 2004: 68). Uno de los primeros y más importantes dramaturgos de esta nueva forma dramática es Tian Han⁶⁴, que ya era parte activa de los movimientos de lucha en contra de la dinastía de los Qing (Mackerras, 1984: 106). Siguió luchando y reivindicando la modernización del

⁶² 程长庚 (Cheng Changgeng), llamado en muchas ocasiones ‘el padre de la Ópera de Beijing’, fue un artista que se especializó en papeles *sheng*, y que como la mayoría de actores de su tiempo también provenía de la provincia de Anhui. Vivió entre 1811 y 1880.

⁶³ La denominación 国剧 (*guoju*) hace referencia a ‘la ópera del país’, donde el primer sinograma representa la idea de ‘país’, mientras que el segundo se refiere a ‘ópera’.

⁶⁴ El autor revolucionario 田汉 (Tian Han) nació en 1898 y pronto se trasladaría a Japón para cursar estudios universitarios. A la vuelta, junto con algunos intelectuales del momento, fundó asociaciones de lucha antifeudalistas y pronto se especializaría en el teatro como modo de llegar al pueblo con sus mensajes. Es autor de 义勇军进行曲 (*Yiyongjun jinxingqu*), o la *Marcha de los voluntarios*, aunque por ciertas críticas durante la Revolución Cultural, moriría en prisión en 1968.

país y hoy se le conoce por ser el creador de la *Marcha de los voluntarios*, esto es, el himno nacional chino. Lo que resulta anecdótico es que las primeras *huaju* chinas se representaron antes en Japón y, con el tiempo, irían ganando terreno en el continente. Una de las primeras obras elegidas para su representación fue *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas (cf. *Bloque II. Nota 193*), lo que puso de manifiesto la lejanía temática y formal de las obras, pues al ser traducciones de obras occidentales no generaron entre el espectador una masiva asistencia a los teatros. Otro autor destacable, que acabaría fundando en época comunista la Academia Central de Teatro, fue Ouyang Yuqian⁶⁵ que también ocuparía durante la época maoísta diferentes puestos relacionados con la literatura y las artes (Tang, 1993: 324). Pronto acabaría instalándose la Compañía del Progreso en Shanghai, desde donde comenzaron a adaptar obras de temática obrera e, incluso, a embarcarse en pequeñas producciones propias, denominadas ‘teatro de civilización’ (cf. *Bloque II. 3.3.*), cuya finalidad se focalizaba en la crítica contra la dinastía de los manchúes, sus desmanes y abusos. De esta época es también el conocido escritor de *huaju*, Hong Shen, que irrumpió en el escenario de 1911 con la obra *El vendedor de peras*⁶⁶, donde refleja de forma contumaz el realismo de sus obras con temas cotidianos con finalidades moralizantes para el pueblo (Tang, 1993: 326-327). Esta nueva forma teatral sobreponía el argumento y la tensión dramática al canto y al baile (Yao, 2019: 214), con el fin de reflejar los hechos sociales del momento para iluminar al pueblo y sacarlo de su oscura opresión.

En esta época del final de los Qing, casi olvidada ya la forma *kunqu* y extendida la asistencia masiva a los teatros, es cuando el teatro comienza a ser un foco de atención por parte de las diferentes élites políticas como medio de adoctrinar al pueblo. Así, se usó la ópera, y ahora también el teatro a la manera occidental *huaju*, como trampolín para lanzar mensajes patrióticos, morales y políticos entre la población (Bobes, 1997: 46). Haciendo un balance general, la dinastía Qing fue la que más problemas tuvo con la ópera y, sin lugar a dudas, la casa imperial que más duramente se encargó de regular y censurar las obras, ya desde sus inicios dinásticos. Incluso las importantes penas en contra de obras y representaciones específicas, hecho que puede ser ilustrado con la muerte del polifacético dramaturgo Wang Zhongsheng⁶⁷, fundador de otra compañía de ‘teatro de civilización’ y que la corte Qing sentenció a morir por rebeldía.

Aunque la decadencia de la variedad *jingju* era clara, aún existieron personajes apegados a la tradición y a las formas del pasado, tal es el caso del actor Tan Xinpei⁶⁸, alumno de Cheng Changgeng. Aunque el signo de los tiempos estaba cambiando, Tan se mantuvo fiel y siguió representando sus obras para la Casa Imperial y la aristocracia. Además fue el primer artista chino que llegó a aparecer en una película muda de animación, *La montaña Dingjun* (Mackerras, en Liu, 2016: 37), ro-

⁶⁵ 欧阳予倩 (Ouyang Yuqian) fue un importante dramaturgo de *huaju* durante la época final Qing, la República y la época comunista. Nació en Hunan en 1898 y moriría en Beijing en 1962. Entre otros cargos ocupó el del presidente de la Federación china de Círculos Literarios y Artísticos, vicepresidente de la de la Asociación de Dramaturgos de China y presidente de la Asociación de Bailarines de China.

⁶⁶ 卖梨人 (*Mai li ren*) o *El vendedor de peras*, es un *huaju* de 1911 del autor de Jiangsu 洪深 (Hong Shen), nacido en 1894 y fallecido 1955. Fue uno de los grandes pensadores y reformuladores de la ópera y del teatro en China, ocupó cargos de director de cine, educador y teórico teatral, también miembro de la Liga de Escritores de Izquierdas (cf. *Bloque II. Nota 72*) y durante la época comunista llegó a ocupar el cargo de vicepresidente de la Asociación china de teatro.

⁶⁷ 王钟声 (Wang Zhongsheng), original de Zhejiang, fue ejecutado por la autoridad Qing en el año 1911 a la edad de 22 años por haberse visto envuelto en un levantamiento armado. Su vida, aunque corta, fue muy prolífica: estudió interpretación, estuvo en Alemania estudiando leyes e idiomas y, a su vuelta a China, decidió que la propaganda y el teatro debían unirse para educar a la población.

⁶⁸ 谭鑫培 (Tan Xinpei) fue un actor que, al igual que su maestro, también se especializó en papeles *sheng*. Nació en 1847 y llegó a ser el artista más importante de toda su generación, conservando incluso algunos audios y videos de su propia voz. Murió en 1917, dejando hijos y nietos que también se dedicaron a la ópera. La película muda arriba citada tiene por nombre original 定军山 (*Dingjun shan*) y fue dirigida por 任庆泰 (Ren Qingtai).

dada en 1905 y que se situaba en la montaña del mismo nombre con una historia inspirada en el *Romance de los tres reinos* (cf. *Bloque II. Nota 38*).

1.6. La República de China: tradición, innovación e influencia extranjera

El crecimiento del teatro como expresión dramática de masas se produce en un momento de gran inestabilidad en la política interna de China. Con la caída de los Qing en el año 1912 (cf. *Bloque I. 2.*) comienza un periodo turbulento que nos llevará hasta 1949, año en que finalmente Mao Zedong anuncia en la plaza de Tiananmen en Beijing la creación de la República Popular de China (MacFarquhar *et al.*, 2011: 1). Es en este periodo de apenas treinta y siete años en el que las nuevas formas operísticas, el teatro hablado de influencia extranjera y las piezas maestras del comunismo propagandístico empiezan a tomar forma y a sentar su preeminencia en todo el país. Uno de los hitos que marcan el cambio estilístico en la concepción y creación operísticas se corresponde con la aparición en 1915 de la revista revolucionaria *Nueva Juventud* (Wang, 2004: 69) (cf. *Bloque I. Nota 32*), del intelectual chino Chen Duxiu (cf. *Bloque I. Nota 41*). Al amparo de esta publicación se alentó a los nuevos dramaturgos chinos a participar, usando para ello el chino más estándar posible, alejándose de los cánones imperiales que marcaban el uso de variedades cultas y arcaicas del mismo (Anderson, 1990: 61). El fin último era poner en boca de personajes y escenas, ideología de corte marxista para que el pueblo pudiera hacerse eco de las nuevas ideas progresistas anticonfucianas de las que la revista hacía gala. Los intelectuales y los estudiantes vieron en la ópera la mejor manera de expresar sus sentimientos patrióticos y antiimperialistas para que el pueblo pudiera entender su mensaje. Aunque encuadrado en un movimiento literario más amplio, no solo reducido a lo operístico, es de obligada mención aquí Lu Xun (cf. *Bloque I. Nota 37*), uno de los pensadores y reformadores del chino moderno más importantes que conocieron los albores del siglo XX. Además de varias aportaciones propias y de traducciones de obras occidentales al chino, es el primer escritor que utilizó el conocido como chino vernáculo (cf. *Bloque I. Nota 35*), es decir, el chino alejado de lo tradicional y pomposo, en sus obras (Yao, 2019: 183). Una de las obras que mejor refleja este deseo de Xun de plasmar lo nuevo, lo revolucionario en su obra *La verídica historia de A Q* (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 854), donde un campesino tradicional refleja la problemática de todo un país que se niega a abrir los ojos ante los signos de los nuevos tiempos de desarrollo, progreso y equidad social (Wang, 2004: 45).

Encuadrada históricamente en el Movimiento del cuatro de mayo (cf. *Bloque I. 2.2.1.*), es fundada en 1921 la Sociedad Popular Teatral que declara que “theater occupies an important place in modern Society, it is a wheel which impels society forward, and it is also an X-ray which seeks out the basic faults of society” (Mackerras, 1984: 146). Una de las obras más reseñables que aparece en este momento es *Una noche en una cafetería*⁶⁹, del ya citado escritor Tian Han (cf. *Bloque II. Nota 64*), la cual es usada por el autor como trampolín para impulsar ideas en contra del sistema tradicional de familia y matrimonio en China (Tang, 1993: 329). Aún con todo, las óperas de corte más tradicional también siguieron escribiéndose, tal es el caso de *Yang Guifei*⁷⁰ del autor Ouyang Yuqian (cf. *Bloque II. Nota 65*), que narra la historia de una de las más famosas concubinas de un

⁶⁹ La obra 咖啡店之一夜 (*Kafeidian Zhiyiye*), compuesta en 1922, pronto se convertiría en una de las obras de referencia *huaju* en el país. En la obra el autor nos relata lo ocurrido en una noche en la decadente metrópolis de Shanghai, donde diálogos entre chicos y chicas ponen de manifiesto sus ansias por otorgar a la mujer la misma participación que la masculina en las obras y por reflejar una lucha intelectual entre la noche —representación de la vida— china y la japonesa.

⁷⁰ 杨贵妃 (Yang Guifei) fue una de las princesas más bellas durante la dinastía Tang, tanto que su memoria ha impregnado la historia con relatos al respecto. La obra está basada en esta princesa, que por otra parte, acabó cayendo en desgracia tras ser inculpada, junto con toda su familia, de una rebelión, por lo que todos fueron sentenciados a muerte.

emperador de la dinastía Tang, aunque también utiliza la obra para hacer una mordaz crítica contra la opresión de la mujer en el sistema chino tradicional (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 853-854).

Tras la fundación del Partido Comunista de China en 1921, la dirección del mismo pronto ve en la representación dramática una poderosa herramienta para aleccionar tanto a las tropas (Tang, 1993: 474), como a ciertos sectores de la sociedad sobre ciertos temas de temática revolucionaria o contraria a patrones tradicionalistas confucianos. Este es el caso de la obra llamada *Sangre del siete de febrero*⁷¹ que se compuso y representó para honrar la memoria de la masacre ocurrida en el 23 en Beijing donde en una estación de trenes tropas comunistas dieron la vida luchando por el Partido (Mackerras, 1984: 147). Multitud de asociaciones y sociedades literarias y teatrales florecieron a lo largo y ancho de todo el país, tal es el caso de la *Liga de escritores de izquierdas* o la *Liga de Dramaturgos de izquierdas*⁷² (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 860). Esta segunda se funda en Shanghai desde donde pronto irradia su influencia al resto del territorio chino, llegando a ciudades con Beijing, Guangzhou, Wuhan, Nanjing, Qingdao, Hangzhou y Tianjin (*cf. Addenda I*). Desde su fundación usaron el teatro como fuente de inspiración popular contra el invasor imperialista japonés, representando obras en colegios, industrias y plantas fabriles. La Liga llega a publicar un manifiesto donde establece dos puntos de acción inmediata: primero,

we must go deeply among the proletarian masses in the cities. We must lead the proletarian drama movement thorough three methods; namely, independent performances of our own League, aiding the performance of worker comrades, or amalgamating the performances of our own League and worker comrades. The patterns of performance that we adopt must be such the intellectual level of the masses of workers can fully comprehend them,

y segundo,

in order to seize the revolutionary petty bourgeois student masses and small townspeople, our League must use the abovementioned three types of formulae, that is, independence, aid, amalgamation, to initiate, organize, and lead their drama movement and employ all kinds of methods to secure freedom of public performance in the areas under white terror (Mackerras, 1984: 148).

El manifiesto hace un hincapié especial en que la presencia de estas obras dramáticas debe ser prioritaria en áreas de campesinado bajo control del Guomindang, y señala la importancia primordial de dividir a la audiencia en trabajadores, campesinos, pequeña burguesía y gente de pueblo en las obras y representaciones (Tang, 1993: 65).

La importancia y producción de la Liga crece de forma exponencial (Tang, 1993: 29) con la llegada del invasor japonés al norte del país, al territorio denominado como Manchuria (*cf. Bloque I. Nota 47*). El teatro comienza a verse como una poderosa arma de lucha nacional y patriótica, con Tian Han a la cabeza liderando la producción y representación dramáticas, el cual, llegaría a decir que “it was in this period that theater genuinely achieved ‘massization’, that is to say, it really went down deep among the people” (Mackerras: 1984: 151). Es en este contexto antijaponés donde surge

⁷¹ 二七血 (*Erqi xue*) es una obra de corte marcadamente propagandístico, sin autoría, probablemente encargada por alguna de las divisiones del Partido para ensalzar las heroicidades de soldados en el frente.

⁷² *Liga de escritores de izquierdas* (en chino 中国左派作家联盟 Zhongguo Zuoyi Zuoqia Lianmeng) y *Liga de Dramaturgos de izquierdas* (en chino 中国左派剧作家联盟 Zhongguo Zuoyi Juzuoqia Lianmeng). Liga de escritores de izquierdas, abreviada normalmente como 作联 (Zuo Lian), fue formada en Shanghai el 2 de marzo de 1930, bajo el liderazgo de Lu Xun. Desde sus albores buscaron plasmar un realismo socialista en sus obras que apoyara las ideas revolucionarias que se venían dando entre los intelectuales de izquierdas con el fin último de aunar opiniones. Fueron depositarios de miembros que provenían de otras organizaciones preexistentes. La organización fue rápidamente prohibida por el gobierno de Nanjing y sus miembros perseguidos —con algunas ejecuciones incluidas—, que pronto pasarían a llamarse mártires de la Liga. La Liga fue disuelta unos meses antes de la invasión japonesa.

la figura de Cao Yu⁷³ cuyas obras teatrales reflejan ese ansia nacional de expulsar al enemigo invasor, aunque en su caso no comulgara de forma total con las ideas de la Liga (Tang, 1993: 365). Una de sus obras más reseñables es *La Tempestad*, que desde su escritura en 1934 fue un rotundo éxito tanto dentro como fuera del país (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 861). La obra cuenta la historia de unos mineros de carbón que tienen que terminar rebelándose contra los administradores de la mina por sus abusos, donde la crítica al sistema tradicional familiar, la tragedia y el incesto, entre otros temas, son el núcleo de crítica de Cao Yu. Cao Yu supo aunar en la obra las técnicas de expresión y tragedia occidentales con las condiciones y bases operísticas chinas, consiguiendo un gran triunfo entre el público (Yao, 2019: 217). La influencia occidental en su obra es patente tanto en el trato a los personajes como en la disposición de algunas escenas y actos. Fue un férreo luchador en contra de los valores tradicionales y anquilosados del sistema feudal chino, aunque nunca tuvo claro qué sistema habría de sustituirlo.

La invasión japonesa produjo un efecto inesperado entre la población china, algo que ni el propio Partido Comunista había sido capaz de conseguir, la unificación patriótica en contra del enemigo común, hecho que, sin lugar a dudas, el referido Partido usó en beneficio propio (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 18). Pronto se organizaron compañías teatrales que fueron enviadas a todos los rincones del país con repertorios patrióticos y revolucionarios, junto con pequeñas narraciones cómicas conocidas como *xiangsheng*⁷⁴ que triunfaron entre los asistentes por su sencillez y humor (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 787). Incluso en ciudades ocupadas, como es el caso de Shanghai, las compañías de teatro se mantuvieron activas e intentaron representar lo que vino a llamarse ‘estilo guerrillero’, que se representaba incluso en las calles si ningún sitio disponible era encontrado. Es el caso de *Suelta tu látigo*⁷⁵, una obra teatral callejera de Chen Liting que, aunque en sus orígenes criticaba el gobierno del Guomindang, pronto se reescribió para que el foco de los ataques fuera el invasor japonés (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 864).

En su intento por hacer suyos estilos tradicionales con fines organizativos y propagandísticos, el Partido Comunista también asumió el *yangge*⁷⁶, una forma de baile folclórico muy típico en el norte del país. El Partido reinventa este baile, lo simplifica y lo lleva a los lugares más remotos del país, incluso crea la figura del líder del baile, que suele portar una hoz y es quien dirige los movimientos mientras grita consignas revolucionarias. Aún hoy es posible ver a ancianos en plazas de

⁷³ 曹禺 (Cao Yu) es considerado uno de los mejores dramaturgos en lengua china del siglo XX. Nació en el seno de una acaudalada familia en 1910 en Tianjin, lugar donde se deleitó acudiendo de forma asidua a ver representaciones tradicionales de óperas. Pronto comenzaría a escribir sus propias obras teatrales, entre las que destaca *La tempestad* (雷雨 *Leiyu*). Tras la retirada de los japoneses de Manchuria, realizó un viaje a Estados Unidos, donde tomó ideas que luego aplicaría a su vuelta a China en el rodaje de películas. Murió en Beijing en 1966. La obra fue estrenada en Nanjing en 1936 protagonizada por el mismo Cao Yu encarnando el papel principal; años antes había sido estrenada en Tokio y publicada en algunas revistas literarias. La obra consta de un prólogo, cuatro actos y en epílogo final a modo de cierre.

⁷⁴ Los 相声 (*xiangsheng*) son una de las representaciones teatrales chinas que históricamente siempre han gozado de mejor acogida entre el público. Suelen estar representadas por dos actores que hacen gala de una gran riqueza de juegos de palabras y bromas de pronunciación. La representación más típica —aunque no la única— suele llevarse a cabo con dialecto de Beijing y, en muchas ocasiones, se acompaña de instrumentos musicales. Su origen se remonta a mediados de la dinastía Qing, aunque su crecimiento más notorio fue gracias a los movimientos progresistas de principios del siglo XX, llegando a ser considerada como una forma de expresión proletaria en chino mandarín.

⁷⁵ *Suelta tu látigo* (放下你的鞭子 *Fangxia nide bianzi*) es una de las más notables manifestaciones del estilo guerrillero callejero que proliferó durante los años más duros de ocupación japonesa. Su autor, 陈鲤庭 (Chen Liting) fue uno de los dramaturgos y cineastas más reseñables del panorama precomunista en China, aunque cayó en desgracia en período de la China Popular y sufrió incluso varios años de encierro por sus películas.

⁷⁶ El 秧歌 (*yangge*) es un estilo de danza que surge durante la dinastía Song en la zona de la provincia de Shaanxi, muy famoso entre las capas populares y de mayor edad de la población. Algunos de los *yangge* producidos ya en época de la República Popular, a gran escala y para grandes auditorios, son *El gran yangge de la larga vida del pueblo* (en chino 人民胜利万岁大歌舞 *Renmin shengli wansui da gewu*) o *El gran yangge de la construcción de la patria* (en chino 建设祖国大秧歌 *Jianshe zuguo da yangge*).

todo el país reunidos al atardecer para bailar juntos en fila o en círculos los pasos comunistas del *yangge*. Características propias de este baile son el uso de trajes de fuertes colores cálidos, entre ellos el más habitual es el rojo, color que aún se conserva. De gran desarrollo operístico, estos bailes narraban sencillas historias entre hombres y mujeres del pueblo que conversaban sobre la juventud, el amor o la fortuna, temas que cambiaron hacia la revolución, el ejército, los ideales marxistas o la organización de las aldeas en época comunista (Tang, 1993: 465-466).

El Guomindang (*cf. Bloque I. Nota 15*) también hizo uso de las representaciones operísticas y teatrales con el fin de llegar a las masas con sus nuevas ideas progresistas y antifeudales, que abogaban por una tercera vía, rechazando, de una parte, a los feudelistas y, de otra, a los comunistas. Pero la verdad es que nunca supieron jugar tan bien como el Partido Comunista las bazas propagandísticas a través de las artes escénicas.

En cuanto a uno de los grandes actores de época republicana es de obligada mención Mei Lanfang⁷⁷ que fue capaz de sobrevivir incluso al establecimiento de la Nueva China en 1949 (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 845). Famoso por sus representaciones en papeles *dan*, llegando incluso a ser llamado a representar obras en diferentes ocasiones en Japón y en la entonces Unión Soviética. También hay que citar a sus no menos célebres contemporáneos Shang Xiaoyun, Cheng Yanqiu y Xun Huisheng, que de forma conjunta eran conocidos como los ‘Cuatro grandes *dan*’ (Mackerras, en Liu, 2016: 37).

Por el período histórico tratado en el presente trabajo, toda la literatura inscrita en él es posterior al Movimiento de la Nueva Cultura, por lo que los cánones literarios —y más concretamente en lo tocante al teatro y a la ópera— no se corresponden con los tradicionales (Cheng, 2002: 552); además, en esta época de cambios, revoluciones y experimentación literaria la evolución, la mutabilidad y la fugacidad de los estilos y las formas es constante⁷⁸. Antes de iniciar cualquier acercamiento a las tendencias literarias durante este período de los inicios del siglo XX de la literatura hay que remarcar el patriotismo general de la mayoría de los autores del país. Pero además un patriotismo con particularidades muy marcadas, puesto que el escritor chino no sólo posee un nacionalismo intrínseco a todo el país, sino que además tiene un fuerte apego a la patria chica, haciendo uso de formas, temas y estilos propios de su región concreta. Esta peculiaridad es clarísima en la operística, puesto que tonadas, historias y personajes locales abundan en las obras a lo largo de todos los tiempos.

Por otra parte, en este período encontraremos lo que se podría denominar una ‘literatura de la frustración’, puesto que los autores intentan escribir en pos de una mejora social en el país, pero la brecha que se abre entre su idealismo utópico y la realidad gubernamental es abismal (Lee, en Twitchett *et Fairbank*, 1983a: 452). Es aquí donde nuestro acercamiento a la operística china cobra una importancia clave, puesto que será el vehículo desde el cual las diferentes vertientes ideológicas —especialmente interesante para el presente trabajo, la comunista— intentarán llegar al pueblo mediante obras de importante contenido doctrinal con formas, tonadas y expresiones propias del *baihua* (*cf. Bloque I. Nota 35*) entendibles por todas las capas sociales (García-Noblejas, 2009: 21).

⁷⁷ Citados en orden de aparición *ut supra*: 梅兰芳 (Mei Lanfang) fue un actor *dan* de ópera estilo de Beijing, nació en 1894 y murió en 1961; 尚小云 (Shang Xiaoyun) que nació en 1900 y murió en 1976, fundador de una escuela propia de ópera y famoso por sus aptitudes acrobáticas; 程砚秋 (Cheng Yanqiu) también fue un actor *dan* que vivió entre 1904 y 1958 y que durante la ocupación japonesa fue obligado a trabajar como granjero, recuperó su fama tras 1949 siendo nombrado vicepresidente de la Academia china de ópera tradicional; y, finalmente, 荀慧生 (Xun Huisheng) que vivió entre 1900 y 1968. Los cuatro fueron conocidos como los 四大名旦 (*Si daming dan*).

⁷⁸ Acuñado por el propio Hu Shi (*cf. Bloque I. Nota 36*) durante su época en los Estados Unidos, se conoce a la literatura de este período como 文学革命 (*wenxue geming*) que podría traducirse literalmente como ‘revolución literaria’. Él mismo vio en esta revolución una suerte de Renacimiento chino de las artes y las letras, del que llegó a decir en un artículo “una literatura en el idioma nacional, un idioma nacional literario” (Wang, 2004: 31).

A *priori* puede parecer que el conjunto de las fuerzas políticas del momento supo hacer uso de los medios que tenían más a mano para llegar a la gente, sobre todo gracias al ya citado *baihua* —o chino vernáculo—, pero la realidad es mucho más compleja. Gran parte de los intelectuales y escritores del momento hicieron uso del papel como medio difusor de sus ideas. La literatura en periódicos y revistas se empezó a poner de moda en el país a mediados del siglo XIX por la influencia de pastores protestantes extranjeros que utilizaban este medio para publicar sus enseñanzas catequéticas. La realidad es que la gran mayoría de la población a principios de la época republicana no sabía ni leer ni escribir, por lo que los escritos en prensa llegaban solo a un número reducido de élites alfabetizadas (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 19). La genialidad del Partido Comunista fue entender que la ópera era el camino para llegar a esa gente, puesto que no precisaba de la formación del pueblo; quizá por esto, muchos estudiosos afirman que este hecho fue la pieza clave para el inmenso auge de las ideas comunistas entre el pueblo, en detrimento de otros idearios. Otra agudeza que marcaría el rotundo éxito de la operística comunista fue elegir a héroes nacionales como protagonistas de sus obras, personajes con los que la población media podía reconocerse —a diferencia de otros revolucionarios que usaron personajes extranjeros como Washington, Napoleón, Mazzini o Garibaldi— (Lee, en Twitchett *et Fairbank*, 1983a: 456).

Un hecho reseñable para la historiografía de la literatura china se produjo en enero de 1921 cuando un grupo de intelectuales y escritores publican un manifiesto por el que se autoproclaman autores independientes dedicados a la práctica literaria por honorable vocación. A la largo de los siguientes años un número creciente de intelectuales y escritores se fueron adhiriendo al manifiesto. Empieza a surgir, a raíz de los escritos de todos estos intelectuales, la idea de una Nueva China en casi todos los aspectos culturales y de una literatura de revolución que marcará ya casi la totalidad de la producción literaria y operística. Es un momento en el que los valores literarios están todos en tela de juicio, todo está en revisión constante y los escritores comienzan a tomar un camino de modernidad⁷⁹ —siguiendo los pasos europeos— que los llevará a profundizar mucho en la idea del amor en todas sus dimensiones posibles (Wang, 2004: 9). La revolucionaria concepción del amor, llevaría a los intelectuales chinos a intentar eliminar el tradicional *ethos* del país por una nueva moralidad que no fuera conformista, sino que valores como la emancipación, la libertad, la pasión y la energía individual constituyeran pilares de ese nuevo amor (Lee, en Twitchett *et Fairbank*, 1983a: 477).

Una de las primeras obras que influyeron en la dramaturgia china fue *Casa de muñecas*⁸⁰ que se tradujo en 1918 y, no sólo llegó a contar con una popularidad inesperada, sino que significó el símbolo de la liberación de la mujer del espíritu del Cuatro de Mayo (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 851). Tan popular llegó a ser la obra en el país que pronto se extendió entre los movimiento feministas el eslogan *lia'ai zi you*⁸¹, *id est*, ‘libertad para amar’ que venía a proponer un nuevo modelo de matrimonio en el que la mujer —al igual que el hombre—era decisoria a la hora de organizar sus actos y relaciones. Aunque no escribió obras de teatro u ópera, es de obligada cita la escritora co-

⁷⁹ 摩登 (*modeng*) es el término con el que transliteran la idea de ‘moderno’. En un principio este término —que como se ve es de carácter fonético— se aplica solo a los cambios literarios, aunque con el tiempo se ampliaría para abarcar, mediante un proceso de metonimia histórica, todos los aspectos de lo moderno en la vida del país.

⁸⁰ *Et dukkehjem*, bajo su título original, es obra del noruego Henrik Ibsen estrenada en 1879 en Copenhague. Hoy es una de las obras más famosas del país y sigue siendo de lectura obligatoria en escuelas e institutos del todo el país. La razón por la que fue una obra tan controvertida —tanto en el propio país como en China— fue el tema central de la obra, que se propone desgranar los sinsentidos históricos que conllevaba el matrimonio tradicional. Hoy es considerada como la primera pieza teatral de temática puramente feminista.

⁸¹ La expresión en sinogramas sería 恋爱自由 (*lian'ai ziyou*) que literalmente los dos primeros caracteres significan ‘amor’ y los últimos ‘libertad’.

munista y feminista Ding Ling⁸², influenciada por la obra antes citada y que intentó plasmar en sus obras la realidad de la mujer china en la sociedad confuciana, sobre todo mostrando ese papel relegado y secundario al que estaba abocada por nacimiento (Brook, 1998: 195).

En general esta época de renacer cultural chino podría resumirse en su composición en tres elementos: “romantic in temperament, ‘realistic’ in professed literary doctrine, and humanistic in general outlook” (Lee, en Twitchett *et* Fairbank, 1983a: 493), que si se quiere entrever es un claro reflejo de lo que estaba —o había pasado hace poco— en Europa. Hay que destacar que esa obsesión por lo realista muestra la necesidad que los intelectuales tenían de reflejar sus preocupaciones socio-políticas y, de ahí, que estuvieran tan inclinados al huso del *baihua* para que el máximo número de lectores pudiera llegar a ellos. A la larga el romanticismo inicial acabaría por transformarse en una suerte de simbolismo utópico del que tanto uso harían las obras revolucionarias comunistas, intentando mostrar al pueblo ese ideal a alcanzar en unión y trabajo conjunto por el pueblo chino, liberado ahora del yugo de milenios de opresión reaccionaria.

Después de 1927 se produce un cambio estilístico que los estudiosos han venido a llamar Literatura del treinta⁸³ y que abarcaría hasta la agresión nipona (Tang, 1993: 323). Sintiéndose depositarios del Movimiento del Cuatro de Mayo, los autores de esta época —más maduros y sofisticados— son cada vez más conscientes de la dimensión social y política del país en el espectro de la invasión extranjera y el establecimiento de los sóviets revolucionarios, dejando atrás los intentos románticos de los veinte y abrazando una ideología marcadamente de izquierdas (Lee, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 421), pues la mayoría de los escritores comienza a ser consciente del peligro del imperialismo extranjero en suelo chino, pasando de este modo de una ‘revolución literaria’ a una ‘literatura revolucionaria’ —como ha venido a llamarse⁸⁴—. Guo Moruo⁸⁵ escribió en 1926 un ensayo titulado ‘Revolución y literatura’ donde definía la revolución como el levantamiento de las clases oprimidas contra los opresores afirmando que “everything that is new is good, everything that is revolutionary fulfils the need of mankind and constitutes the keynote of social organization” (Lee, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 423), asegurado que en lo siguiente la buena literatura debía estar al servicio de la revolución con el fin de conseguir los cambios esperados por el Partido en todos los niveles sociales. Es en este período cuando los eslóganes revolucionarios en alargadas pancartas rojas de tela o *dazibao*—que aún hoy siguen decorado todo el país (*cf.* *Bloque I. Nota 95*)— empiezan a ponerse de moda y a circular con mensajes cargados de significación política, a raíz de la matanza llevada a cabo por el gobierno nacionalista en Shanghai por miedo a un posible levantamiento.

El propio Lu Xun, que en un principio estuvo en contra de la literatura al servicio de la revolución, cambia radicalmente de opinión a la luz de lo ocurrido en Shanghai; parece que el grueso de

⁸² 丁玲 (Ding Ling) nació en 1904 y murió en la capital china en 1986, fue una de las escritoras —perteneciente desde los orígenes a la Liga de Escritores de Izquierdas — feministas más influyentes en la joven literatura revolucionaria. Destacan entre sus obras novelas como *El diario de la señorita Sofía* (莎菲女士的日记 *Shafei nushi de riji*) o *Una bala no disparada* (一颗未出膛的枪弹 *Yi ke wei chutang de qiandang*), ambas obras no traducidas aún al español.

⁸³ En chino este período es conocido como 三十年代文学 (*Sanshi niandai wenxue*) que se corresponde de forma exacta con las traducciones occidentales del momento.

⁸⁴ La conocida expresión se atribuye a 成仿吾 (Cheng Fangwu), nacido en Hunan en 1897 y pronto empezó a formar parte de las filas comunistas, tras haber cursado estudios en Tokio. Es uno de los encargados de la educación del Ejército Rojo, con el que incluso llegó a participar en la Larga Marcha (*cf.* *Addenda III*). Fue un activo traductor y crítico literario y no se despegó de la labor revolucionaria de educación que realizó hasta su muerte en 1984.

⁸⁵ 郭沫若 (Guo Moruo) fue un polifacético erudito chino que nació en Sichuan en 1892 y moriría en Beijing en 1978, habiendo ocupado cargos directivos en la Academia china de las Ciencias y en la Federación china de la Literatura y los Círculos artísticos. Fue otro de los innumerables intelectuales que se formó en Japón en la época anterior a la invasión. Fue un prolífico escritor que incluso acabaría componiendo poesía a petición de Jiang Qing (*cf.* *Bloque I. Nota 89*) (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 854-855).

los escritores de esta década tienen clara la relación entre la literatura y la revolución (Tang, 1993: 23), pero falta establecer el camino a seguir. Algunos de estos autores abogan por el reflejo de las clases sociales en las obras, otros prefieren ver la literatura como un arma propagandística al servicio del Partido. También son muchos los que piensan que el marxismo económico debe irrumpir en el trasfondo de todas las obras escritas en este período con el fin de iluminar y esclarecer al pueblo sobre la razón misma de su revolución. Incluso hay quien piensa que la literatura debe ser escrita por la clase trabajadora para producir obras que reflejen al proletariado; todo explicado y reflejado por miembros que emergen desde los propios afluentes del pueblo. La realidad práctica se alejó de toda esta ensoñación revolucionaria, pues la mayor parte de la producción literaria de esta década cayó sobre los hombros de intelectuales revolucionarios originarios de familias de la pequeña burguesía (Lee, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 424) que fueron los encargados de poner voz al proletariado. Queda determinado de este modo que toda la literatura debe ser propaganda, pero no toda la propaganda puede ser literatura: los márgenes han quedado acotados a la hora de definir qué es producción literaria.

1.6.1. La Liga de Escritores de Izquierdas

Un número aproximado de cincuenta escritores se reúnen en Shanghai en marzo de 1930 con el fin de constituir una sociedad que ampare los ideales revolucionarios en la literatura, dando lugar a la Liga de Escritores de Izquierdas (*cf. Bloque II. Nota 72*) en cuya cabeza se situarían Lu Xun y Xia Yan⁸⁶ en el comité organizador (Tang, 1993: 22). La idea del Partido Comunista era reunir al mayor número posible de escritores afines a su causa con el fin de incrementar la producción literaria en sus filas para poder llegar a una cantidad cada vez mayor del pueblo. El comité estaba constituido por Lu Xun y Xia Yan como miembros del Partido encargados de todo el trabajo cultural y Tian Han (*cf. Bloque II. Nota 64*), que encabezó la producción dramática y operística del grupo, entre otros. ‘Directrices teóricas de la literatura’ fue el texto que se leería durante la ceremonia inaugural de la Liga, seguido de textos como ‘La nueva misión de la literatura revolucionaria del proletariado chino’, donde los líderes intentaron remarcar de forma categórica la batalla del proletariado por su emancipación total, *conditio sine qua non* era posible establecer el nacimiento de un nuevo arte proletario (Lee, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 429). En la primera reunión los miembros establecieron varios puntos de actuación en la producción literaria: primero, que los escritores prestaran atención al sinfín de realidades de la sociedad china; segundo, que se describieran lo mejor posible las características y particularidades de la masa proletaria; y, tercero, —pero quizá la más importante de todas— que la producción literaria debe ser suficientemente simple y entendible para los trabajadores y los campesinos. En el documento se llega a hablar incluso de un uso directo de dialectos para que los naturales de cada lugar entendieran perfectamente las alusiones revolucionarias que les estaban siendo mostradas; esto no tiene parangón en la historia de la literatura china anterior. Es en este punto donde reside la magnificencia de la producción literaria revolucionaria: la aceptación del *baihua* en la producción literaria e, incluso, de los dialectos locales con el fin último de poder llegar hasta los menos instruidos del escalafón social.

Se habla así de una popularización de la literatura que pasa de ser el selecto manjar de unos pocos elegidos a convertirse en el pan de todos, con la que todos pueden nutrirse, entenderla y usarla en su propio beneficio (Anderson, 1990: 69). Aunque estuvo poco tiempo activa, la Liga constituyó uno de los hitos más reseñables en la evolución del *baihua* y de la literatura de masas asequible

⁸⁶ 夏衍 (Xia Yan) fue un famoso escritor de obras de teatro que nació en Zhejiang en 1900 y moriría en la capital china en 1995 habiendo dirigido el Ministerio de Cultura tras 1949 durante varios años. Se destacó también por guionizar algunas obras revolucionarias para llevarlas a la gran pantalla, caracterizadas por la soviétización realista con tintes de nacionalismo chino. Al igual que muchos de sus coetáneos cursó estudios en el país nipón y durante la Revolución Cultural estuvo encarcelado por varios años (Tang, 1993: 403).

a todos; al final vio truncados sus intentos reformistas por divergencias ideológicas entre los miembros que no fueron capaces de reconducir sus propios pensamientos en pos de un bien común. Además, la Liga tuvo importantes detractores no solo desde el gobierno de Nanjing, sino también desde otras organizaciones literarias coetáneas como fue el caso de Xinyue⁸⁷ que se postuló de forma tajante en contra de la literatura proletaria. Esta sociedad buscaba en la creación literaria elementos como el amor, la libertad y la belleza fundamentados en una sólida métrica poética de corte inglés. La Liga siempre vio la encarnación del capitalismo extranjero en los ‘caballeros’ que pertenecían a la Xinyue, los cuales abogaban por la creación literaria de influencia angloamericana en China que presentara las obras como productos del individualismo de una minoría de mentes brillantes, algo que los escritores de la Liga leían como un elitismo aristocrático al que había que combatir y erradicar del panorama literario chino (Wang, 2004: 47). Desde las filas nacionalistas, meses después de conformarse la Liga, surge la Literatura nacionalista⁸⁸, organizada por el propio Guomindang en un intento desesperado por frenar el avance izquierdista, aunque nunca lo consiguieron. Intentaron hacer un reflejo del espíritu y la conciencia nacionalista en sus obras que ocultara la visión de clases de la Liga, aunque su producción fue más de carácter teórico, pues solo un puñado de obras verían la luz.

Una de las más enconadas críticas hacia el utilitarismo que la Liga hacía de la literatura fue la realizada por varios autores que aseguraban que frente a la creación puramente propagandística o a la orientada exclusivamente hacia la belleza existía una tercera vía de producción literaria, esto es, aquella en la cual el autor se sintiera en plena libertad de reflejar aquello que él mismo como creador quería plasmar. Nunca negaron la posibilidad de crear obras propagandísticas u obras bellas, sino que ponían en la mano del autor la decisión última (Shen, 2010: 117).

La Nueva Literatura de la que la Liga hacía gala concretó aún más sus teorías literarias con la introducción del término *dazhonghua*⁸⁹ que hacía referencia a la forma de hablar de la masa. Su principal teórico fue Qu Qiubai⁹⁰ que relacionaba las convicciones marxistas con el lenguaje mismo; para él carecía de sentido práctico una literatura para el pueblo que el propio pueblo no pudiera entender con claridad. Así, el *baihua* de la década anterior sufría una nueva revolución al acercarse aún más al pueblo en un intento de plasmar la forma real y natural del habla cotidiana de las masas (Lee, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 438). Qu tomó las expresiones idiomáticas más comunes entre el conjunto de la población, sobre todo trabajadores urbanos, con el fin de elaborar una suerte de glosario que pudiera ser usado a la hora de producir obras literarias. Su intento fue pronto puesto en entredicho, pues las expresiones usadas por los trabajadores de una región distaban mucho de ser parecidas a otras usadas en otro punto del país; y muchos escritores temieron que en un intento de

⁸⁷ La organización 新月诗社 (Xinyue Shi She), que podría traducirse como la Sociedad de la ‘Luna Creciente’, fue un grupo de escritores e intelectuales formado en torno a 1923 centrado sobre todo en poética y dramaturgia tomando el nombre del poemario de Tagore. Años después llegarían incluso a abrir una librería del mismo nombre en Shanghai estableciendo una tirada en revista mensual. Su impacto sobre el Movimiento del Cuatro de Mayo fue también reseñable haciendo hincapié en la metrización de la poesía moderna con un uso poético y moderno del léxico. 徐志摩 (Xu Zhimo), originario de una familia dinerada de Zhejiang nació en 1897 y cursó estudios en Reino Unido. El movimiento que inició se vio violentamente truncado con su muerte en 1931 en un accidente de aviación.

⁸⁸ En chino recibiría el nombre de 民族主义文学 (*Minzu zhuyi wenxue*) y fue un intento del Guomindang por frenar la rápida expansión y difusión de la Liga, aunque su impacto real entre la sociedad fue minúsculo. Destacaron autores como 王平陵 (Wang Pingling), 潘公展 (Pan Gongzhan) o 朱应鹏 (Zhu Yingpeng), entre otros.

⁸⁹ El 大众话 (*dazhonghua*) hace referencia directa al ‘hablar de la masa’.

⁹⁰ El escritor 瞿秋白 (Qu Qiubai) nació en la provincia de Jiangsu en 1899 y destaca en las filas revolucionarias por ser el traductor al mandarín de la *Internacional*. Participó en el Movimiento del Cuatro de Mayo y estudió ruso e inglés, por lo que su entendimiento de lo extranjero era indudable, hecho por el cual fue enviado a Moscú como corresponsal. Dentro del Partido asumió cargos relacionados con la propaganda revolucionaria, motivo por el cual fue fusilado por el Guomindang en 1935.

simplificar tanto el chino se abogara por la latinización del idioma, perdiendo la esencia misma de los sinogramas que habían conservado y perfeccionado durante milenios.

Toda esta amalgama de pensamiento dividido y teorías contradictorias, llevó al Partido Comunista a disolver la Liga en la primavera de 1936, tarea que fue encomendada a Zhou Yang⁹¹, pensador marxista muy en la línea de raciocinio revolucionario que en ese momento exigía el movimiento, fundando meses después una nueva organización bajo su control con la idea de despejar las dudas y divergencias que habían surgido en la Liga por el exceso de libertad otorgado a sus miembros, aunque esta nueva organización jamás llegó a gozar de la actividad intelectual de su predecesora. Zhou fue uno de los primeros pensadores que vio la necesidad de una gran coalición entre nacionalistas y comunistas con el fin de expulsar al invasor japonés, motivo por el cual acuñó la expresión Literatura de defensa nacional con el fin de “crystallize a strong body of united intellectual opinion which would force de Nationalist Government to come to some sort of Coalition with the Communists and thus fight the Japanese” (Lee, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 441).

Toda esta intensificación del debate literario provocó que se produjera un incremento de la creatividad en todo el país en todos los géneros literarios, aunque aquí nos ocuparemos específicamente de las obras dramáticas, que se desarrollaron de forma paralela a la evolución de la poesía. Tian Han (*cf.* *Bloque II. Nota 64*) junto con otros dramaturgos establecen el denominado *huaju*⁹² o ‘teatro hablado’ en torno a 1927, es decir, una tipología de teatro más cercana al modo y gustos occidentales en contraposición con la ópera tradicional en la que el canto era la parte central y característica de la obra (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 848). Una de los primeros intentos de elaborar un *huaju* de tema de rebelión social viene dado de la mano de Guo Moruo con su obra *Tres mujeres rebeldes*⁹³ de 1926 donde se ponen sobre el escenario la lucha de tres mujeres legendarias de la tradición china que disputan por liberarse del yugo del sistema de matrimonio (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 854-855). Tian Han hace un intento de renovación teatral también con la obra *Tragedia en el lago*⁹⁴ de 1928, obra de un solo acto que combina el melodrama con el realismo crítico, que también narra el anhelo de una joven por liberarse de un matrimonio impuesto por su padre; viéndose privada de tal libertad decide suicidarse, aunque es rescatada en el último momento y puesta a salvo cerca del lago donde se dedicará a la escritura de su propia tragedia. Del mismo autor y posterior un año en el tiempo, sale a la luz una de sus obras maestras *La muerte de un actor famoso* (*cf.* *Bloque II. Nota 94*) que narra la vida de Liu Zhengsheng, un famoso actor de ópera en Beijing, que está destinado a un oscuro destino bajo las virtudes de la ópera aplicadas a su propia vida. Tras enfrentarse a una serie de dificultades cae en desgracia y se ve obligado a huir de sus perseguidores, hasta que finalmente muere; la obra hace una profunda reflexión del dolor en defensa del arte (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 858-859).

Pero como ya se vio arriba, la gran renovación dramática china llega de la mano de Cao Yu que se esforzó casi en solitario por la regeneración de la actuación y de la escritura de nuevas obras.

⁹¹ 周扬 (Zhou Yang) fue un pensador marxista nacido en 1908 y que formó parte de varias asociaciones culturales, propagandísticas y literarias del Partido Comunista. Fue un férreo opositor de Lu Xun (*cf.* *Bloque I. Nota 37*) al que consiguió acallar con la disolución de la Liga de escritores de izquierdas. Algunas de sus obras son consideradas hoy como catalizadores del estallido de la Revolución Cultural, aunque él mismo sería apresado. Tras ser rehabilitado en sus cargos políticos se dedicó a la traducción de la obra de Tolstoy. Murió en 1989.

⁹² El 话剧 (*huaju*) o ‘teatro hablado’ es la modalidad teatral china surgida entre los intelectuales de la época Republicana (1912-1949) e influenciado desde Occidente, que se popularizó en los centros urbanos del país.

⁹³ El título original es 三个叛逆的女性 (*Sange panni de nuxing*) y tiene a Zhuo Wenjun, Wang Zhaojun y Nie Ying, mujeres legendarias de la tradición historiográfica, como protagonistas de la obra.

⁹⁴ 湖上的悲剧 (*Hushang de beiju*) es el título original bajo el que fue publicada la obra de Tian Han *Tragedia en el Lago*. *La muerte de un actor famoso* bajo su nombre en español tiene el título de 名优致死 (*Mingyou zhisi*) y vio la luz en 1929; es considerada como una de las obras maestras de Tian Han.

Una de sus obras fundacionales, escrita durante su estancia en la universidad aún como estudiante, *La tempestad* (cf. Bloque II. Nota 73) fue publicada en 1934 y tras su representación un año después fue un éxito inmediato allá donde fue escenificada, que simboliza la lucha de diferentes clases sociales para labrarse en futuro y un porvenir mejores por lo que fue muy bien acogida por los seguidores del Cuatro de Mayo (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 860). En la obra están presentes temas como la explotación capitalista o la sociedad patriarcal tradicional, poniendo en boca de una protagonista el relato de la historia de pasión y amor que siente por su hijastro y reflejando lo anticuado del sistema matrimonial chino. Le siguió *El amanecer*, que recibió varios premios literarios de la crítica china y que toca temas de índole mucho más social; no centra el argumento en un personaje principal, sino que todos los personajes tienen la misma importancia en un intento de revelar las diferentes capas que componen la complejidad de la vida humana. Otras obras como *La selva*, *La metamorfosis* o *El hombre de Beijing*⁹⁵ (Lee, en Twitchett *et Fairbank*, 1983b: 464), entre otras, le hicieron ganar popularidad entre todas las capas sociales, pues fue capaz de crear una atmósfera de verdadera tensión y miedo psicológico que atrapaba a la audiencia, algo nunca visto hasta entonces en la dramaturgia china. Así, Cao Yu tomó temas que no eran desconocidos en absolutos para el público: “the tragedy of the old marriage system, the feudal family structure, the oppression of the lower classes, the corruption of urban capitalists, and the frustrations of young intellectuals” (Lee, en Twitchett *et Fairbank*, 1983b: 465) otorgándoles una fuerza inconfundible y una expresión emocional que no dejaba indiferente a nadie. Aunque sus obras mostraron una delicadeza exquisita cercana a los problemas sociales del momento, Cao Yu nunca hizo de sus piezas herramientas de propaganda política.

1.6.2. La guerra y la resistencia nacional

Con el *casus belli* de los japoneses en tierras chinas, la mayor parte de los escritores deciden unirse bajo el lema ‘la guerra de resistencia’⁹⁶ que los aúna bajo la figura del dramaturgo Lao She⁹⁷ en el sur del país dando lugar a la Asociación de escritores y artistas de la resistencia de toda China⁹⁸. En un primer momento, la asociación llevó a cabo labores de fraternización con las tropas y escribió los informes del frente para enviarlos a los periódicos revolucionarios, acciones que estaban en manos de jóvenes e intrépidos reporteros diseminados por todo el territorio. Con el tiempo —y por influencia comunista— el grupo también organizó compañías de teatro que iban por los campamentos de los soldados animando a las tropas con sus representaciones; a finales de 1939 se estima que había unos 140.000 miembros dedicados a estas funciones teatrales, lo que refleja un logro revolucionario patente, pues el carácter elitista del que siempre había gozado la dramaturgia estaba empezando a desaparecer (García-Noblejas, 2009: 12). Aun encontrándose unidos Naciona-

⁹⁵ En orden de aparición *ut supra* están *El amanecer* o 日出 (*Richu*) de 1936, *La selva* o 原野 (*Yuanye*) de 1937, *La metamorfosis* o 蜕变 (*Tuibian*) de 1940 y *El hombre de Beijing* o 北京人 (*Beijing ren*) de 1940.

⁹⁶ En chino este lema es conocido como 抗战 (*kangzhan*) donde el primer sinograma hace referencia a ‘resistencia’ y el segundo es traducible por ‘guerra’.

⁹⁷ 老舍 (Lao She) fue uno de los escritores de novelas y teatro más influyentes del siglo XX chino, nacido en Beijing en 1899 de una familia de militares venida a menos por la muerte del padre, lo que propició que desde muy joven fuera autodidacta hasta que consiguió algunas becas para poder estudiar, hasta llegar a ser él mismo profesor. Se implicó notablemente en el Movimiento del Cuatro de Mayo y pasó algunas épocas como profesor visitante en Londres y Singapur y, tras la guerra, en los Estados Unidos. Volvió a China tras la victoria comunista en el país hasta que en la Revolución Cultural fue criticado y acusado de derechista. Apareció ahogado en Beijing en 1966 y aún hoy no se sabe si fue suicidio o asesinato.

⁹⁸ La 中华全国文艺界抗敌协会 (*Zhonghua quanguo wenyijie kangdi xiehui*) fue oficialmente fundada en marzo de 1938 durante la agresión nipona y llegó a albergar a casi 400 escritores implicados con la causa antijaponesa.

listas y Comunistas, las labores de propaganda siempre recayeron sobre estos últimos, pues aquellos nunca mostraron la iniciativa o la preparación para abordar de forma eficaz este tema.

Debido a la ocupación, Wuhan y Guangzhou fueron los nuevos núcleos de producción literaria durante este período (Tang, 1993: 76), desplazando así a Beijing y Shanghai, hecho que se vio truncado en 1939 tras la caída de ambas ciudades, momento en el cual Chongqing tomó el relevo (cf. *Addenda IV*). En la ciudad se estipula que los revolucionarios comunistas produjeron al menos trece obras de teatro de temática propagandística y bélica, junto con obras clásicas de ópera y tradiciones occidentales. Desde esa misma ciudad en 1945 la Asociación de escritores y artistas proclamó el día 4 de mayo como la fiesta nacional del arte y la literatura con la idea sucinta de resucitar el espíritu del movimiento surgido años atrás (Anderson, 1990: 200).

Como consecuencia del estallido de la guerra, las obras —ahora casi todas de un solo acto— se escriben con la finalidad de ser leídas en voz alta en lugares públicos para llegar al máximo número de espectadores posibles, donde el contenido prima sobre la forma comenzando a destacar las representaciones conocidas como *dagu* (cf. *Addenda IX*), *id est*, narraciones acompañadas con el sonido de tambores que marcan el ritmo. Incluso, ante la importancia de llegar al pueblo, muchos dramaturgos comienzan a escribir obras de autoría conjunta, tal es el caso de *Defensa del puente Marco Polo*⁹⁹, una obra en tres actos, que fue representada por varios puntos del país por diferentes compañías teatrales (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 864); en otras ocasiones también escritores que visitaron el frente escribirían de forma conjunta obras de teatro de carácter nacionalista. En su primer acto, la escena se localiza en una casa de té cercana al puente, donde los protagonistas disfrutaban de una apacible víspera; en el segundo acto se produce la violenta irrupción de los japoneses que destruyen, queman y aniquilan a su paso para llegar al clímax patriótico de la obra en su tercera escena donde se hace un llamamiento a una guerra de resistencia contra los invasores.

Asimismo, la industria cinematográfica de Shanghai se vuelca en la producción de películas de carácter teatral con actores principiantes de las óperas regionales (King *et al.*, 2010: 7-8); su finalidad es de igual manera propagandística inaugurando festivales en Guilin y en Chongqing, ciudades seguras al principio de la guerra y alejadas del frente donde la audiencia podía acudir de forma indudable al cine (Lee, en Twitchett *et Fairbank*, 1983b: 473). Muchas de estas obras se escriben primero como teatro y se adaptan después a la gran pantalla, *exempli gratia*, *Niebla en Chongqing*¹⁰⁰ que narra la historia de un grupo de jóvenes exiliados en esta ciudad que vagabundean por la falta de medios y trabajo en contraposición con la calidad de vida que disfrutaban los dirigentes del Guomindang, también recluidos en la ciudad. Es un drama desgarradoramente realista que muestra los problemas sociales generados por el gobierno central que poco se preocupaba a la postre de las carencias reales del pueblo. En *Una carta de promoción*¹⁰¹ encontramos una enconada crítica de las formas de actuar del Guomindang, hecho por el que el autor fue amonestado en varias ocasiones; el título de la obra hace referencia a un antiguo juego de mesa muy popular en el norte del país en el que la finalidad es llegar a ocupar los puestos más altos del escalafón militar. Encuadrada también en este contexto de la estancia en Chongqing es la obra *Metamorfosis* (cf. *Bloque II. Nota 95*), un

⁹⁹ La obra 保卫卢沟桥 (*Baowei lugouqiao*) fue escrita por más de una quincena de escritores que intentaron reflejar en la obra su repulsa contra los actos bélicos iniciados por Japón en 1937; la obra fue escrita en menos de un día con el fin de llegar a las masas lo antes posible. En los días que la obra fue representada todos los aforos estuvieron completos.

¹⁰⁰ 雾重庆 (*Wu Chongqing*) es el drama realista de 1940 del autor 宋之 (Song Zhi), dramaturgo de Hebei. Este autor nació en 1914 y pronto se unió a la Liga de escritores de izquierdas, especializándose en críticas cinematográficas; murió en 1956 a causa de un cáncer de hígado.

¹⁰¹ El dramaturgo y guionista 陈白尘 (Chen Baichen), nacido en 1908 y fallecido en 1994, perteneció a la Liga de escritores de izquierdas y pronto se convirtió en secretario en su región natal del Partido Comunista, aunque fue acusado de traición, por lo que pasó varios meses en la cárcel. Su labor dramática durante la guerra se centró en la creación de guiones y obras propagandísticas; tras la Revolución Cultural trabajó como profesor en la Universidad de Nanjing. Su obra citada *ut supra* es 升官图 (*Shengguan tu*).

drama en cuatro actos, que narra las condiciones de pobreza primitiva en la que se encuentra un hospital militar.

Muchos estudiosos han apuntado a Japón como el instigador último del desarrollo e innovación teatral en China (Cheng, 2002: 552), pues su férreo control de la producción cinematográfica y su prohibición contra la entrada de filmografía extranjera en el país abocaron a los dramaturgos chinos a improvisar un gran número de piezas con el fin de aleccionar y entretener al público en las ciudades no ocupadas. De este segundo tipo, destaca la obra *La maldad del imperio*¹⁰², una obra que narra la historia de la última emperatriz Qing y su joven emperador y que a pesar de la acronía está escrita y estructura en un límpido chino que acabaría por llevarse al cine en los 70. Incluso escritores de marcada tendencia izquierdista, como es el caso de Ouyang Yuqian (cf. *Bloque II. Nota 65*), durante este periodo escribieron obras de corte histórico con el fin de amenizar la estancia en las ciudades libres; destaca su obra *Dolores en la caída Ming*¹⁰³ que narra los últimos momentos de esta dinastía cuando la capital se encuentra dividida entre Xi'an y Beijing por culpa de la corrupción del funcionariado, la falta de capital en el tesoro público y el desempleo generalizado.

Un caso que merece especial atención es el relativo a la dramaturga Yang Jiang¹⁰⁴, pues fue la primera en traducir el *Don Quijote de la Mancha* y el *Lazarillo del Tormes* al mandarín. Su labor de traductora la llevó a recorrer varios países occidentales, donde finalmente entró en contacto con la obra cervantina que captó su atención, por lo que acabó traduciéndola; llegó a tener varias distinciones españolas en el campo de las artes y las letras. Durante esta época histórica escribió varias piezas, entre las que destacan *Deseo de corazón* y *Convertir la verdad en lo falso*¹⁰⁵, obras a caballo entre lo trágico y lo cómico.

Como se observa, *a priori* los autores que escribieron de forma posterior al estallido de la guerra sinojaponesa no estaban sujetos a ningún tipo de código a la hora de escribir; muchos de ellos optaron por una literatura de propaganda que alentara a las tropas y enfervoreciese al auditorio y otros, en cambio, prefirieron dar al público obras de entretenimiento que los alejara de la oscura realidad que se había cernido sobre el país.

1.6.3. El foro de Yan'an

En mayo de 1942 se celebra en la ciudad de Yan'an —al norte de la provincia de Shaanxi (cf. *Addenda I*)— un foro de todos los intelectuales comunistas donde Mao dicta las líneas generales de actuación en el campo de la literatura y las artes (Anderson, 1990: 72). El intento maoísta de reformular las directrices artísticas del país encauza la producción literaria y dramática durante los próximos treinta años, cerrando de cierta manera todo el debate generado en años anteriores sobre qué debía escribir un buen escritor preocupado por el entorno social que le rodeaba. Todo su pensamiento estilístico y de contenido al respecto se encuentra recopilado en *Intervenciones en el foro de Ya-*

¹⁰² La obra en chino es conocida como 清宮怨 (*Qinggong yuan*) y no tiene traducción al español, por lo que el nombre ha sido tomado a través del inglés. Su autor 姚志伊 (Yao Zhiyi), nacido en 1905 y fallecido en 1991, dedicó sus esfuerzos literarios, sobre todo, a la traducción e introducción de obras de literatura extranjera.

¹⁰³ La obra citada, no traducida al español, lleva por título 明末遺恨 (*Ming mo yihen*).

¹⁰⁴ 杨绛 (Yang Jiang), nacida en Beijing en 1911, ha sido una de las dramaturgas más influyentes del siglo XX en el país asiático, con importantes obras de traducción desde el español, tal es el caso de las obras citadas arriba. Distinguida académica en su país de origen, cursó estudios en Oxford y París. Durante la Revolución Cultural perdió gran parte de su trabajo de traducción, pues sus manuscritos fueron arrojados al fuego, por lo que tuvo que rehacer gran parte del mismo, motivo por el que fue enviada al campo a realizar labores agrícolas. En los últimos años de su vida se dedicó a escribir sus memorias y a recopilar trabajos pasados. Murió en Beijing en 2016.

¹⁰⁵ Las obras mencionadas arriba son 称心如意 (*Chenxin ruyi*) de 1943 y 弄真成假 (*Nong zhen cheng jia*) de 1944, ambas con un marcado carácter cómico, pues la autora buscaba divertir y entretener a una población hastiada por los acontecimientos bélicos.

*n'an sobre arte y literatura*¹⁰⁶ y durante décadas fue considerada como la biblia que debía dirigir a escritores y artistas de todo el país. De este modo todo el problema de fondo surgido años atrás en la Liga de escritores de izquierdas queda zanjado por el líder revolucionario, dando soluciones sencillas y tajantes al respecto de todos los cuestionamientos teóricos en los campos artísticos.

Desde años atrás Mao venía hablando en sus discursos sobre la necesidad de ajustar los preceptos marxistas a las características propias del país chino, alejándose del oscurantismo extranjero y mostrando formas frescas y vívidas del estilo y las maneras de las masas chinas (Mao, 2021: 328). *Grosso modo* surge la expresión de ‘formas nacionales’ que, en un primer momento, no se referían específicamente al campo literario, sino que eran una extensión a todas las artes y que se entroncaban con un ‘contenido internacional’, pues es evidente que las propias formas revolucionarias no eran de origen chino, aunque siempre remarcó la importancia de alejarse de la pedantería burguesa del exterior de tintes urbanistas y cosmopolitas. De esta manera, Mao hace un llamamiento a redefinir la Nueva Literatura, trazada años atrás con las aportaciones de multitud de intelectuales, con el fin de enmarcarla en un espacio eminentemente revolucionario que debía romper con las formas feudales y anquilosadas del pasado imperial. Entre los asistentes al foro hubo sectores que se mostraron totalmente en contra de la influencia en formas y contenido extranjeros, mientras que otros abogaron por una depuración de lo foráneo en pos de poder aprovechar aquello beneficioso para la revolución. En el discurso de apertura, Mao pronunció las siguientes palabras:

it is very good that since the outbreak of the war of resistance against Japan, more and more revolutionary writers and artists have been coming to Yan'an and our other anti-Japanese base areas. But it does not necessarily follow that, having come to the base areas, they have already integrated themselves completely with the masses of the people here. The two must be completely integrated if we are to push ahead with our revolutionary work. The purpose of our meeting today is precisely to ensure that literature and arte fit well into the whole revolutionary machine as a component part, that they operate as powerful weapons for uniting and educating the people and for attacking and destroying the enemy, and that they help the people fight the enemy with one heart and one mind (Mao Tse-Tung, 1943 como se citó en Lee, en Lee, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 477).

Mao quiere así clarificar que su discurso no va orientado a abrir un debate sobre la cuestión, sino a cerrarlo ante todos los escritores que quieran situarse bajo el satélite de la revolución, pues el fin último de toda obra no es otro sino orientar, educar y exponer a las masas los ideales del movimiento (Mao, 2021: 327). Esta intervención tuvo lugar el día 2 del mes de mayo y 21 días después, en la sesión de cierre del foro, vuelve a pronunciar palabras de características muy similares demostrando a su audiencia que el foro era meramente un acto informativo del camino decidido, no un verdadero espacio de puesta en común de ideas y opiniones. La pregunta última que el líder lanza a los escritores venidos de todos los rincones del país es clara: ¿cómo puede la literatura y el arte servir a las masas? Cualquier obra que responda a esta pregunta será válida a los ojos de Mao, pero aquellas que sólo busquen el reflejo del amor, del deleite o del entretenimiento no tendrán cabida en esta nueva época que ahora empieza, pues el arte debe “fuse their thoughts and feelings with those of the masses of workers, peasants, and soldiers” (Lee, en Twitchett *et* Fairbank, 1983b: 479). La interpretación que los subalternos de Mao hicieron de sus palabras tomó un cariz claro, es decir, la censura fue impuesta y ningún escritor podía desviarse de la línea que el Partido dictaba, por lo que desde ese momento las purgas contra intelectuales no dejaron de cesar (Creel, 1976: 294).

Además, muchos escritores intentaron poner vino nuevo en odres viejos (Mao, 2021: 332), como en el caso de la ópera, lo que acarreó serios problemas de forma pues los encargados de revisar las obras en muchas ocasiones eran meros burócratas que poco o nada entendían de arte, más

¹⁰⁶ 在延安文艺座谈会上的讲话 (*Zai Yan'an Wenyi Zuotanhui shang de Jianghua*) es un compendio de los discursos ofrecidos por Mao Zedong en la ciudad de Yan'an en 1942 que debía guiar a literatos y artistas de todo el país. En los discursos el líder comunista hace hincapié en la necesidad de reflejar la voz de la clase trabajadora del país y en que las obras debían tener un fin utilitario, a saber, el de la expansión de las ideas revolucionarias entre las masas.

allá de expresiones estereotipadas como ‘realismo socialista’, ‘espíritu de partido’, ‘ideología’ o ‘carácter nacional’ (Anderson, 1990: 16), todas ellas voces extraídas de las lecturas que el propio Mao había hecho de los modelos soviéticos. La reacción tras las intervenciones de Mao fue rápida en todos los ámbitos culturales y el teatro, ahora cargado de efectos audiovisuales dirigidos a las masas: se comenzó la producción que arrancó con el uso de las *yangge* (cf. *Bloque II. Nota 76*) que se popularizó de forma veloz entre las zonas bajo control comunista (Tang, 1993: 465). El potencial propagandístico de estas *yangge* era inmenso y sólo hubo que cambiar el contenido añadiendo una serie de pasos en combinación con nuevos vestidos para darle un aire más revolucionario (Tang, 1993: 466).

Pronto comenzó también la experimentación para adaptar las óperas tradicionales a las nuevas formas, hecho que se consumó con la adaptación de *A la orilla del agua*¹⁰⁷ una de las novelas favoritas de Mao y que tomaría forma operística bajo el título *Bishang Liangshan*¹⁰⁸ que narraría la historia de un rebelde en época Song que abandona su trabajo y a su familia para unirse a los rebeldes de Liangshan, en un intento revolucionario de mostrar a los muchos intelectuales que se unieron a las fuerzas comunistas en Yan’an. Aunque la obra tuvo un relativo éxito, los dramaturgos pronto se dieron cuenta de que las formas y estructuras de la ópera tradicional difícilmente aceptaban estas nuevas temáticas sin modificación, pues la organización feudal del país había hecho de la ópera un género rígido de estructuras fijas. Deberían pasar varios años hasta que la materialización de esta nueva literatura comenzara a adoptar formas aceptables que dieran como resultado óperas atractivas para el público y revolucionaras a la par (Tang, 1993: 472).

1.6.4. Después de la Segunda Guerra Mundial

Tras la derrota del Ejército Imperial Japonés, China se encontró ante una realidad de victoria para la cual el gobierno no estaba preparado; la inflación, la necesidad de reconstrucción del país y la corrupción eran problemas a los que tenían que enfrentarse en un tiempo relativamente breve. Muchos de los intelectuales del momento miraban al Partido Comunista como la única vía posible de alcanzar los ideales de una nueva China de libertad y democracia, hecho que se consumaría en 1949. Las publicaciones que durante años se estuvieron realizando en Chongqing comenzaron ahora un proceso de vuelta a Shanghai o a Beijing (Tang, 1993: 76) y nuevas revistas y editoriales empezaron a fundarse dando como resultado un aluvión de obras, que comenzaban a llevar a buen término los ideales expuestos en Yan’an.

En la ópera esto se materializó con la adaptación de *La chica del pelo blanco* (cf. *Bloque II. Nota 125*), un *yangge* que fue reinterpretado como ópera ballet y que tuvo un éxito increíble en todo el país (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 865). Otra ópera que causó sensación fue *Liu Hulan*¹⁰⁹ basada en la historia de la chica que da nombre a la obra, una joven comunista de 14 años que fue martirizada a causa de la revolución. La obra fue escrita en 1949, dos años tras la trágica muerte de Hulan, y aunque nunca llegó a formar parte de las obras modelo siempre estuvo muy presente en el imaginario comunista. Tras la victoria sobre el gobierno nacionalista, el cine chino comenzó a ganar popularidad y comenzó a vivir su etapa dorada por lo que muchas óperas se readaptarían a la gran pantalla, llegando algunas cintas a superar en calidad, guión y adaptación a las obras originales (Lee, en Twitchett *et Fairbank*, 1983b: 488). Se podría llegar a entender incluso que el cine chino de esta

¹⁰⁷ 水浒传 (*Shuihu zhuan*) es una de las cuatro novelas clásicas de la literatura china, de autor no claro. Cuenta la historia de 108 rebeldes refugiados en la montaña Liangshan que forman una fuerza contra la dinastía Song; fue publicada en el siglo XIV durante la dinastía Ming (cf. *Bloque II. Nota 38*).

¹⁰⁸ La obra, no traducida al español, tiene el título de 逼上梁山 (*Bishang Liangshan*) y es de uso tan extendido que ha quedado también como expresión idiomática viniendo a significar ‘dirigir una revuelta’.

¹⁰⁹ La ópera 刘胡兰 (*Liu Hulan*), cuyo título es el nombre de la protagonista, fue escrita en 1949 aunque no sería hasta 1954 cuando se haría una revisión y organización completa operística de la misma.

época fue una extensión de la literatura dramática, pues los guionistas eran en multitud de ocasiones dramaturgos.

1.7. La República Popular: estandarización y politización de la ópera

Toda la incólume labor propagandística que el Partido Comunista llevó a cabo desde sus inicios a través de la ópera tuvo sus frutos con la proclamación de la Nueva China en 1949 (*cf. Bloque I. 3.*), con lo que el control, más férreo que nunca, sobre las artes escénicas fue total. Así, *ab initio* una de las políticas más claras del gobierno comunista sería controlar la producción operística y teatral para educar y guiar a las masas en ideales marxistas, en palabras del propio Ministerio de Cultura “to consolidate and develop mass spare-time artistic activity in the rural villages and the factories” (Mackerras, 1984: 160). Con este fin, el Gobierno Central creó asociaciones rurales cuya finalidad era guiar y enseñar a las compañías de teatro preexistentes. Para hacerse una idea de la popularidad de la ópera en torno a los años 60, se puede decir que en torno a 244.000 compañías existían en todo el país, con un total de 8 millones de miembros (*Ídem* 161). Y esta idea no desaparecería con la muerte de Mao, pues años después en torno al Quinto Congreso Nacional del Pueblo se afirmó que “we should be active in organizing cultural centres, film projection teams and various forms of spare-time cultural activity for the masses” (*Ibidem* 161).

La idea central era tan sencilla como que cada individuo dedicado al teatro, fuera un foco de irradiación ideológica del Partido y, de forma mucho más crucial, en las zonas rurales, donde las nuevas políticas costaban ser implantadas (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 846). Como ya se vio arriba, las disertaciones que el propio Mao hiciera sobre las artes en general, y el teatro en particular, fueron la base sobre la que se asentaron los ánimos y las políticas estatales (*cf. Bloque II. 1.6.3.*). Usando como eslogan ‘pequeño en escala, rico en variedad¹¹⁰’, el Gobierno Central intentó convertir los millares de compañías aficionadas en fieles reflejos de la ideología comunista, dándoles la formación necesaria para que con el tiempo se convirtieran en compañías más estables, alargando considerablemente las obras, concentrando los temas en una lista cerrada, añadiendo devoción a la representación, estandarizando los procesos y estableciendo comités de control. En torno a los años 30 la Academia militar del Ejército Rojo organiza un departamento propio que se encarga de los asuntos operísticos y teatrales (Tung *et al.*, 1987: 13). Con todo, estos actores aficionados tenían sus trabajos al margen de la ópera, por lo que nunca pudieron consagrar todo su tiempo a tales fines.

Entretanto, las compañías urbanas de teatro, profesionales y dedicadas en cuerpo y alma a la representación, se dedicaron a recorrer ciudades, pueblos y aldeas para propagar esas ideas, por lo que la efectividad de estos grupos fue aún mayor. El Gobierno Central pronto se percató de que las masas no acudían a ver las representaciones, por lo que ideó la manera de llegar a ellas: las representaciones se hacían al aire libre, en descansos en fábricas, en zonas rurales... allá donde había gente, se llevaban a cabo las funciones. Se alentaba a los profesionales a que estuvieran atentos a los gustos de las masas y a que reportaran esas predilecciones y, así en representaciones futuras, se intensificarían esos puntos que más gustaban: todo se observaba y se estudiaba con cuidado con el fin último de encontrar el entusiasmo del público. Y en esto encontraron dos formas de llegar aún mejor al público: primero “they fitted the content of the dramas to the current work of the audience” y, segundo, “they were careful to choose appropriate times and places, suitable not for themselves but for their audiences” (Mackerras, 1984: 164). Estas campañas se intensificaron aún más tras la victoria del Movimiento de las cien flores (*cf. Bloque I. 3.1.1.*), y el Ministerio de Cultura llegó a hacer un comunicado público en el que se aseveraba que:

¹¹⁰ Es eslogan 小型多样 (*xiaoxing duoyang*) pronto se popularizó en todo el país y todavía hoy sigue recordando a ese esfuerzo del Gobierno Central por llegar a toda la masa a través de la teatralización.

1. For urban troupes to go to the countryside and perform for the peasants could consolidate and strengthen the “worker-peasant alliance” and at the same time carry on socialist education among the peasantry. 2. It would encourage production activism among the peasantry and speed up socialist construction in the new peasant villages. 3. Through artistic instruction it would be able to give impetus to the development of amateur mass cultural life in the peasant villages (Mackerras, 1984: 165).

Toda esta frenética movilización del drama estuvo relacionada con el surgimiento de un nuevo movimiento político, conocido como ‘Movimiento hacia el campo¹¹¹’ que propició el desplazamiento de millones de jóvenes sospechosos de ser proburgueses desde las zonas urbanas hacia las rurales (Huang, 2014: 100-101). La premisa era que estos jóvenes debían aprender de los agricultores la verdadera esencia del comunismo y, puesto que las enseñanzas culturales parecieron no ser suficientes, se decidió que esta era la mejor manera de mostrárselo. Y en estas regiones repletas ahora de tantos jóvenes urbanos, las representaciones de las compañías del Estado volvieron a cobrar una fuerza sin parangón, puesto que su trabajo ahora no era mostrar las bondades del comunismo, sino reeducar en las mismas. Con Mongolia Interior como telón de fondo, foco primero que después irradiaría al resto del país, el gobierno de Beijing ordena la creación de las compañías itinerantes, cuya misión era llegar a aquellos lugares que por lo recóndito de su ubicación o por la insignificancia de su tamaño, impedían el establecimiento de compañías estables. Llegaron a estar en tan alta estima las compañías de teatro profesiones, que el propio Liu Shaoqi (*cf. Bloque 1. Nota 80*) las eximió de tener que trabajar en las labores agrícolas con los demás campesinos y obreros, para poder dedicarse por completo a la ópera y al teatro.

En la década de los 40 aún quedaban ciertas compañías interesadas en *huaju* extranjeros, alejadas de la representación de masas que arrasaba en el país (Tung *et al.*, 1987: 15), pero esta situación se manifestaría insostenible a la larga, por lo que todas y cada una de estas compañías o fueron desapareciendo o fueron aceptando los nuevos patrones de representación. Para ello el Partido brindó especial atención a las compañías diletantes, que podían ser reeducadas y conferían una oportunidad única para llegar a las áreas más remotas del país. Con este fin, el Gobierno Central hizo coordinar las actividades propias de las diferentes estaciones agrícolas con las actividades angulares de las compañías de teatro, que representaban desde coloridos y animados *yangge* hasta temas contra Japón, contra campañas de sabotaje o, incluso, sobre temas de producción agrícola en otras regiones del país. Y, cuando las luchas contra el Guomindang se recrudecieron, fue fundada la Sociedad Teatral de Combate¹¹², cuya finalidad era recorrer el país con mensajes de reformas de la tierra y encendidas proclamas contra la decadencia feudal del enemigo. Muchos de los miembros de esta sociedad murieron heroicamente durante los estadios finales de la lucha contra el Guomindang, cuando toda mano que pudiera empuñar un arma fue llamada a filas, y ellos fueron reclutados para tal efecto; sin una gran preparación militar ni entrenamiento, la mayoría dio su vida por los ideales socialistas.

En el transcurso de las convulsas décadas en las que China estuvo en pie de guerra y más específicamente desde el surgimiento del Partido Comunista, el interés de sus líderes fue el control total de la producción operística y teatral en los lugares en los que ellos mismos ejercían el poder.

¹¹¹ 上山下乡运动 (*shangshan xia xiang yundong*), cuya traducción más literal vendría a ser ‘movimiento arriba a las montañas y abajo a los campos’ supuso la movilización de más de 17 millones de jóvenes de los centros urbanos en los años 60. Las consecuencias de esta política aún no han sido evaluadas con total profusión, puesto que los daños a la cultura —muchos de ellos eran los profesores de los centros urbanos o recién graduados—, a la economía —al no ser conocedores de las técnicas de cultivo, las cosechas fueron ínfimas— y a las familias —pues muchos de ellos nunca jamás regresaron— son a fecha de hoy inimaginables. Muchos investigadores e historiadores ya llaman a esta época la Generación perdida.

¹¹² La 战斗剧社 (Zhandou Jushe) tiene sus inicios en los inicios del segundo quinquenio de los años treinta, cuando tras unas maniobras bélicas en Xi’an, el Ejército Rojo sufre una serie de reveses. La maquinaria propagandística del Partido pronto se pone en funcionamiento y, como resultado ulterior, surge la susodicha sociedad.

Es de un interés especial el hecho de que una de las épocas más inestables políticamente del país dio lugar a un período de maduración y asentamiento de un estilo operístico nuevo, que definiría su unión de forma incuestionable con las ideas revolucionarias (Tang, 1993: 62). Aunque con el asentamiento de la paz, ciudades como Beijing y Shanghai pronto se percataron de lo inefectivo de este tipo de teatro de corte tan rural, por lo que ya desde el 49 hubo tensiones en centros urbanos entre los escritores y el Gobierno (Tung *et al.*, 1987: 20). El fin de la guerra fue visto por los escritores y artistas teatrales como una oportunidad para desarrollar su potencial personal y autonomía creativa, pero las autoridades comunistas no tenían los mismos planes para la ópera.

Los informes que, el ahora presidente de la Asociación de dramaturgos chinos, Tian Han (*cf. Bloque II. Nota 64*) hizo en 1953 muestran la magnitud del proyecto comunista: las compañías de teatro estatal ofrecieron más de 41.000 representaciones para una audiencia superior a 45 millones de espectadores de fábricas, minas, zonas agrícolas y soldados (Tung *et al.*, 1987: 21). Sólo un año después, el número total de espectadores ascendió hasta los 62 millones en todo el país, lo que supone un incremento del 37% en sólo un año, una cifra enorme de movilización para los estándares de la época. Este aumento considerable del teatro en las labores de propaganda del Partido hizo que el Gobierno Central pronto copiara el sistema Stanislavski¹¹³ (Tung *et al.*, 1987: 7) para introducirlo en teatros de todo el país, método que se basa en el llamado ‘arte de experimentar’ con el pensamiento consciente y la voluntad como telón de fondo en el que se asentaban los procesos psicológicos menos voluntarios, como es el caso de la experiencia emocional y el comportamiento subconsciente.

Desde los años 60 todo el panorama teatral estuvo controlado por Jiang Qing (*cf. Bloque I. Nota 89*), la esposa de Mao, que suspendió las funciones de obras tradicionales y llamó al establecimiento de teatros enfocados única y exclusivamente a obras modernas de tópicos contemporáneos (Mackerras, 1984: 167). Ella es la artífice que crea el concepto de ‘óperas modelo’¹¹⁴ que sepan reflejar la lucha de clases, la heroicidad de los proletarios, las inequívocas imágenes del Partido entre el pueblo y la hostilidad hacia la burguesía. Establece también una clasificación de importancia entre los personajes de las obras; así, los heroicos serían los más importantes y sus papales deberían sobresalir sobre los demás, seguidos de los personajes positivos, tras los que se amalgamarían el resto de personajes de la obra (Leiberthal, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 135). De esta manera empezarían a surgir las primeras de las ocho obras operísticas de nuevo corte que seguían estos patrones modélicos.

1.7.1. La instauración de la estética comunista

El 19 de julio de 1949 se celebra en Beijing el Primer Congreso Nacional de Arte y Literatura de los Trabajadores encabezado por el propio Mao Zedong y Zhou Enlai, cuya finalidad era la de establecer las nuevas bases socialistas para todo lo tocante al arte: “cinema, music, dance, fine arts, performing literature, folk literature, children’s literature, and circus” (Birch, en Roderick *et Fairbank*, 1987b: 743). Este congreso se celebraría de forma recurrente en los años siguientes, especializándose sobre todo en lo tocante a la ópera y a la literatura de propaganda, organizando para ello

¹¹³ El sistema Stanislavski fue ideado y moldeado por el director teatral ruso Konstantín Stanislavski a mediados del siglo XX. Este pedagogo soviético quería que el actor buscara en su interior subconsciente la autojustificación para llevar a cabo su actuación de esa manera y no de otra, dependiendo de las circunstancias existentes en el momento propio de la representación. Esa nueva idea de que el actor pueda actuar sin llegar a ser totalmente consciente de lo que está haciendo pronto se popularizó en todo el mundo y el sistema se implantó en multitud de academias y escuelas.

¹¹⁴ Las ‘ocho óperas modelo’ (en chino 八个样板戏 *bage yangbanxi*) son un conjunto inicial de cinco óperas, dos ballets y una sinfonía que supusieron los cimientos sobre los que debía asentarse el nuevo arte revolucionario. Fueron organizadas y aprobadas bajo la supervisión de Jiang Qing y con el paso del tiempo su número se fue incrementando hasta rozar las veinte. En 1967, con motivo del 25 aniversario del Foro de Yan’an las obras fueron estrenadas en la capital.

la Unión de Escritores¹¹⁵ con el dramaturgo Guo Moruo a la cabeza (*cf. Bloque II. Nota 85*) de todas las disciplinas, hecho en el que ya se puede entrever la importancia angular que el Partido daba a este arte.

La tarea era la reinterpretación y reimpresión de todo el teatro elaborado con anterioridad a 1949, haciendo una lectura marxista de lucha de clases en todos sus niveles. Lo curioso de estos inicios es que la mayoría de los líderes comunistas —recordemos al mismo Mao, Zhou Enlai y qué decir de la esposa de aquel, Jiang Qing— eran fervientes consumidores de ópera de Beijing. La primera reforma que intentaron llevar a cabo fue contra el contenido supersticioso o feudal presente en algunas obras, tal fue el caso de *La serpiente blanca* (*cf. Bloque II. Nota 53*) reinterpretada por Tian Han a petición del Partido y que cambió el final en el que se muestra a una mujer liberada signo de los nuevos tiempos. Del mismo modo ocurrió con la obra *Quince centavos*¹¹⁶ que narra la historia de un carnicero borracho que pidió dinero prestado a su tía y el entramado acaba con la muerte de algunos familiares en una de las ebriedades del protagonista, por lo que él y la propia hija acaban siendo sospechosos. La obra fue utilizada para mostrar las desventajas y problemáticas del sistema capitalista que oprime y busca culpables donde no los hay con el firme propósito de cobrarse sus deudas.

Aparece una de las primeras obras llevadas a cabo por miembros del Partido Comunista con autoría, tal es el caso de Du Yin que escribe *Enfrentando la nueva situación*¹¹⁷ para exponer las tensiones entre sectores veteranos del ejército con las nuevas facciones comunistas, haciendo un llamamiento a lo viejo por que acepte lo nuevo, pues solo así podrá encararse el porvenir del país. El afamado escritor Xia Yan (*cf. Bloque II. Nota 86*) también entra en este nuevo panorama estético con la obra *El examen*¹¹⁸ de 1953 que relata la historia de una central eléctrica que tiene que asumir varios nuevos cargos comunistas y reintegrarlos en la realidad laboral diaria (Tang, 1993: 403). Así también del ya citado Cao Yu (*cf. Bloque II. Nota 73*) aparece una obra situada en el Beijing de antes de la liberación, donde un grupo de médicos estadounidenses y chinos en conjunto llevan a cabo labores de cura de soldados heridos en el frente. En la obra, Cao Yu nos muestra la dicotómica forma de actuar del capitalismo extranjero frente al comunismo interior; un médico estadounidense acaba asesinando a una campesina con el fin de conseguir cartílago humano viable para sus estudios, aunque salió del país antes de ser descubierto. En la obra, llamada *Cielo resplandeciente*¹¹⁹, se hace una llamada a evitar los modelos capitalistas y huir de sus agresiones y gestos inhumanos, invitando a una profunda reflexión a los intelectuales: la ciencia os muestra el camino de mejorar en el trabajo, pero el Partido os enseña la realidad del mundo actual por encima de la ciencia (Tang, 1993: 365). Un *huaju* producido también en estos albores de la Nueva Literatura de mano de Song

¹¹⁵ En chino es conocida como 中国作家协会 (Zhongguo Zuojiia Xiehui) y fue establecida unos meses antes que la proclamación incluso de la Nueva China, donde se puede ver la importancia capital que para los líderes comunistas tenían sus concepciones estéticas a la hora de gobernar el país. Aunque ha pasado por diferentes nomenclaturas y procesos históricos, la organización sigue existiendo hoy en día, con un número de casi 9.000 miembros entre sus filas.

¹¹⁶ La obra en chino es 十五贯 (*Shiwu guan*) y fue escrita bajo la dinastía Ming por el dramaturgo 冯梦龙 (Feng Menglong) que vivió entre 1574 y 1646 en la zona del actual Suzhou. Compuso poesía y teatro, principalmente y recopiló sus obras dramáticas en un tomo de 18 óperas entre la que destaca la obra aquí citada.

¹¹⁷ 在新事物的面前 (*Zai xin shiwude mianqian*) es una obra del autor 杜印 (Du Yin), no traducida al español y muy poco conocida, que marca una de las primeras concepciones operísticas acordes a la nueva estética pero sin estar realizada propiamente por el Comité Central, sino por un joven entusiasta del que casi nada se conoce hoy aficionado al teatro.

¹¹⁸ La obra citada tiene por nombre en chino 考验 (*Kaoyan*) o simplemente ‘examen’ o ‘prueba’ y fue escrita en 1953 acorde a la nueva estética que el círculo más cercano a Mao propugnaba.

¹¹⁹ En chino esta obra de Cao Yu es conocida como 明朗的天 (*Minlang de tian*) y fue compuesta en 1956.

Zhide y que versa sobre la Guerra de Corea es *Para proteger la paz*¹²⁰ de 1956, donde hace una enconada defensa de la actuación belicosa del Gobierno de Beijing en Corea con el fin último de esclarecer al pueblo que para proteger al mundo del capitalismo estadounidense hay que preparar una guerra de anticipación. Unos meses después escribiría una suerte de defensa pública de los nuevos planes gubernamentales sobre la transformación socialista agraria en *Brotos primaverales* (Tang, 1993: 408).

El también autor ya mencionado *ut supra* Chen Yun (*cf. Bloque I. Nota 79*) siguiendo estos modelos neoliterarios, que parecen estar ya imponiéndose en todos los aspectos culturales del país, escribe una obra en la que intenta desgranar un gran problema emergente en la época: el espíritu revolucionario entre la juventud una vez impuesta ya la revolución en el país. La obra, titulada *La joven generación*¹²¹, de 1963 y que también sería llevada al cine años después narra la historia de varios jóvenes comunistas que quieren trabajar para su país en unas minas de Qinghai, pero la trama se complica pues uno de los jóvenes resulta enfermo de cáncer óseo. A pesar de todo, con su esfuerzo y tesón consigue trabajar para la mejora de su país a través de otros medios no físicos ayudando a sus compañeros.

La lista podría seguir con algunas más obras producidas en estos momentos, todas manifiestamente contrarias a la dinastía Qing, al gobierno republicano anterior, a los desmanes cometidos por los japoneses años atrás o a ensalzar las bondades del sistema comunista en contra del capitalismo extranjero que busca la destrucción de la sociedad que tanto trabajo está costando construir. Pero aún todos estos intentos de crear una Nueva Literatura están en manos de terceros, situación que pronto cambiará y será el propio Gobierno de Beijing el que tome las riendas de los derroteros estéticos que marcarán al país en las décadas siguientes.

1.7.2. El Festival de Ópera de Beijing de temas contemporáneos de 1964

En julio de 1964, Jiang Qing y su Banda (*cf. Bloque I. Nota 90*) organizan en la ciudad de Shanghai un festival de ópera con la finalidad última de presentar a Mao y a su entorno más cercano una serie de obras acordes a los nuevos tiempos y respetuosas con los preceptos estéticos establecidos en el Foro de Yan'an un par de décadas atrás. Este certamen fue el germen mismo de lo que años después vendría a llamarse entre los círculos comunistas los 'tres enaltecimientos' o *santuchu*¹²². Siguiendo esta lógica de los *santuchu*, el Partido recomendaba, primero, entre el conjunto de todos los personajes ensalzar aquellos más positivos, segundo, de entre los positivos enaltecer a los heroicos y, por último, de entre estos últimos hay que elegir y encumbrar al héroe principal. Se establece que, aun recordando movimientos y formas tradicionales, el realismo socialista es el que debe imperar en las obras y, a diferencia con el pasado (*cf. Bloque II. 2.1.*), los decorados ahora ganarán en profusión y riqueza. Los ropajes tradicionales ya no tendrán cabida en esta nueva concepción estética, pero sin embargo los instrumentos que marcan los tempos, los ritmos, los cantos y las salidas y entradas de personajes seguirán siendo cruciales. Se crea así una mezcla entre lo viejo —depurado y al servicio de la revolución— con lo nuevo —creado *ex profeso* para adoctrinar a las

¹²⁰ La obra lleva por título 保卫和平 (*Baowei Heping*) que literalmente es 'Para proteger la paz' del poco estudiado autor dramático 宋之的 (Song Zhide), que nació en Hebei en 1914 y estudiaría en Beijing. Perteneció a la Liga de Escritores de Izquierdas y durante la guerra vivió en Chongqing donde no cesó en su producción teatral. En 1956 moría en un hospital en Beijing a causa de un cáncer hepático. En 春苗 (*Chun miao*) hace un recorrido por los planes de reparto y reestructuración del campo chino en los comienzos de las políticas cooperativistas.

¹²¹ 年轻的一代 (*Nianqingde yidai*) es la obra citada *ut supra* y supone una llamada a todos los jóvenes a recapacitar sobre el significado de la revolución, pues todos pueden seguir trabajando para que esa revolución contra la lucha de clases se consiga.

¹²² El término en chino es conocido como 三突出 (*santuchu*) y, aunque surgió durante el Festival de Ópera de Beijing de 1964, se afianzaría entre los intelectuales comunistas en los años venideros.

masas (Mao, 2021: 326)—. Es tal el grado de implicación estética del Partido que desde la celebración del Festival y durante los años siguientes no se escuchó otra cosa que no fuera el conjunto de las ocho obras revolucionarias —venidas a llamar modelo (cf. *Bloque II. Nota 114*)— elegidas por Jiang Qing y su Banda. En estos años, la población china no conoce otra ópera, no tararea otra música ni asiste a ningún otro tipo de representaciones: las ocho obras son repuestas una y otra vez en todos los teatros del país hasta la saciedad.

Una de las primera que vio la luz fue *La conquista de la Montaña del Tigre*¹²³, que narra la heroica lucha a la que se vio sometido cierto batallón comunista en el norte del país, atacado por un grupo de bandidos al que finalmente vencerían mediante la infiltración de un topo entre sus filas (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 874). Durante este período es difícil establecer la autoría de muchas de las obras modelo, puesto que un comité de revisión y adecuación era el encargado de poner por escrito las escenas, los diálogos, la trama... por lo que no se corresponde al esfuerzo de un solo individuo, sino más bien a un grupo. La obra tiene lugar en la zona norte del país durante la guerra civil entre el Partido Comunista y el Guomindang (cf. *Addenda IV*), en las montañas aún hay focos feudales de resistencia antirrevolucionaria. La obra fue escrita en torno a 1958 y reescrita varias veces hasta ver la luz en su versión final durante la celebración del Festival en Shanghai. El hecho que narra tuvo lugar durante el invierno de 1946 donde un puñado de hombres se lanzó contra las posiciones enemigas del Guomindang para alcanzar una victoria sin igual; durante las refriegas los bandidos y saqueadores nacionalistas queman campos, violan mujeres y roban al ejército revolucionario.

*El destacamento rojo femenino*¹²⁴ sería otra de las obras modelo (cf. *Bloque VI*), incluida en la lista que la propia Jiang Qing elaborara, con guión final de 1958. A diferencia de la primera, no era propiamente una ópera, sino más bien un ballet revolucionario y proviene, como no suele ser lo habitual, de la obra cinematográfica homónima del director Xie Jin. La trama se sitúa en la isla de Hainan en 1931, lugar donde un destacamento comunista de mujeres ha sido inaugurado y donde ciertas mujeres pobres, maltratadas o viudas, desean unirse al cuerpo de lucha. Tras diferentes misiones, en las que las protagonistas sortean peligros, engaños e intentos de asesinato, el destacamento decide huir a las montañas para ponerse a salvo de los ataques del Guomindang. Tras una serie de heroicas maniobras y combates, consiguen recuperar la base de manos de las fuerzas invasoras y esperan con anhelo la victoria final del Partido Comunista en el resto del territorio nacional. La historia también narra la vivencia personal de una chica ultrajada por los nacionalistas de Hainan que ve mejorar su presente gracias a la ayuda de grupos revolucionarios que la sacan de su mísera existencia de deudas y pagos capitalistas. En la obra se recalca que la misión última no es buscar la venganza, sino traer la igualdad a todos los campesinos que sufren de los mismos problemas que la protagonista.

Otra pieza de ballet, *La chica del pelo blanco*¹²⁵ (cf. *Bloque VI*), es incluida en la lista modelo de las óperas revolucionarias de este periodo, una de las primeras en verse escrita completamente, en 1945 justo tras el encuentro en Yan'an, aunque también fue reescrita en 1958 con motivo del cer-

¹²³ Su título original 智取威虎山 (*Zhi qu wei Hushan*) cuenta la historia de un soldado real, 杨子荣 (Yang Zirong) que tuvo que infiltrarse en un grupo de bandidos para desbaratar sus planes y poder vencer ese foco de resistencia. La trama está basada en la novela *Pistas en el bosque nevado* (en chino 林海雪原 *Linhai Xueyuan*) del autor 曲波 (Qu Bo) que vio la luz en 1957.

¹²⁴ 红色娘子军 (*Hongse niangzi jun*) es el ballet revolucionario adaptado de una película homónima de 1961, del director de cine 谢晋 (Xie Jin), por la que ganó el premio 大众电影百花奖 (*Dazhong Dianying Baihua Jiang*), o *Hundred Flowers Awards* con su nombre en inglés, a la mejor dirección.

¹²⁵ 白毛女 (*Bai Mao Nu*), que también tiene versiones escritas, operísticas y cinematográficas, es originalmente una obra de ballet escrita por 严金萱 (Yan Jinxuan) para su representación en 1945, por la que ganó el premio de la Academia de Baile de Shanghai en 1965. La versión operística, también fechada en 1945, fue llevada a cabo por el político 贺敬之 (He Jingzhi), quien ocupara incluso el cargo de Ministro de Cultura.

cano Festival. En la organización y clasificación tipológica de óperas que venimos viendo en el trabajo, esta debe inscribirse dentro de la modalidad *geju*¹²⁶, esto es, una suerte de ópera bailada y cantada. La historia original proviene de las filas comunistas que luchan en el norte del país en los años 30 y narra la historia de un puñado de mujeres que sufren la miseria de la última administración Qing de la zona hasta el presente, aunque aderezada con grandes dosis de heroísmo comunista que en la realidad nunca se produjo (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 865). La idea de esta obra en particular es mostrar un ideal femenino de belleza comunista oprimido por el burgués terrateniente, cuyo fin último es enseñar cómo con la moral y los valores comunistas es posible derrocar a la vieja clase dominante. En la trama se mezclan los temas comunistas nuevos, con prácticas y celebraciones tradicionales, por lo que resultó desde sus inicios muy atrayente para el pueblo. La protagonista de la historia, que tiene el pelo blanco por todos los sinsabores sufridos en la vida, pues pelea contra sus opresores, huye, lucha contra las bestias salvajes, se refugia y prevalece. El final muestra al ejército comunista victorioso contra los invasores japoneses liberando la zona del yugo opresor burgués, por lo que la protagonista puede volver a soñar y a administrar la tierra (Tang, 1993: 467-471).

*El puerto*¹²⁷ es otra de las *yangbanxi* de esta etapa revolucionaria, atribuida en multitud de ocasiones a la propia pluma de Jiang Qing, que seguro jugó un papel muy relevante en la escritura y escenificación de esta obra que vería la luz en el propio festival. En un ambiente casi de novela negra, la trama se desarrolla en el puerto de Shanghai a comienzos de los años 60, desde donde debe partir un cargamento vía naval hacia África con provisiones de trigo para abastecer movimientos revolucionarios. Durante la carga del barco un contrarrevolucionario intenta sabotear el envío cambiando el trigo por partículas sintéticas de aspecto similar y, además, intenta hacer zarpar el carguero ocultando la información de un tifón. El final, de nuevo, es resuelto de forma heroica por los propios trabajadores que durante la noche, viendo el engaño, reponen el cargamento y cambian los planes de desembarco. Los mensajes políticos implícitos en la obra son más que patentes: la próspera China fletando cargamentos enteros de alimentos con destino a otro continente, el pueblo unido trabajador luchando contra las ideas burguesas de sabotaje, la bondad del pueblo chino que comparte altruistamente con el mundo o el heroísmo de alguno de sus personajes (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 871).

Siguiendo en la línea de las óperas, encontramos también *Incursión sorpresa a los Tigres Blancos*¹²⁸ que narra la lucha que el ejército chino tuvo que librar para defenderse de los ataques de Corea y Estados Unidos en 1953. Esta ópera no sólo muestra el heroísmo chino revolucionario del que venimos hablando, sino que además nos presenta en un tablero de juego internacional cómo la revolución comunista no debe entender de fronteras y el buen revolucionario debe salir en ayuda de sus hermanos, en este caso norcoreanos; así podemos encontrar en la obra un marcado espíritu internacionalista, muy similar al que tuvo la Unión Soviética en sus inicios. Una de las características que más sobresale de esta ópera es la destreza y finura con la que aparecen retratadas las artes marciales tradicionales, puestas ahora al servicio del movimiento revolucionario. En la obra aparece

¹²⁶ La modalidad de ópera 歌剧 (*geju*) no hace sino referencia a un tipo de ópera más de corte cercano al musical occidental. Esta modalidad presenta también coreografías, además, de las canciones típicas de la ópera. El primer sinograma hace referencia directamente a 'canción', mientras que el segundo, ya varias veces estudiado, es el que hace referencia a la idea de 'ópera'.

¹²⁷ 海港 (*Haigang*), a veces también conocida como *El muelle*, refleja las ideas del propio Mao de que incluso trabajadores y campesinos deben tomar parte en la heroica lucha armada. La ópera está inspirada directamente de las palabras pronunciadas por Mao en Yan'an y gran parte de la música y los diálogos son atribuidos a su mujer Jiang Qing. Xie Jin fue de nuevo el encargado de llevar esta ópera al cine en los albores de la década de los 60.

¹²⁸ 奇袭白虎团 (*Qixi Baihu Tuan*) surge como idea sacada de unos informes militares y titulares de periódicos revolucionarios en los que se narra la historia de los soldados voluntarios que ayudaron a Corea del Norte a defenderse de los ataques estadounidenses en torno al año 1958; la obra se estrenó al año siguiente en Beijing. En 1970 la ópera fue llevada al cine por los directores 苏里 (Sū Lǐ) y 王炎 (Wang Yan).

reflejado el episodio histórico real de la noche de 13 de junio de 1953, en el cual el batallón de voluntarios de China rompió las líneas estadounidenses en la capital norcoreana, liberando así la ciudad. Más allá de heroicas narraciones operísticas, la realidad es que la operación fue toda una hazaña, pues un grupo de chinos disfrazados de asesores coreanos, logró cruzar las líneas de defensa, adentrarse en territorio surcoreano y cortar durante horas las comunicaciones de los Estados Unidos y Corea del Sur, hecho que les dio una ventaja sin parangón en la batalla ulterior (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 874). De este hecho es de donde la ópera toma el nombre, pues siendo ellos los atacados, jugaron con ventaja y se infiltraron, saliendo finalmente ventajosos de una situación inicial desfavorable, y tomando como botín una bandera enemiga donde figuraba el emblema de un tigre blanco.

En la provincia de Jiangsu se encuentra una pequeña localidad, lugar donde se sitúa el argumento de la siguiente ópera, *Shajiabang*¹²⁹ (*cf. Bloque VI*). La obra sitúa la narración a finales de los años 30, donde los cuerpos voluntarios revolucionarios están formados y listos para expulsar definitivamente al invasor japonés. La cuarta columna del ejército marchaba desde el sur de la provincia hacia Shajiabang liberando los campamentos de cautivos hechos por los japoneses, acrecentando así sus filas a su paso. Los heridos que iban surgiendo de las contiendas eran enviados al campamento hospitalario de la ciudad que da nombre a la ópera. Tras su recuperación fueron formando un pelotón especial de infiltración en las líneas enemigas que pronto recibió el nombre de ‘Compañía de Shajiabang’ (King *et al.*, 2010: 175), originalmente formado por un puñado de hombres. Era el caldo de cultivo perfecto para cimentar sobre ellos la base de una ópera heroica. La obra fue vista finalmente por el propio Mao en torno a 1964, quien sugirió el cambio del título al actual e hizo una profunda loa sobre el papel heroico de los personajes principales, sugiriendo modificar algo del original contenido violento por escenas más dialogadas, en las que se mostrara a los trabajadores y campesinos revolucionarios como ejemplo de civismo y buenas maneras (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 874). Fue tan exitosa desde sus primeras representaciones que dio pie a la composición *a posteriori* de una sinfonía homónima¹³⁰ que constituyó la base rítmica de las siguientes óperas modelo; e incluso “Shajiabang appeared in a Cantonese opera (*yueju*) version and in a so-called Uighur opera version” (King *et al.*, 2010: 180).

La última de las ocho piezas modelo revolucionarias se corresponde con *La linterna roja*¹³¹ (*cf. Bloque VI*), con la cual no nos explayaremos mucho puesto que será pie de una explicación más pormenorizada después (*cf. Bloque IV*). La obra narra la historia de una familia revolucionaria china durante los años 20, es decir, la época de la ocupación japonesa. En la obra se muestran tres generaciones de revolucionarios: la abuela, el hijo y la nieta, depositarios de una luz roja, símbolo de la revolución. Con la muerte o la caída en desgracia de cada una de las generaciones, la generación siguiente se siente en el deber moral de seguir portando esa luz para guiar al pueblo en la oscuridad (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 871).

En el Festival estas obras fueron representadas por diferentes compañías afines al Partido y más de mil óperas tradicionales fueron prohibidas por no estar en la línea de pensamiento revolucionario (Tung *et al.*, 1987: 9). Muchos estudiosos modernos ven en este Festival la semilla primi-

¹²⁹ 沙家浜 (*Shajiabang*) es una ópera basada en las memorias de 刘飞 (Liu Fei), uno de los combatientes en la la tienda de Jiangsu. En 1959 文牧 (Wén Mù), un guionista de la Compañía de Ópera Popular de Shanghai, tras leer los escritos de aquel, se decidió a guionizarla y adaptarlo para la ópera. Fue representada en Hangzhou por vez primera en 1960. Originalmente fue llamada 芦荡火种 (*Ludang Huozhong*), esto es, *La yesca de Ludang*.

¹³⁰ 沙家浜交响乐 (*Shajiabang Jiaoxiangyue*) literalmente la *Sinfonía de Shijiabang*, obra creada por la Orquesta Central de Beijing a petición del Ministerio de Cultura, fue dirigida por 李德伦 (Li Delun) y sirvió de base rítmica para el resto de las óperas modelo.

¹³¹ 红灯记 (*Hongdeng ji*) se llevó a la ópera a mediados de la década de los sesenta. Originalmente una novela, 革命自有后来人 (*Geming zi you huilai ren*), esto es, en español *Los hijos de la revolución*, escrita por 钱道源 (Qian Dao-yuan) en 1958. Tras la versión en papel, se llevó al cine en 1963, teniendo un éxito moderado. Así pues, la versión operística pues es la última de las fases y, sin lugar a dudas, fue el mayor éxito entre el público de todas.

genia de la Revolución Cultural que estaba por venir. El comandante militar Chen Yi¹³² pronto alzó la voz contra estos atropellos contra la creación libre e individual de la ópera, y afirmó:

today we have replaced old happy 'endingism' with a new happy 'endingism'... We don't want to write tragedies because it is said that there is no tragedy in our new society. what I see is that many of our comrades are creating tragedies everyday and performing tragedies everyday. Why can't we write tragedies then? The effect of a tragedy is often greater than a comedy... [It gives us] the painful joy, a joy that is higher than the ordinary joy (Tung et al., 1987: 10).

Lo que Chen Yi intentó recalcar siempre en sus intervenciones públicas fue la intromisión del Partido en los asuntos de creación literaria, y no para bien precisamente. Desde su perspectiva, el intrusismo de Jiang Qing y su comité no hacían sino empeorar la calidad literaria de las obras, acusando, además, de forma indiscriminada a muchos escritores de derechistas o procapitalistas. Defendió públicamente la autonomía creativa, la individualidad de los escritores y, sobre todo, la calidad literaria y artística de las obras.

Desde el inicio de esta magna reforma teatral hubo detractores que abogaban por la vuelta al teatro clásico, pero Jiang Qing y su comité — la Banda de los Cuatro (*cf. Bloque I. Nota 90*)— estaban decididos a cambiar la historia de la ópera para siempre, arguyendo que tanto la literatura como las artes debían estar subordinadas a la política, algo que Mao dijo públicamente en Yan'an (*cf. Bloque II. 1.6.3.*). Algunos medios de comunicación que se hacían eco de esta problemática, llegaron a opinar que por las artes y la literatura ya no eran concebidas como paradigmas de creación y belleza, sino como simples herramientas de control y educación de masas, tal fue el caso del efímero presidente Hua Guofeng¹³³, que acabó encarcelando a los ideólogos de esta reformación artística. Hua llegaría incluso a criticar de forma rotunda la negativa de este comité en contra de las obras extranjeras, pues las bases en las que se cimentaba su propia ideología revolucionaria eran también extranjeras. Sin duda, el Partido fue rápidamente consciente de la trascendencia política de la ópera, pues a diferencia de la radio o la televisión después, la ópera constituía parte de la identidad cultural del país, por lo que hacer uso de ella en pos de sus propios intereses era, sin lugar a dudas, mucho más efectivo pues apelaban directamente a las emociones del auditorio. Además, tenían una gran experiencia adquirida durante la época de ocupación japonesa, ahora solo necesitaban poner toda esa maquinaria a funcionar, esta vez no contra un enemigo común, sino como fin último de unir a las minorías del país bajo una sola bandera socialista (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 849).

Con la llegada al poder de Deng Xiaoping (*cf. Bloque I. Nota 69*), las compañías estatales de teatro dejaron de tener la relevancia que sus predecesores les habían conferido y fueron acomodándose a las grandes ciudades, donde la mayor afluencia de un público mucho más exquisito les proveía de unas pingües ganancias.

2. Particularidades de la ópera china

Este capítulo está orientado a poner sobre la mesa las características que definen *per se* a la ópera china, desde el lugar mismo donde se llevan a cabo las representaciones y el tipo de público que asiste a las mismas —estudiado pormenorizadamente en el primer epígrafe— hasta el utillaje y el decorado que ambientan las escenas en la escenografía tradicional china, con la sobriedad —liga-

¹³² 陈毅 (Chen Yi) fue un militar y político chino originario de la zona de Sichuan. Nació en 1901 y falleció en 1972 en Beijing, donde aún se puede encontrar su sepultura. Participó en las guerras contra el invasor japonés y contra el Guomindang. Llegó a ser mariscal del Ejército Rojo y alcalde de Shanghai, aunque en la época de la Revolución Cultural fue apartado del poder por sus discrepancias con el discurrir de los hechos.

¹³³ 华国锋 (Hua Guofeng) asumió el cargo de Primer Ministro del país en 1976, a la muerte de Mao, y ostentó el cargo hasta 1980, año en que fue sucedido por Deng Xiaoping. Su contradictoria posición política, en contra de la Revolución Cultural, pero a favor de todas las políticas importantes de Mao, precipitaron su carrera en política al desastre de forma vertiginosa.

da siempre a la imaginación— que define los escenarios del país asiático abordados en el epígrafe sexto. Nos acercaremos a la manera en la que los personajes se relacionan con el público y buscan entre los espectadores la complicidad, el odio, el amor o el cariño para resaltar las características que definen a su personaje en el epígrafe dos.

En el epígrafe tercero, intentaremos clarificar el porqué de los movimientos, a nuestros ojos tan exagerados, que los personajes hacen sobre el escenario, buscando suscitar entre el auditorio reacciones tan íntimamente ligadas a su cultura (García, 2020: 78); o los acompañamientos musicales, con sus cambios de ritmo y dicción que tanto interés mueven entre el oído extranjero cuando éste asiste a la representación de una obra clásica, presente todo esto en el epígrafe cinco, intentando buscar un paradigma de similitudes dicotómicas entre sus modos y los ritmos y tonadas occidentales.

Aun teniendo en cuenta la casi total ausencia de máscaras en el arte dramático chino, nos acercaremos en el epígrafe cuatro al uso de pinturas, barbas, pelucas y ropajes que no se usan de modo alguno arbitrariamente, sino más bien con el firme propósito de dotar a los personajes de características tan singulares que solo el experto ojo chino puede llegar a percibir (Fischer, 1999: 161). Del mismo modo, intentaremos entender el porqué de los estilos de recitación, de la velocidad en la dicción y de la marcada tonalidad de algunas escenas.

2.1. El espacio y el público

Para adentrarse en las características más personales, intrínsecas y profundas de la ópera china es necesario conocer, al menos en parte, el espacio físico en el que tienen lugar las representaciones. Es cierto que con la llegada del desarrollo económico moderno, la construcción de nuevos espacios operísticos y teatrales ha dejado de lado los tradicionales teatros, de forma paralela a lo que ha podido ocurrir en Occidente. Aún así, es vital conocer *grosso modo* la arquitectura, el entorno, los gustos y tradiciones que durante siglos han tenido lugar en los teatros chinos (*cf. Addenda V*), entendiendo el espacio como “el espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante, con formas que varían según las diferentes épocas y culturas y plantaciones concretas distintas en cada teatro (edificio) particular” (García, 2001: 128).

Todos los teatros guardan semejanzas arquitectónicas, desde Beijing hasta Shanghai sólo el tamaño de estos los diferencia, puesto que en apariencia son prácticamente similares. Una doble puerta da acceso al edificio, con un arco de madera, normalmente pintado en blanco y rojo con el nombre del teatro grabado en color oro en la parte superior; en la actualidad esas letras se iluminan con alógenos eléctricos por la noche. En las jambas se pueden encontrar carteles que informan sobre los espectáculos que el recinto ofrece. El recinto interior es cuadrado, similar a un corral de comedias español, donde la disposición del público y el escenario son paralelos, situándose este al fondo. Todo este espacio se encuentra rodeado de columnas rojas con labradas y armoniosas caligrafías. El escenario suele estar provisto de dos puertas con cortinas de seda, una a cada lado, derecho e izquierdo, por donde los personajes van haciendo apariciones y retiradas de las escenas: la tradición más antigua aboga por que la entrada al escenario sea la derecha, y la puerta izquierda queda así reservada para la salida de los personajes. Al contrario que los escenarios europeos, el teatro tradicional chino no suele estar equipado con telón, por lo que los espectadores son conscientes en todo momento del transitar de las escenas y los actores. Suele contener un segundo piso de balcones, donde las entradas más caras tienen su lugar especial.

El espacio teatral siempre ha sido visto como un lugar donde la población puede recibir educación moral (Llamas, 2014: 31), no sólo un lugar de entretenimiento y esparcimiento (Myhre, en Mair *et al.*, 2001: 143). En el interior está permitido fumar, beber té y comer dulces, frutas o, incluso, comidas preparadas, por lo que la libertad frente al teatro europeo es radicalmente abismal. Al ser un lugar orientado a fines morales, la finalidad última de las obras es instruir al espectador en

los valores de heroísmo, valentía y moralidad nacionales, donde el castigo a los traidores, los malvados, los desgraciados, los adúlteros (Fei, 2002: 118)... siempre se produce y es, además, aplaudido por el público. De este modo, “la obra teatral tiene que hacer entrar necesariamente el interés puramente histórico, etimológico, en el campo de la experiencia de la generación que constituye el público de cada época” (Piscator, 1990: 87) para que sea alabada y guste entre los asistentes.

Estos espacios tradicionales eran conocidos como *xiyuanzi*¹³⁴, que se podría traducir hoy directamente como ‘patios de ópera’ donde estarían dispuestas las filas de butacas para los espectadores, aunque no eran pocos los que denominaban a estos espacios patios o casas de té¹³⁵, ya que los asistentes pagaban por el té que consumían, siendo la representación gratuita para todos los consumidores. De este modo, podemos decir que el ver óperas era algo incidental para el público, que lo que buscaba en realidad era socializar con familiares y amigos mientras degustaba una taza de té (Xu, 2003: 19). Después de todo, “el teatro necesita al público para *ser*” (García, 2020: 59), pues la función teatral sin espectadores carece de todo sentido.

Durante la dinastía Qing, las actuaciones que se celebraban en los *xiyuanzi* podían llegar a durar entre 10 o 12 horas, durante las horas de sol; tiempo que se aprovechaba para comer piscobis como pipas o cacahuets. Los camareros presentes en el lugar agasajaban a los asistentes con toallas calientes, motivo por el cual recibían propinas. Ya en época republicana, estos espacios comenzaron a llamarse *de facto* teatros e, incluso, su disposición y arquitectura fue cambiando gradualmente hasta convertirse muchos de ellos en copias de teatros occidentales. En un principio los teatros separaban en diferentes zonas de butacas a hombres y mujeres y no es hasta 1931 que ambos pudieron sentarse juntos en cualquier lugar del recinto (Xu, 2003: 21).

En las épocas concernientes a la dinastía Song y Yuan (*cf. Bloque II. 1.2. et 1.3.*) los teatros eran llamados *goulan*¹³⁶ y coincidió su surgimiento con la época dorada de la dramaturgia china, aunque se usaban también de forma común los templos como lugar de representación (Sieber *et* Llamas, 2022: 20). Es un momento de la historiografía china en que las escenificaciones teatrales toman lugar al aire público, por lo que tener un lugar resguardado hacía que pudieran representarse todo tipo de eventos de entretenimiento, independientemente de las condiciones climáticas. En estos momentos destaca la ciudad de Kaifeng como centro cultural y dramático, puesto que era la capital imperial, hasta su traslado a la actual Hangzhou, que vio florecer, aún más si cabe, la proliferación de teatros o *goulan*. En el período puramente Yuan, el gusto por las representaciones en lugares estables vio un nuevo renacer y los teatros llegaron a casi todas las ciudades grandes del territorio (Mackerras, en Liu, 2016: 226), extendiéndose así también la costumbre de pagar por acceder al recinto.

Con la toma del poder por parte de los Ming (*cf. Bloque II. 1.4.*), los *goulan* empiezan a ver su declive y comienzan a verse los primeros teatros ligados a casas del té o lugares destinados a la venta de alcohol (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 824). En este período se comienza a establecer una fuerte diferenciación entre los teatros fijos aristocráticos, ubicados en mansiones de la realeza o de altos funcionarios o jefes militares, y lugares destinados de una forma más clara al pueblo, incluyendo también compañías itinerantes que seguían representando al aire libre (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 789). En esta época de rectitud moral y tradicionalismo (Yao, 2001: 250), la mayoría de los teatros

¹³⁴ Los teatros eran conocidos como 戏园子 (*xiyuanzi*), donde el primer sinograma nos aporta la idea de ‘teatro’ y el segundo junto con el tercero ‘patio’ o ‘jardín’, para visualizar mejor *cf. Addenda V.*

¹³⁵ Las casas de té, o 茶园 (*chayuan*), fueron los lugares elegidos por los chinos para degustar mayoritariamente entretenimientos operísticos. Se reunían en estos lugares con la finalidad de beber té, charlar, fumar y esparcir tiempo con amigos y conocidos. Como telón de fondo las representaciones tenían lugar durante casi todo el día. Aún hoy en día es típico encontrar en China estas casas de té que siguen ofreciendo eventos y actividades para entretener al cliente.

¹³⁶ Los 勾栏 (*goulan*) eran estructuras destinadas al juego y al entretenimiento, tanto es así que el término usado hoy en día también puede emplearse para referirse a la idea de ‘burdel’.

fijos se localizan en el exterior de los templos, pues las representaciones seguían evaluándose como ofrendas a ciertas deidades para la consecución de mejores cosechas y lluvias abundantes. Como ya ocurriera otrora en Europa, los templos fueron en esta época importantes centros mercantiles y de encuentro (Brook, 1998: 43), por lo que la idea de ubicar en estos sacros lugares los teatros no estaba exenta de la búsqueda de grandes masas de espectadores que pudieran llenar las sesiones.

Los Qing (*cf. Bloque II. 1.5.*) hicieron que Beijing se situara como la capital de la dramaturgia china, donde muchos teatros se asentaron y muchas compañías de teatro florecieron. La zona en la que más floreció la cultura operística en Beijing era conocida como Qianmen, donde las actividades culturales, comerciales, de entretenimiento y comida abundaban por doquier. En esta zona no sólo vivían los actores miembros de las compañías más afamadas del país, sino que muchos de los fans de la ópera decidían morar en las cercanías para no perderse sus actuaciones y representaciones favoritas. Las élites Qing gustaban de las representaciones teatrales privadas y muchas familias adineradas establecían compañías fijas de teatro en sus mansiones y en sus teatros privados, lo que dio lugar al surgimiento de los *tanghui yanchu*¹³⁷, *id est*, representaciones de salón, que no eran sino parte de un programa de mecenazgo mayor que incluía muchas disciplinas artísticas. Es en esta época cuando los *xiyuanzi* públicos comienzan a dividir su aforo en relación al precio de la entrada; las localidades reservadas a las clases pudientes eran conocidas como *guan-zuo* y disponían los asientos en torno a cómodas mesas llenas de tentempiés, bebidas y cercanas al escenario; a modo de una segunda clase actual, podríamos encontrar las localidades denominadas *san-zuo*, que aún siendo también caras no se elevaban al monto de las anteriores; el peor lugar de todo el teatro era el denominado *chizi*¹³⁸, que se correspondía con las butacas más incómodas y baratas, donde todo era más caótico y desorganizado (Mackerras, en Liu, 2016: 229).

Con las primeras décadas del siglo XX y a través de la influencia de Japón, los primeros teatros de características occidentales llegan a China, de la mano de técnicas y formas de hacer teatro también a la europea (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 844). Una de las influencias más notables venidas del país nipón hace referencia a la existencia de un proscenio de características, dimensiones y disposición totalmente ya occidentalizado, lejano de aquellas plataformas cuadradas con dos puertas de las originales casas de té, incorporando también la idea de telón frontal, lo que daba a los actores la oportunidad de cambios de escena y decoración sin las miradas de los espectadores. De esta manera, en el país comienzan a convivir las dos tipologías de teatros físicos, dedicando cada uno de ellos a representaciones y finalidades diferentes.

2.2. Roles y personajes

Aunque a lo largo de la historia, muchos han sido los emperadores que han organizado escuelas o academias de arte, la historia de las artes escénicas en China nos muestra que la educación y enseñanza se produce en las propias compañías teatrales, de mano de algún actor de edad avanzada que toma varios pupilos para enseñarles los entresijos de la profesión de forma disciplinada y severa. Este es el motivo por el cual la mayoría de los actores tienen orígenes pobres y humildes.

Los aprendices comienzan por clases de recitación, canto, movimientos acrobáticos, movimientos con espadas y otros utensilios — “y es que todo drama conlleva espectáculo, carácter, argumento y elocución, así como canto y manera de pensar” (Aristóteles, 2021: 49)—, que les ocupa un período de unos cinco años, período que el maestro no cobra en el momento, pero del que recibe pago tras finalizar este período por el trabajo en su compañía de los pupilos enseñados. A lo largo

¹³⁷ Las representaciones llevadas a cabo en salones o teatros privados de la clase alta Qing fueron conocidos bajo el nombre 堂会演出 (*tanghui yanchu*) y fueron muy populares en esta época, sobre todo en la capital imperial, Beijing.

¹³⁸ En orden de aparición *ut supra* podemos encontrar las mejores localidades 官座 (*guan-zuo*), las intermedias o de segunda clase 散座 (*san-zuo*) y las más baratas 池子 (*chizi*).

de la historia, los personajes han sido parias sociales, desde su nacimiento, su formación y vida han estado siempre al margen de toda la organización y actividad sociales, hecho por el cual durante muchos siglos los papeles de mujeres han sido interpretados por figuras masculinas de características y formas afeminadas (Fei, 2002: 57).

La organización de los personajes en la ópera china, siempre ha girado en torno a cuatro grandes categorías, a saber: *sheng*, o personaje masculino, *dan*, o personaje femenino, *jing*, o personaje con la cara pintada y *chou*, el bufón. Además a lo largo de las dinastías, cada uno de estos personajes se fue haciendo más y más complejo, por lo que en la actualidad también presentan subdivisiones y categorizaciones inferiores (cf. *Addenda VI*).

El personaje *sheng* (cf. *Addenda VI*) es caracterizado como un actor maduro, aunque a su vez podemos encontrar diferentes divisiones (Llamas, 2014: 54). En primer lugar *laosheng* que siempre es interpretado por un hombre de mediana edad, incluso también es posible más maduro, que suele llevar barba; *grosso modo* suele estar especializado en el canto y, a veces también en artes acrobáticas, siendo uno de los personajes más típicos en la ópera y apareciendo como hombre maduro e íntegro, representante del gobierno, o como sabio o magistrado. También encontramos el tipo *wusheng*, es decir, el actor especializado en artes marciales, siendo el primer sinograma el que hace referencia a este aspecto de su caracterización (cf. *Bloque II. Nota 188*). Suele ser un actor que destaca en la recitación, aunque no es el mejor en canto. Aparece vestido con armaduras y, en ocasiones, también es portador de algún arma, caracterizado como un héroe militar o como algún general, siempre diestro en el manejo de las armas y las acrobacias. El tercer tipo hace referencia al *xiaosheng* que está representado por jóvenes y apuestos actores, encarnando la mayoría de las veces a eruditos, aunque suelen presentar una carencia de vello facial. Estos personajes suelen presentarse en medio de historias de corte amoroso en las que aparecen portando diferentes características: a veces con un sombrero de gasa, otras como erudito con un abanico y, también, como un pobre erudito que falló en su intento de llegar a ser oficial imperial. El último tipo es el conocido como *hongsheng*, siendo el primer sinograma el que representa el color rojo, haciendo así referencia a los personajes que presentan la cara totalmente coloreada en esa tonalidad (Xu, 2003: 31).

La aparición e importancia de estas subtipologías de personajes masculinos ha ido cambiando a lo largo de la historia, siendo en la actualidad la figura del *xiaosheng* como una de las menos preeminentes de todas, por lo que el número de actores famosos que han desarrollado este papel ha sido reducido y pocos han llegado a alcanzar la fama. Esto puede chocar algo con la idea occidental que siempre ha tenido el joven héroe en las acciones, en las que suele acabar siendo la clave para resolver la trama o acercar posturas entre los demás personajes, papel que es asumido normalmente por el *laosheng* en la ópera china. El actor *xiaosheng* suele cantar en falsete y tenor, por lo que la tonalidad es más alta que la usada por el *laosheng* y diferente a la vez de voces femeninas, resultando una voz fuerte, pero no áspera en ningún momento, lo que convierte a este personaje en uno de los más difíciles de ser encarnados.

En cuanto a los personajes femeninos, encontramos la tipología general conocida como *dan* (cf. *Addenda VI*), aunque como ya hemos visto *ut supra* con los personajes masculinos, ocurre lo mismo con los femeninos, que se encuentran a su vez subdivididos en diferentes tipologías (Llamas, 2014: 55). El personaje femenino educado y silencioso es conocido como *qingyi* y suele estar representado por una joven mujer de características tradicionales y ortodoxas. Este personaje suele encarnar a leales esposas, mujeres de casta acomodada y también a señoras en situaciones de apuros económicos, pero siempre caracterizadas por la nobleza en su carácter, siendo conocidas como *laodan* en el caso de que sean personajes entrados en años. Por otra parte, la tipología *huadan* hace referencia a las mujeres de moralidad cuestionable, viciosas u ordinarias en su disposición y trabajo. La tipología *wudan* es la que, de forma paralela a lo visto con anterioridad, posee habilidades para las artes marciales y las acrobacias, representando a personajes como princesas guerreras, mujeres bandido o mujeres combatientes con virtudes femeninas y la fuerza de los personajes masculinos. En raras ocasiones, aparece también la figura *caidan*, es decir, la contrapartida femenina del bufón, que encarna papeles de casamentera o mujer intrigante y divertida (Xu, 2003: 33).

De entre estos personajes, el que suele aparecer con maquillaje facial es el *jing* (cf. *Addenda VI*), que es representado por un actor masculino con características de fiereza, audacia y de desinhibido carácter. Por regla general, encarna a personajes como guerreros, generales, ministros, bandidos o, incluso, demonios con voces fuertes y estridentes, pudiendo llegar en ocasiones al grito. Buscan el enfrentamiento, la división, la irritabilidad del resto de personajes y al igual que los demás, también se ha ido dividiendo a lo largo de la historiografía operística: el *wenjing* tiene una inclinación más acusada al canto, mientras que el *wujing* se inclina más por los tipos marciales y acrobáticos (cf. *Bloque II. Nota 188*). La pintura que llevan en la cara puede variar en tonalidad, cantidad de colores y extensión en la cara, dependiendo del personaje concreto al que esté encarnando el *jing* (Xu, 2003: 33).

La cuarta tipología de personajes en la ópera china se corresponde con el bufón, conocido en chino como *chou* (cf. *Addenda VI*), que guarda características cómicas y divertidas, pero siendo un pilar fundamental en muchas obras puesto que a veces la carga del personaje supera a los demás, pudiendo encarnar desde emperadores hasta vendedores ambulantes, pasando por soldados, sirvientes, sabios, comerciantes o granjeros (Xu, 2003: 33). El actor que encarna al personaje *chou* puede ser anciano o joven, no estando tan sujeto como las otras tipologías a convenciones preestablecidas, incluso puede ser hombre o mujer, siendo también muy común sordos, ciego o cojos. En cuanto a sus propiedades más de carácter no están definidos de forma tan precisa como el *sheng* o el *dan*, por lo que pueden ocupar puestos de representación de lealtad, de maldad, de corazón herido o, también, de traición y venganza (Myhre, en Mair *et al.*, 2001: 144). Atendiendo a una representación en directo, se puede observar cuán adorado es este tipo de personajes por el público. Como ya ocurría con los anteriores, el *chou* también se subdivide en diferentes tipologías, a saber: el *wenchou*, o el bufón educado, y el *wuchou*, que es aquel que domina las artes acrobáticas y marciales.

In illo tempore, cuando las escuelas de actores y las formas más tradicionales estaban aún vigentes, niños pobres de diferentes zonas del país eran recogidos por las compañías y educados en la mayoría de las destrezas necesarias. Con el paso del tiempo y la maduración de los mismos, se les hacía entrega de un rol mejor definido de forma más fija, es decir, si el joven presentaba unos delicados rasgos solía ir destinado a encarnar papeles *dan*, sin embargo, si presentaba características más masculinas y ancianas era destinado a *sheng*, y así con el resto de roles (Llamas, 2014: 57). Si con el paso de los años, el joven perdía las características que le brindaban la idoneidad necesaria para ese papel, la propia compañía reasignaba una nueva tipología al actor, que con esfuerzo y tesón llegaban a controlar y a dominar de forma ejemplar. Algunos incluso, como es el citado caso *ut supra* Mei Lanfang (cf. *Bloque II. Nota 77*), llegaban a adquirir gran popularidad entre el auditorio, viajando al extranjero y siendo demandados en multitud de certámenes de ópera y teatro a lo largo y ancho de todo el país.

Aunque en dinastías anteriores, las mujeres podían representar los roles típicos *dan*, en los últimos años previos a la implantación de la Nueva China en 1949 (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 802), todos los papeles sobre el escenario eran representados por varones. Tanto hombres como mujeres entre el auditorio alababan y quedaban estupefactos ante las habilidades que estos hombres eran capaces de ofrecer desenvolviéndose en papeles típicamente femeninos, sus formas, sus actuaciones... dejaban boquiabierto al gran público (Llamas, 2014: 59-60). Por ello, estos actores debían hacer uso de maquillaje y vestimentas que realzaran sus características femeninas y los mostrara ante el público como verdaderas mujeres. Además, socialmente no estaba bien visto que las mujeres enseñaran las manos en público sin motivo, por lo que los actores coetáneos y deudores de su tiempo escondían las manos entre ropajes y telas y sólo hacían uso de sus dedos cuando la historia, el argumento o la acción lo requería para enfatizar o matizar una escena. Toda esta tradición en torno al rol *dan* se fue perdiendo gradualmente con la llegada al poder del Partido Comunista y su concepción estética de la ópera, con el fin de ir rompiendo los vínculos feudales que aún perduraban en este arte escénico (Xu, 2003: 66). Además, durante mucho tiempo los actores masculinos *dan* se

vieron envueltos en escándalos de acoso por parte de algunos hombres poderosos o señores de la nobleza que les obligaban a participar en actividades de índole homosexual para su disfrute.

Durante cientos de años, los actores no han gozado de un estatus demasiado alto en el país, aunque con la llegada de la Revolución y el Partido Comunista todo empezó a cambiar, puesto que ahora los actores eran los abanderados de las nuevas ideas que se propagaban por todos los rincones de China. Con todo, siempre ha habido ciertos actores que han sido muy valorados por el público, como fue el caso del ya citado Mei Lanfang (*cf. Bloque II. Nota 77*). Durante generaciones, los jóvenes que aspiraban a ser actores ingresaban en algunas escuelas de la capital con la firme esperanza de llegar a formar parte de alguna compañía de renombre. Cuando ingresaban eran asignados a algún maestro anciano que les instruía desde los fundamentos básicos, sin libros ni materiales lectivos. Como ya hemos venido viendo, cada actor era asignado a una tipología diferente en relación a sus aptitudes y habilidades personales (Llamas, 2014: 60). Aún así, la cantidad de estrellas que emergían de estas enseñanzas eran mínimas, suficientes para abastecer la demanda de actores.

Cuando un aprendiz ingresaba en una de estas escuelas prácticamente dejaba atrás a su familia y los demás aprendices empezaban a formar parte de su vida personal, tanto es así que durante mucho tiempo los matrimonios se establecían entre los propios miembros de una compañía, dando lugar a sagas de personajes que legaban su arte a las generaciones más pequeñas (Xu, 2003: 68). Además, hasta la implantación de la Nueva China era típico que en el escenario las compañías prefirieran situar a actores de la misma edad, por lo que todos los papeles eran llevados a cabo por personajes de generaciones similares. Esto siempre se ha explicado desde un enfoque de entendimiento, puesto que actores de generaciones similares tendían a entenderse mejor sobre el escenario.

2.3. La kinesia y la proxemia

Como se vio arriba, el escenario estaba dispuesto con dos puertas, una de entrada y otra de salida, espacio con el que los actores jugaban en sus salidas, cantos y actuaciones (*cf. Addenda V*). En ocasiones, los actores se mantenían bajo el anonimato de la cortina de una de las puertas, mientras cantaban, por lo que la audiencia podía escucharlos pero no verlos, jugando así con las distancias entre ellos y el público (Fischer, 1999: 207). Cuando el actor tenía el turno de salida, las cortinas se abrían y él hacía su aparición en el escenario, por lo que era necesario que existiera personal entre bastidores para hacerse cargo de estos menesteres.

Al comienzo de la obra se produce la *presentación*¹³⁹ de los personajes, sobre todo, de los personajes principales que articularán el argumento central de la ópera. Suele constar de varias partes en las que el actor realiza una introducción, unos versos de ambientación y un pequeño discurso. Es una declaración general de su estado de ánimo, su situación, su identidad, su experiencia y su carácter y, además, expresa sus aspiraciones, sus ambiciones y sus emociones. Después realiza un pequeño monólogo recitado en el que presenta el nombre del personaje, su lugar de origen, su vida, la situación, el curso de los acontecimientos y las actividades psicológicas. Este monólogo es una técnica teatral especial que se utiliza habitualmente en las óperas tradicionales, pero en muchas producciones revolucionarias ya no suele hacerse.

Cuando aparecen una serie de movimientos que simulan el caminar, denominados en chino *paolongtao*¹⁴⁰ (*cf. Addenda VII*), se suele referir al papel de los soldados, los sirvientes, las damas de la corte y otros asistentes en la ópera y recibe su nombre de la forma especial de ropa que llevan, simulando la piel de un dragón. El conjunto de estos dragones puede desempeñar el papel de un ejército virtual de miles de caballos y ambientar la escena. También hay muchos tipos diferentes de

¹³⁹ En chino es conocido como 自报家门 (*zibaojiamen*), y se podría traducir como ‘la auto entrada en escena’.

¹⁴⁰ El movimiento 跑龙套 (*paolongtao*) hace referencia a ‘jugar un papel de caminante’.

estos pequeños dragones y variaciones en la formación, como los dos dragones que salen del agua, o las botas que se arrastran hacia atrás, etc.

A veces, para enmarcar movimientos o crear la ambientación de una escena se usa la técnica *dajiazhi*¹⁴¹ que es un efecto sonoro —o signo paralingüístico (Fischer, 1999: 38)— emanado entre bastidores, a menudo marcado en el guión con indicaciones escénicas concretas para los personajes.

Cuando un actor necesita pronunciar algunas palabras al margen de la escena que está teniendo lugar, tiende a llevarse la manga a la cara o a apartarse hacia un lado del escenario; esto es conocido como *dabeigong*¹⁴² y suelen expresar las actividades internas que transcurren en un personaje que quiere mostrarlas sin que el otro personaje presente se entere de las mismas. La reverencia se suele realizar con una mano levantada en horizontal y la manga de la chaqueta cubriendo la cara, de cara al público y suponiendo que los demás personajes del escenario no la han oído.

En el caso de una trama ininterrumpida, dos grupos de personajes salen cada uno de puertas diferentes del escenario, cruzan el escenario por ambos lados y luego salen del escenario al mismo tiempo, otro movimiento kinésico (Fischer, 1999: 68). Se suele utilizar en situaciones como persecuciones, asedios o búsquedas para crear una atmósfera dramática y tensa y es conocido como *chaoguochang*¹⁴³.

Uno de los movimientos más conocidos en la ópera es el denominado *liangxiang*¹⁴⁴, *id est*, el movimiento de salida en curva que un actor realizaba desde las puertas traseras hasta situarse en el centro del escenario haciendo un movimiento para afianzar su posición central en la escena, como nos explica Xu (2003: 57). Este movimiento suele marcar un inicio de escena o, incluso, inicio de la propia obra. Hay varias formas de aparición, ya sea individual, doble o multipersonal, con diferentes personajes y argumentos, así como el estatus de los personajes en la obra, ya sea como amos o subordinados, victoriosos o derrotados, elogiosos o despectivos, y también en términos de altura, positiva o negativa, rápida o lenta —otro signo paralingüístico (Fischer, 1999: 61)—. La mayoría de las apariciones van acompañadas de una fuerte percusión rítmica, que exige movimiento en la quietud, coherencia y belleza.

Cuando algún personaje militar se ciñe sus ropajes en actitud de entrar en batalla o combate realiza un movimiento que es conocido como *qiba*¹⁴⁵, pues con la ropa también se añade información de significado (Fischer, 1999: 177). Es una combinación de muchos movimientos y técnicas básicas, y se ejecuta como una danza continua para mostrar el poderío del guerrero y crear una atmósfera de batalla. Hay varios tipos como *qiba* masculinos, *qiba* femeninos (*cf. Addenda VII*), *qiba* enteros, simples y dobles.

El movimiento kinésico conocido como *tangma*¹⁴⁶ (*cf. Addenda VII*) hace referencia principalmente a una combinación de movimientos como rodear, girar, agitar el látigo, frenar al caballo, golpearlo o hacer una aparición. Si es una heroína a veces añade movimientos como volteretas. Dependiendo de las necesidades de la trama, el movimiento puede ser simple o complicado, y se utiliza sobre todo para expresar la trama de los caballos al galope. Existen varias formas, como la uni-

¹⁴¹ 搭架子 (*dajiazhi*) que se podría traducir como ‘encuadrar una escena’.

¹⁴² El movimiento 打背躬 (*dabeigong*), que el actor realiza para pronunciar algún monólogo a parte, consiste en llevarse la manga de sus ropajes a la cara o acercarse a un costado del escenario.

¹⁴³ El movimiento rápido que recorre todo el escenario de punta a punta es conocido como 抄过场 (*chaoguochang*) y podría traducirse como ‘cruzar el escenario’.

¹⁴⁴ El movimiento es conocido por los sinogramas 亮相 (*liangxiang*) y, aunque su traducción es compleja, se podría entender como ‘debut’ o ‘aparición’.

¹⁴⁵ 起霸 (*qiba*) es un movimiento, típico de militares en escena, que marca su entrada en acción.

¹⁴⁶ El movimiento 趟马 (*tangma*) muestra acciones estilizadas indicando trote y galope.

personal, la doble y la múltiple. La actuación requiere una postura robusta, movimientos bruscos y la capacidad de recorrer el escenario, que puede mostrar diferentes personajes y prosencios. En las diferentes producciones, los caballos tienen diferentes nombres y diferentes combinaciones de movimientos, cada uno con su propio estilo y características.

Si el movimiento muestra a un personaje con gran habilidad que se escabulle entre el decorado y que se utiliza a menudo en situaciones como el reconocimiento, las patrullas, los paseos nocturnos, los ataques encubiertos o los caminos rectos, se habla de *zoubian*¹⁴⁷. Se realiza como un conjunto de movimientos de danza continuos, en los que una persona que camina sola —denominándose ‘paseo individual’— o un par de personas que caminando juntas —‘paseo doble’—; a veces también puede existir un paseo colectivo en el que muchas personas bailan juntas. Los que entonan una melodía al caminar por los lados se llaman *xiangbian* —o costados ruidosos—, mientras que los que no cantan se llaman *yabian* —o costados mudos—. El nombre de la danza varía de un género a otro, al igual que las combinaciones de movimientos.

Para mostrar escenas de lucha se recurre al movimiento *dangzi*¹⁴⁸ que es una rutina de actuación de artes marciales. Se utiliza para mostrar una escena de batalla y para realzar la atmósfera de la misma. O bien luchan con espadas o bien luchan con las manos desnudas, pues estas también son portadoras de significado (Bobes, 1997: 157). El nombre de los puestos depende del número de personas, por ejemplo, si hay tres personas luchando, se llama *tres dangzi*, si hay cuatro, *cuatro dangzi*, y así sucesivamente. Una pelea en grupo con un número mayor de personas se denomina *dangzi de grupo*.

Cuando las peleas se producen en parejas que luchan entre sí con armas variadas, se denomina *duizi*¹⁴⁹ y a menudo combaten con dos armas diferentes, llamándose *duizi de espadas* o *duizi de pistolas*. En ocasiones también luchan desarmados —llamándose *duizi de puños*—.

Cuando el combatiente ha resultado victorioso de la batalla o combate y abandona el escenario de forma triunfal, se denomina *shuaxiachang*¹⁵⁰. Muestra la petulancia del vencedor en una batalla tras el combate, mostrando al militar en cuestión bailando con su arma en el escenario para mostrar su espíritu heroico. Puede utilizar para su baile armas, cuchillos o palos para dar a su intervención una dimensión más comunicativa (García, 2020: 76-77).

Cuando un personaje influyente es mostrado y paseado por el escenario en un palanquín por dos o cuatro personajes, estamos ante el movimiento *taijiao*¹⁵¹. La persona sentada está en el centro y el portador está delante y detrás. Cuando se levanta el palanquín, el portador dobla los brazos sobre ambos hombros, se levanta lentamente, sacude los brazos y da varios pasos ante el palanquín. Al sentarse, el portador y la portadora se mueven de forma coordinada, con la misma marcha. Cuando va cuesta arriba, el primero se mantiene erguido, mientras que el segundo dobla las piernas y da un paso corto, y cuando va cuesta abajo, cambia a la acción correspondiente; cuando el camino está lleno de baches, el portador se pone en cuclillas para mostrar que el cuerpo del palanquín ondula y tiembla en gran medida. Para el espectador chino esta forma de representación imaginaria se constituye de forma totalmente lógica, pues a la postre “la representación [...] se puede definir en general

¹⁴⁷ El 走边 (*zoubian*) o paseo con una pisada ligera y cautelosa para sugerir viajes de noche. Aparecen también los sinogramas de 响边 (*xiangbian*), o costados ruidosos, y el 哑边 (*yabian*), es decir, costados mudos.

¹⁴⁸ El 档子 (*dangzi*) o movimientos de artes marciales.

¹⁴⁹ 对子 (*duizi*) es un sinograma que expresa precisamente la idea de ‘pareja’ o ‘par’.

¹⁵⁰ El movimiento de salida 耍下场 (*shuaxiachang*) hace referencia a soldados y militares que abandonan triunfalmente el escenario.

¹⁵¹ El movimiento 抬轿 (*taijiao*) refleja el paseo que se le hacen a algunos personajes ricos en palanquín.

como un contexto estructurado de signos” (Fischer, 1999: 514) conocidos tanto por el actor como por los espectadores.

Cuando la obra quiere mostrar un largo viaje, por las dimensiones del escenario, recurren a caminar en círculos, denominando a este movimiento *paoyuanchang*¹⁵², puesto que “de los significados del escenario y sus diferentes zonas depende la manera en que puede atribuirse un significado al signo del movimiento” (Fischer, 1999: 129). La velocidad del paseo en el círculo va normalmente de lento a rápido; los pasos de la marcha en el círculo deben ser pequeños, rápidos y uniformes, y la parte superior del cuerpo no debe moverse en absoluto.

Otro de los movimientos típicos entre los caracteres militares es el de *diaomao*¹⁵³ que muestra al personaje cayendo de forma repentina hacia delante mientras da una voltereta, de tal suerte que su espada o cuchillo toca en primer lugar el suelo, antes que él mismo.

En las obras militares, es común ver a varios actores enzarzados en una batalla o pelea y, de repente, un sonido de tambor paraliza toda la acción teatral dejando también a los actores enfrentados el uno al otro durante largos segundos, en los cuales los actores mantienen sus miradas fijas en la del rival bélico, dando gran intensidad a la representación dentro de la cosmovisión histórica china de la ópera. Para el ojo occidental es difícil imaginar acción en esta inacción estática, pero la dramaturgia china atesora estos momentos de la obra como escenas de gran tensión y fuerza contenida, mostrando un triunfo militar y de confianza en ese *savoir être*. Del mismo modo, podemos encontrar otro elemento kinésico que podría hacer malinterpretar el sentido de la escena: se produce cuando un actor victorioso deja huir a su derrotado oponente y ve desde la lejanía del escenario cómo se rearma. Es consciente de que su oponente está tomando nuevas armas y se lanzará de nuevo a la batalla, pero está tan seguro de su fuerza, es tan confidente con sus capacidades que permite que tome nuevas armas, descanse y embista de nuevo contra él. Así, el victorioso actor *lato sensu* está dando a entender a todo el auditorio su superioridad heroica y espiritual frente a su oponente y rival. Cuando el público ha aplaudido su valentía y coraje (Xu, 2003: 59), el héroe corre hacia su oponente con la misión firme de derrotarlo y humillarlo.

El actor chino tiene que hacer uso de todo su cuerpo para expresar y actuar vívidamente las características mentales y los detalles del personaje al que encarna. De ahí que en muchas ocasiones los movimientos sean entendidos como exagerados o descomedidos para el ojo inexperto, pero “[...] cuya función es expresar emociones: exageración, atenuación, neutralización y enmascaramiento de una emoción mediante signos gestuales” (Fischer, 1999: 105).

Los movimientos que incluyen baile y actuación son conocidos como *zuo*, mientras que los más relativos al combate puramente son llamados *da*¹⁵⁴. En algunas ocasiones, las actuaciones de combates son representadas con acompañamiento musical, pero en otros casos, los actores declaman discursos o cantan mientras combaten. En general, todo los movimientos y gestos empleados sobre el escenario tienen su origen en acciones tradicionales comunes que con el paso de los siglos se han ido perfeccionando y refinando (Fischer, 1999: 131), hasta llegar a la forma que hoy presentan. Los movimientos en el baile se concentran, sobre todo, en las manos, los ojos, el cuerpo y los pies (*cf. Addenda VII*); apoyados a veces en luchas mano a mano, el uso de armas como espadas y lanzas y el empleo de movimientos acrobáticos como los saltos (Fan, en Liu, 2016: 101).

Las técnicas de danza y baile empleadas en la dramaturgia china suelen dividirse tradicionalmente en tres: técnicas básicas usadas por todos los personajes, técnicas aplicadas a una tipología concreta de personaje y técnicas con usos específicos con propiedades únicas sobre el escenario. En

¹⁵² El 跑圓場 (*paoyuanchang*) refleja largas travesías que son representadas en un paseo en círculos sobre el escenario.

¹⁵³ El juego de voltereta con espada es denominado 吊毛 (*diaomao*).

¹⁵⁴ El movimiento descrito *ut supra* como 做 (*zuo*), más relacionado con el baile, y el 打 (*da*), más proclive a los movimientos de combate en sí.

la primera, docenas de técnicas centradas en las piernas y la cadera son usadas requiriendo un gran control y práctica para su dominio, como es el caso del movimiento *woyu*¹⁵⁵ (cf. *Addenda VII*), que puede ser representado a cada lado del cuerpo, para lo cual el actor tiene que apoyar todo su peso en uno solo de sus pies en la parte delantera de la suela del zapato, mientras va inclinando todo su cuerpo hacia el suelo, sus rodillas flexionadas, mientras su torso sigue estando erguido hacia arriba y con las manos —siempre y cuando la escena lo requiera— sujeta de forma grácil las armas o elementos de utilaje que lleve en sí.

Una técnica móvil sobre el escenario, usada por diferentes tipologías de actores, es la denominada *dingshen*¹⁵⁶, literalmente traducida como ‘concentrando la atención’, es representada orientando los ojos hacia un objeto por un largo rato, sin pestañear ni cambiar su posición (Fan, en Liu, 2016: 103). Los actores no necesitan *per se* mirar ningún objeto en concreto, sino que hacen creer al público que así lo hacen. Otra técnica para el movimiento de los pies es conocida como *yuanchang*¹⁵⁷, consistente en un inicio lento del movimiento de los pies que se va acelerando progresivamente, moviendo ambos pies alternativamente, trasladando el peso del cuerpo a los talones y a los dedos de forma sucesiva. En la ópera china también existen muchos movimientos relativos únicamente a las manos, las palmas, los puños y parte de los brazos, como es el caso del movimiento *lanhuazhi*¹⁵⁸, el cual utiliza el dedo índice señalando hacia afuera, mientras el pulgar se acerca a la palma y los otros tres dedos hacia la palma hasta que la yema del dedo medio presiona levemente la articulación del pulgar. Este movimiento es empleado sobre todo por los personajes *qingyi* y *laodan*, aunque no en exclusiva. Ascendiendo hacia movimientos mucho más elaborados que caracterizan a personajes concretos, podemos encontrar el llamado *yunshou*¹⁵⁹, consistente en entrelazar movimientos circulares de la mano y los brazos, acompañándolos de movimientos del cuello, los ojos, los hombros y el torso, concentrando el eje del movimiento en las caderas (Fan, en Liu, 2016: 103).

Atendiendo al grupo de movimientos característicos de cada uno de los personajes, encontramos también una serie de los mismos que son específicos *sine qua non* de roles concretos; la edad, el estatus social o la dignidad de cada uno de estos está relacionada con una tipología específica de movimientos y, además, suelen ir asociados a vestimentas determinadas ya que “el vestuario es sin duda el componente más importante de todos los elementos que constituyen la apariencia externa del actor” (Fischer, 199: 173). Otros, por el contrario, son usados por todos los personajes con ligeros cambios y particularidades precisas, como puede ser el caso del *yunshou*. Los personajes tipo *jing* suelen usar su mano derecha en una secuencia de movimientos por encima de la cabeza para mostrar un alto nivel de maestría, mientras que los roles *laosheng* no suelen levantar la mano más allá de las cejas. Para la misma mano derecha, los personajes *dan* no podrán nunca hacer uso de la misma más arriba de la nariz, lo que afianza la idea de que “los signos gestuales que crean significado predominantemente en el plano del sujeto muestran lo que alude al sujeto productor del signo,

¹⁵⁵ El movimiento 卧鱼 (*woyu*), puede ser traducido literalmente como ‘pez agachado’, haciendo referencia a ‘pez’ o ‘pescado’ el segundo sinograma de la secuencia.

¹⁵⁶ El movimiento 定神 (*dingshen*) es el empleado para llamar la atención del espectador.

¹⁵⁷ El movimiento conocido como 圆场 (*yuanchang*), se puede traducir como ‘círculos redondos’ y representa el movimiento que describen ambos pies sobre el suelo.

¹⁵⁸ Uno de diez movimientos de manos más conocidos es el 兰花指 (*lanhuazhi*) y que podría traducirse de forma literal como el ‘dedo orquídea’, puesto que los dos primeros sinogramas representan esa flor y el último es el propio para el significado ‘dedo’.

¹⁵⁹ El 云手 (*yunshou*), es un movimiento complejo de la tipología primera, esto es, la que representa a personajes en concreto y podría traducirse como ‘manos de nube’, siendo el primer sinograma el que representa a ‘nube’ y el segundo literalmente ‘mano’.

su edad, sexo, estatus social, condición física, estado mental, rasgos característicos, estado de ánimo y sentimientos” (Fischer, 1999: 106-107).

Movimientos relacionados con utillaje o vestimentas específicos, podemos hallar también algunos que son utilizados en momentos particulares, como es el caso del *tanzigong* que incluye técnicas que abarcan volteretas, volteretas simples, volteretas múltiples, rodando y girando por el suelo, peleas entre personajes, saltos con ayuda de resortes. El movimiento llamado *bazigong*¹⁶⁰, por su parte, contiene más de cien secuencias usadas en combates, acompañadas con espadas y lanzas (Fan, en Liu, 2016: 104). Ambos movimientos pueden presentar a personajes en solitario o en parejas, incluso escenas con múltiples oponentes. El movimiento *shuixiugong*¹⁶¹ es representado con hábiles maniobras de las mangas de seda de los ropajes. Fan, en Liu apunta que *lingzigong*¹⁶² “is the most frequently used by xiao sheng roles” (2016: 14) haciendo uso de una o dos plumas, de entre 150 y 250 centímetros de largo, atadas al sombrero y que personifican un estatus espiritual y emocional elevado con respecto al resto del elenco. Otras técnicas y movimientos que emplean vestimenta o utillaje específico para dar carga de significado a la actuación (Fischer, 1999: 157) pueden ser el *shuaiifagong* que hace uso de pelucas, *rankougong* o técnica en la que intervienen barbas postizas, *shanzigong* en la cual los abanicos tienen un papel preeminente o las *shoujuangong*¹⁶³, que hace acopio de pañuelos en la representación.

La concepción de belleza en la ópera, conocida tradicionalmente como *mei*¹⁶⁴, se consigue en base a dos principios básicos: la coordinación y la redondez de los movimientos. De ahí que muchos movimientos parezcan forzados o antinaturales (Fischer, 1999: 124), pues lo que siempre se persiguen es que reproduzcan patrones circulares, redondos, tanto en movimientos de partes específicas del cuerpo, como cuando todas las articulaciones corporales entran en juego. Los actores huyen de los movimientos angulares y las líneas rectas en busca de una estética que tiende al arco y a las líneas curvas. *De visu*, los actores necesitan una coordinación y una ejecución magistrales de todos y cada uno de los movimientos; la sincronización de manos, ojos y otras partes del cuerpo con la respiración y los ritmos que marca la música son esenciales para alcanzar la ansiada *mei*, que entiende como eje vertical de belleza las caderas, parte del cuerpo de la que emanan todos los demás movimientos.

Para todo actor de ópera tradicional tres deben ser los principios que rijan su actuación sobre el escenario: ser preciso, mostrar belleza y tener encanto (Xu, 2003: 111). El ser preciso sobre el escenario se relaciona con las habilidades y entrenamientos adquiridos durante años, bien en una escuela orientada a ello, bien a manos de un maestro que enseñe y guíe. El actor debe repetir y practica una y otra vez hasta que sus movimientos, posturas, expresión facial (Fischer, 1999: 68), canto y recitación se ajusten a los estándares precisos para su rol. Para mostrar *mei*, esa belleza de la que venimos hablando, el actor tiene que poseer una gran percepción artística, siendo capaz de encarnar personalidades de forma ejemplar, casi alcanzando lo sublime. Para tener encanto frente al público

¹⁶⁰ El 毯子功 (*tanzigong*) podría traducirse literalmente como ‘movimiento o técnica en alfombras’ y el 把子功 (*bazigong*) que representa ‘técnicas con armas’.

¹⁶¹ El 水秀功 (*shuixiugong*) es un movimiento realizado con las largas mangas de los ropajes de los personajes, que llegan a medir entre 60 y 90 centímetros de largo y que suelen ser llevados a cabo por personajes *dan*. Podría traducirse este término como ‘movimiento de mangas de agua’.

¹⁶² El movimiento 翎子功 (*lingzigong*) puede traducirse como ‘técnica o movimiento de plumajes’, siendo el primer sinograma el que hace referencia a esta realidad de utillaje.

¹⁶³ En orden de aparición *ut supra* encontramos: 甩发功 (*shuaiifagong*), 髯口功 (*rankougong*), 扇子功 (*shanzigong*) y 手绢功 (*shoujuagong*). En todos estos conjuntos de sinogramas, los dos primeros hacen referencia a la realidad del vocabulario que representan (como barbas, pelucas o abanicos) y el tercer sinograma representa ‘técnica’ o ‘movimiento’.

¹⁶⁴ El sinograma 美 (*mei*) es el que representa ‘belleza’ en términos generales, aquí aplicados a la coordinación y a la redondez de los movimientos.

hay que tener años de práctica y contacto con los espectadores, es decir, ser veterano en el arte de la actuación para alcanzar la apreciación última y más elevada del espíritu de la cultura tradicional, que se materializa en la ópera.

2.4. La caracterización visual: maquillaje y vestimenta

El estudio del maquillaje y la vestimenta en la ópera tradicional sería una ardua y casi imposible tarea si todas las variedades operísticas fueran analizadas, por lo que aquí procederemos a apuntar las características más específicas concernientes a la ópera de Beijing, como venimos haciendo desde el inicio del presente trabajo, debido a que “los significados que el sistema de la ropa es capaz de crear afectan sobre todo al plano del sujeto y de la intersubjetividad y todos están orientados al establecimiento de la identidad de su portador” (Fischer, 1999: 182).

En la ópera, el uso de diferentes tipos de vestimenta siempre conlleva la idea de diferentes rangos o posiciones en el escalafón social, manifestado a través de colores, símbolos bordados o trajes específicos, realizando por ende la identificación de los personajes. En la mayoría de las obras dramáticas, encontramos una clara exageración de estas particularidades con el fin de amplificar los efectos sobre el espectador (Bonds, en Liu, 2016: 207). Aunque en los albores del nacimiento de las grandes compañías de teatro los actores debían utilizar el mismo traje o vestido para encarnar a diferentes personajes, por lo costoso de su adquisición, gradualmente esto fue cambiando y la vestimenta se fue especializando con depende qué tipo de roles se quería simbolizar. La vestimenta en la ópera no tiene una dimensión temporal, sino de rango y rol, por lo que no podremos encontrar características de diferentes dinastías, ni periodos, ni localización geográfica, ni clima. Con todo, la finalidad última de la vestimenta es ofrecer al público una diferenciación clara del tipo de rol que está en ese momento sobre el escenario. Según apunta Bonds, en Liu la vestimenta utilizada en la ópera tradicional aportará una serie de dicotomías entre hombre o mujer, joven o mayor, rango social alto o bajo, rico o pobre, militar o civil y, finalmente, si el personaje es perteneciente a la mayoría *han* o forma parte de una minoría (cf. *Bloque I. Nota 3*).

Asimismo, los colores empleados juegan un papel importante en la clasificación y entendimiento de los personajes, puesto que “con la ayuda de similitudes y contrastes en el color, línea u ornamento en el vestuario puede indicar la existencia y cambio de determinadas relaciones entre los personajes o subrayar el significado de una figura” (Fischer, 1999: 185). Colores como el rojo, el verde, el amarillo, el blanco y el negro son considerados colores superiores y se encuentran relacionados con las creencias tradicionales de dirección o mando, tal es el caso de nobles, cortesanos, oficiales y generales. Estos colores suelen ser utilizados por personajes masculinos con funciones de liderazgo. En cambio, colores tales como el granate, el rosa, el azul, el turquesa o el verde oliva son vistos por la tradición china como colores de rangos bajos, usados en la representación de escenas informales (Fan, en Liu, 2016: 104), pese a que el azul en ocasiones denota un estatus alto de calma y personalidad firme. Así, “el color forma parte del traje de los actores y remite a la categoría social, a la edad, a la conducta de los personajes [...]; puede ser manifestación del carácter de los personajes y convertirse en signo metonímico de su modo de actuar” (Bobes, 1997: 136).

Además de esta división general de los colores, encontramos atributos relacionados de forma independiente con colores concretos; así, el rojo viene emparentado con el respeto, el honor y la lealtad y es usado en bodas. De forma paralela a su uso occidental, el verde está ligado con connotaciones militares y marciales, mientras que el amarillo se reserva para el emperador y para su familia, tal y como ocurría también en la sociedad histórica real. Una connotación cultural que suele sorprender al extranjero cuando atiende un funeral en China es el empleo del blanco como color oficial de luto, pues esta es la norma tradicional, aunque este color también puede simbolizar la lealtad del portador. Personajes de una marcada connotación de rectitud y valentía suelen portar vestimentas de tonos negros, que realza su prestigio y honor. Los personajes *xiaosheng* ingenuamente

proclives al enamoramiento y al romanticismo tienden a llevar coloridos trajes rosas, mientras que roles mayores portando elementos granates simbolizan respeto. Las túnicas en turquesa son empleadas por los actores jóvenes, tanto *sheng* como *dan*, pero el verde oliva acompaña comúnmente a los mayores.

En los trajes, túnicas y piezas de vestimenta que los actores usan es común encontrar ricos bordados a mano que potencian aún más las particularidades de cada rol, definiéndolos y caracterizándolos. El *buzi*¹⁶⁵ es un término que se refiere a los patrones de animales u otras figuras simétricas bordados con hilo de seda en amarillo y otros colores en la parte delantera y trasera de las túnicas o ropajes. Los bordados tipo *buzi* son originarios de la dinastía Ming y su uso estaba relegado al funcionariado imperial, mostrando el rango y la importancia del portador en relación con la complejidad y el colorido del mismo. Con la llegada de la dinastía Qing, este bordado, que se realiza en espacios cuadrados reservados para este fin dentro de los ropajes, acabaría pasando a su uso operístico, cuya finalidad también era la de realzar el rango social del personaje que estaba actuando en ese momento.

Las vestimentas calificadas de *mang*¹⁶⁶, también conocidas originalmente como túnicas de la Corte usadas por la realeza y los generales para ocasiones formales y de festejos. El uso de serpientes pitón en estas vestimentas se explica por la similitud entre estos animales y los dragones; al estar este animal mitológico reservado única y exclusivamente al emperador, el resto de oficiales y familiares harían uso de bordados de pitón sobre sedas, incluyendo también variedades de fénix, sobre todo cuando estas túnicas eran portadas por mujeres, conocidas en su caso como *niumang* (cf. *Bloque II. Nota 166*). Estos bordados de pitones y fénix otorgan un aire de sosiego, tranquilidad a la persona que los lleva. Los colores que suelen incluir estos bordados son el amarillo, el rojo, el blanco, el negro, el verde, el azul, el rosa y el verde oliva. El corte de las túnicas *mang* es el prototipo típico de la imaginaria china, larga, de forma trapezoidal, con escote redondeado y cierre en cruce. Suele tener las mangas tipo *shuixiu* (cf. *Bloque II. Nota 161*) que son utilizadas para combinarlos con el baile y hacer gráciles movimientos. Los personajes *sheng* suelen llevar este tipo de túnicas.

La vestimenta usada por generales y militares de alto rango era conocida como *kao*¹⁶⁷, que se asemeja una especie de armadura, dividida en dos placas, una delantera y otra trasera ricamente decoradas. Estos ropajes son usados en la ópera para representar a personajes con un espíritu majestuoso y señorial, al tiempo que su holgura les permitía realizar movimientos acrobáticos complejos. En la placa posterior del *kao*, suelen incluirse escudos y banderas geométricas, típicamente triangulares, que realzan la majestuosidad y heroicidad militar. Aunque mucho menos típico, podemos encontrar también su paralelo femenino, conocido en este caso como *nükao* (cf. *Bloque II. Nota 167*) orientadas a personajes *daomadan*¹⁶⁸, *id est*, generales mujer. Para dar al conjunto un aspecto más metálico, suele ir bordada con hilos en color plata.

¹⁶⁵ El 补子 (*buzi*) podría traducirse directamente como ‘remiendo’ o ‘arreglo’, siendo el sinograma utilizado para referir esos bordados en formas cuadradas sobre las túnicas.

¹⁶⁶ El sinograma 蟒 (*mang*) originalmente hacía referencia al significado de ‘serpiente pitón’, que con el tiempo pasó a designar un tipo de túnica ricamente decorada con pitones doradas durante las dinastías Ming y Qing. Finalmente este sinograma fue asumido por el teatro para designar ese tipo de túnicas. El caso del traje femenino es conocido como 女蟒 (*numang*), cuyo primer sinograma representa la idea de ‘mujer’ o ‘femenino’.

¹⁶⁷ 靠 (*kao*) hace referencia a la ‘armadura’, por lo que suele representar siempre a personajes militares. Paralelo al proceso anterior (cf. *Bloque II. Nota 166*) encontramos su versión femenina en 女靠 (*nukao*).

¹⁶⁸ Aunque no es un rol muy típico de la dramaturgia china, 刀马旦 (*daomadan*) hace referencia a personajes femeninos de corte militar. El primer sinograma se traduciría como ‘cuchillo’ o ‘espada’, el segundo como ‘caballo’, siendo el tercer y último el relativo al rol femenino. Es un tipo de *wudan* (cf. *Addenda VI*) que representa a guerreras femeninas que usan ropajes ajustados y hacen girar armas en el aire.

Con todo, la vestimenta más usada en la ópera es conocida como *xuezi*¹⁶⁹, elaborada en varios colores y apta para todos los sexos y tipos de personajes. Aunque existen en otras tonalidades, las más típicas son en verde y suelen encarnar a jóvenes insensibles y mimados, hijos de padres acomodados. De otra parte, aquellos que la portan en amarillo suelen ser ancianos de clase baja, mientras que en negro con un gran cuello blanco encarnan personajes pobres de moralidad recta. Cuando los representados son sabios o literatos los *xuezi* son azules con cuellos blancos. Cuando los personajes son femeninos, el color predilecto suele ser el negro, color que representa gran importancia para los *dan*, dando a entender un temperamento recatado y pacífico, representando un personaje leal y amable con un fuerte sentido del bien y del mal. Este tipo de trajes es conocido más por su carácter informal, despreocupado, caracterizando en muchas ocasiones a personajes *xiaosheng* o *laodan* (Bonds, en Liu, 2016: 208).

En el ámbito formal encontramos las túnicas *pi*¹⁷⁰, que se asemeja a una bata con la parte delantera abierta y que era usada por emperadores, generales, funcionarios, caballeros ricos y talentosos y sus familiares en la ópera de Beijing en ocasiones formales. En ocasiones también es usada por eunucos y nobleza rural. La túnica *pi* está formada por dos partes delanteras, cuello grande de media longitud, mangas anchas, aberturas en la cadera izquierda y derecha; las faldas de los hombres son largas hasta los pies, mientras que las faldas de las mujeres son un poco más cortas —justo por encima de las rodillas—. *Qingyi* lleva túnicas *pi* en colores pastel, mientras que *laodan* y *laosheng* suelen llevarlas en tonalidades verde oliva o granate (Bonds, en Liu, 2016: 208).

Ínterin el resto de las vestimentas empleadas sobre el escenario abarca chaquetas cortas, chalecos, pantalones y faldas que se usan para vestir a los roles secundarios de sirvientes y soldados, compartiendo bordados y colores con las cuatro grandes divisiones vistas *ut supra*: *mang*, *kao*, *pi* y *xuezi*. Liu nos indica que “roles of status usually wear elevated shoes and boots with thick white soles, while servants and soldiers usually have flat shoes for ease of movement. Female characters wear flat-soled shoes, often with tassels on the toes” (Bonds, en Liu, 2016: 210).

Del mismo modo que la vestimenta, el maquillaje en la ópera establece diferencias entre los diferentes tipos de roles. El maquillaje facial es extremadamente artístico (Fischer, 1999: 82), por lo que se requiere un gran talento y tiempo para llevarlo a cabo. El maquillaje tradicional, por su profusión y detallismo, es cercano a las máscaras y transportan al espectador cientos de años atrás en el tiempo, momento en el que los rituales chamánicos imponían la pintura facial para entrar en comunión con espíritus y deidades, de ahí que aún hoy conserve ese punto de simbolismo tan fuerte, que muchos eruditos de la ópera le confieren, llegando a afirmar que del maquillaje se puede revelar el alma del personaje, pues “tiene la función general de crear significado” (Fischer, 1999: 15). El maquillaje suele cubrir por completo el rostro, aunque no en todos los roles tiene las mismas características.

Los roles *sheng* y *dan* suelen tener el rostro a la vista, pero colorean fuertemente sus cejas postizas, rodeando el ojo de colorante negro. Los colores elegidos para los roles *huadan* y *daomadan* realizan una base de rosa pálido, resaltado con algo de colorete desde el arco de la ceja hasta la mejilla y delineando también los ojos y las cejas en negro (Bonds, en Liu, 2016: 210). Los personajes *xiaosheng* van maquillados de forma bastante similar, aunque algo más recatada.

En contraste, los roles *jing* pintan su rostro de forma completa guardando un paralelismo entre las líneas del dibujo y las líneas que tradicionalmente se piensa que revelan mágicamente la personalidad de una persona. Entre los colores usados suelen destacar el rojo —que denota rectitud y

¹⁶⁹ La túnica 褶子 (*xuezi*) hace referencia a momentos y personajes distendidos, informales; la traducción de estos sinogramas podría hacerse como ‘ropajes informales’. En la actualidad la pronunciación de estos sinogramas ha variado, quedando esta arcaizante pronunciación sólo orientada al ámbito dramático.

¹⁷⁰ 帔 (*pi*) hace referencia a los ropajes usados en la ópera de corte más formal.

lealtad—, el blanco —que representa personajes malvados o astutos— y el negro —que encarna a personajes de gran solidez e integridad—. En estos roles las cejas se pintan arqueadas hacia arriba sobre unos ojos excesivamente grandes, lo que enfatiza su papel militar.

Al contrario que otras tradiciones dramáticas de la zona asiática, la ópera china en la actualidad no hace uso de máscaras externas, lo que cuadra con la idea de Aristóteles de “lógicamente se puede deducir el carácter partiendo del aspecto del cuerpo, es decir de la cara y la figura” (Fischer, 1999: 145). Su uso está documentado alrededor de los siglos XII y XIII (*cf. Bloque II. 1.3.*), pero con el tiempo, estas máscaras —destinadas, sobre todo a personajes *chou*— se fueron perdiendo por la dificultad que implican a la hora de actuar. En los orígenes, el polvo, la tinta china, el hollín de los fuegos y otros materiales similares son los elegidos como maquillaje. Se piensa que el origen de la tradición de colorearse la cara se remonta a los primeros tiempos, cuando los actores al aire libre, lejos del público para el que actuaban, no eran reconocidos claramente en sus expresiones faciales, por lo que se decidió caracterizar y resaltar esas expresiones. Así, en la lejanía de las últimas filas o lugares del teatro, los espectadores podrán diferenciar entre un rostro blanco, que entenderá como habilidad, uno negro, incorruptibilidad, uno amarillo, coraje y valentía, uno azul o verde, que le transmitirá la idea de estar ante un héroe o un rostro de tonalidades doradas, que le hará pensar que se encuentra ante figuras divinas.

El uso de pelucas y barbas también tiene una dimensión particular en la ópera, lo que entronca con la idea de que “todo puede ser objeto de interpretación por parte de los espectadores, porque el escenario todo lo convierte en signo” (Bobes, 1997: 115). Los personajes femeninos tienden a llevar mechones de pelo superpuestos, hechos generalmente de pelo humano, siendo muchos intercambiables entre varios tipos de personajes. Estas pelucas son fijadas a la cabeza mediante horquillas y después embellecidas con pedrería, gemas, perlas y flores (Bonds, en Liu, 2016: 211). En muchos casos, en los personajes masculinos suele cubrirse la cabeza con una gasa de seda negra que llega hasta la línea del cabello, con el fin de imitar una cabellera negra.

El *rankou* (*cf. Bloque II. Nota 163*), o barba postiza, puede presentarse bajo varios colores tales como negro, gris, blanco, rojo, azul o morado y más de veinte formas diferentes que indican el estatus social y la naturaleza del personaje. Los personajes favoritos entre los espectadores presentan barbas de marcados colores rojos, encarnando características como la pasión y la heroicidad, mientras que demonios y monstruos llevan barbas en tonalidades azules.

Los personajes *chou* en ocasiones portan cascos o sombreros que muestran escenas en la Corte o previas a la batalla, por lo que se usan en situaciones más o menos formales. Están fabricados con filigrana dorada en bases de tela de mosaico azul, rematados por perlas y bolas de lana.

2.5. El componente musical y los elementos prosódicos

La dimensión musical en la ópera tiene su máxima expresión en el canto de los personajes, entendida su función como “expresión del sentimiento humano-subjetivo” (Fischer, 1999: 247), que a su vez está vinculada “muy estrechamente a los signos proxémicos y gestuales, de forma similar al canto con los signos lingüísticos” (Fischer, 1999: 251).

Siguiendo la división tradicional occidental entre el sistema vocal podemos dividir a los cantantes en tenor, barítono, bajo, soprano, mezzosoprano y alto. Siguiendo esta división un cantante joven interpretará temas y piezas dirigidas principalmente a bajos, barítonos o tenores, por lo que el cantante condiciona la composición musical en última instancia. En cambio, el sistema vocal de la ópera china no guarda similitudes con esta división a la que nuestros oídos están acostumbrados. En primer lugar, hay que advertir que cada uno de los roles posee unas características de canto, entonación y recitación diferentes encontrando que los *laodan* suelen utilizar sus voces reales para el canto, mientras que el *qingyi*, *exempli gratia*, suele hacer uso de tonalidades melódicas comparables al

falsete (Xu, 2003: 59) e, incluso, podemos encontrar más ejemplos de disparidad con el canto occidental en la figura del rol *xiaosheng*.

Existe una variedad inmensa de tipologías operísticas que poseen, además, diferencias notables en sus tonos, ritmos y fonéticas, contando con las variedades dialectales y regionales. Como regla general, se puede decir que los encantos fonéticos suelen representar un estatus superior de ópera entre los entendidos en este milenar arte (Núñez, 1995: 183). Así, la diferenciación entre las distintas escuelas y compañías de ópera en muchas ocasiones manifiestan una división en diferentes estilos de canto. Históricamente el canto en la ópera ha sido conocido como *chang*¹⁷¹, siendo este sinograma usado aún hoy en día para representar el verbo ‘cantar’. Entre las principales características que se buscan en un buen cantante son el control de la respiración, la claridad en la dicción, el dominio de las diferentes variedades regionales, la distinción apropiada de los diferentes metros y el canto con el tempo adecuado.

En cuanto a la recitación se refiere, conocida en chino como *nian*¹⁷², también ofrece diferenciación de matices en cuanto a las emociones y las expresiones que el actor en su rol determinado quiere hacer ver al auditorio (Xu, 2003: 61). Cuando los diferentes actores se encuentran recitando, el público se mantiene en silencio y expectante ante su dicción frente a todos, pues en la cultura china el arte de recitar en público supera a todas las demás artes orales en hermosura y complejidad. Los actores enseñan una y otra vez sus intervenciones recitadas, puesto que buscan emocionar al público y mostrar ante ellos su buen dominio de la dicción en chino (Fischer, 1999: 86). Una de las modalidades de recitación o canto más extendidas, es la conocida como *sanban*, o sección recitada en un ritmo libre que cautiva y apasiona al espectador. Otra modalidad de *nian* que se puede encontrar es la llamada *yaoban* que los actores utilizan cuando quieren mostrar emociones y situaciones de gran agitación interior. Con la alternancia de ambas, el actor muestra la solemnidad y el refinamiento que controla y de los que puede sentirse orgulloso. Además, también pueden ser moduladas las velocidades de dicción, encontrando así recitaciones rápidas, o *kuaiban*, y más lentas y pausadas, o *manban*. Para un mejor entendimiento de los ritmos y formas prosódicas en la recitación y en el canto de la ópera:

	Tempo	Metro	Función expresiva	Equivalencia
<i>manban</i>	lento	<i>yi ban san yan</i>	calma, introspección	4/4
<i>zhongsanyan</i>		<i>yi ban san yan</i>	narración introspectiva	
<i>kuaisanyan</i>		<i>yi ban san yan</i>	narración calmada	
<i>yuanban</i>	original	<i>yi ban yi yan</i>	narración, conversación	2/4
<i>erliu</i>		<i>yi ban yi yan</i>	expectación	
<i>liushui</i>	fluido	<i>you ban wu yan</i>	agitación	
<i>kuaiban</i>	rápido	<i>you ban wu yan</i>	emociones intensas: ira, miedo, angustia	1/4

Tabla 1. Formas de recitación y canto en la ópera

¹⁷¹ El sinograma 唱 (*chang*) es el empleado por la ópera para las partes que conllevan canto.

¹⁷² El sinograma 念 (*nian*) que hace referencia a la dicción en la dramaturgia, se sigue utilizando hoy en día en el mandarín estándar, con significados de ‘lectura en voz alta’, en clase por ejemplo, frente a otros alumnos. Las dos modalidades de dicción aparecidas arriba son 散板 (*sanban*) y 摇板 (*yaoban*). En cuanto a la velocidad de dicción encontramos 慢板 (*manban*) y 快板 (*kuaiban*).

En la tabla podemos observar la organización de los diferentes tipos de prosodia en la ópera; en la columna de la izquierda encontramos el nombre que reciben y que puede aplicarse tanto a la dicción como al canto. En orden de aparición *manban* hace referencia al tempo más lento, mientras que *kuaiban* sería el más rápido, situando al *yuanban*¹⁷³ en el estrato intermedio de velocidad que podríamos denominar original. En la segunda columna se ha intentado establecer una correspondencia con los elementos musicales que son familiares para el mundo occidental.

La tercera columna, la denominada metro, hace referencia a la medida musical con sus correspondientes nombres en mandarín. El primero, el correspondiente a *yi ban san yan*¹⁷⁴ refleja un compás de cuatro tiempos, siendo uno de ellos fuertes y tres débiles. El correspondiente a dos tiempos en el compás, *yi ban yi yan*, se estructura con un tiempo fuerte y otro débil. Siguiendo con los metros aparecidos en la tabla, encontramos el denominado *you ban wu yan* que hace referencia a un compás de 1/4 y suele ser utilizado en situaciones cercanas al clímax de gran expectación. Puede significar regla y orden, pero por otro lado, también puede significar que no hay variación en absoluto, por lo que la sensación es de pensamiento rígido.

En la columna final de la derecha se han intentado mostrar las funciones expresivas que cada uno de los ritmos intentan mostrar al público desde la calma y la introspección a la ira, el medio o la angustia, siendo de nuevo el punto central y equilibrado el *yuanban*, que se correspondería a una narración o conversación en un tono de normalidad absoluta.

Todo este sistema musical está basado en los parámetros métricos de la música tradicional china, conocida comúnmente como *banyan*¹⁷⁵, donde *ban* hace referencia a tabla e indica los tiempos o golpes fuertes, mientras que *yan* podría traducirse como ‘ojo’ y muestra los tiempos débiles —o golpes sin acento— en un compás. En la ópera china, aunque existen multitud de formas, estilos y gustos, se puede dividir el sistema musical en dos grandes tipos o grupos. De una parte, el tipo *banqiangti*, que se construye en torno a modelos musicales, conocidos como *diaoshi*, y a modelos rítmicos, llamados *banshi*¹⁷⁶. En esta tipología musical las letras suelen estar estructuradas en coplas rimadas en líneas de siete o diez sinogramas (Thorpe, en Liu, 2016: 134). Cada una de estas líneas está a su vez dividida en tres grupos de caracteres, que aúnan semántica y líricamente el contenido. De otra parte, podemos encontrar la tipología *lianquti*, sistema que consiste en un número abundante de tonos fijos —conocidos como *qupai*¹⁷⁷—, cada uno de los cuales tiene sus propias características ligadas, como por ejemplo el número concreto de sinogramas que necesita para completarse o la relación entre la tonada lingüística y el tono del sinograma *per se* (Thorpe, en Liu, 2016: 134). Los tempos, la estructura métrica y el uso de la medición se utilizan en esta tipología para individualizar tonos fijos con el fin de conseguir efectos más dramáticos.

Aunque la métrica occidental, basada en un sistema de ocho notas musicales, fue introducida en China a principios del siglo XX, en las composiciones operísticas podemos encontrar de forma común su propio sistema de organización —mencionado arriba como *banyan*—. En ocasiones algunas de las notas y escalas tienen una correspondencia, pero en otros ejemplos es difícil encontrar

¹⁷³ De los términos utilizados arriba aún faltan por citar con sus respectivos sinogramas 原板 (*yuanban*), 中三眼 (*zhongsanyan*), 快三眼 (*kuaiasanayan*), 二六 (*erliu*) y 流水 (*liushui*).

¹⁷⁴ En cuanto a las unidades musicales hay que citar 一板三眼 (*yi ban san yan*), 一板一眼 (*yi ban yi yan*), 有板无眼 (*you ban wu yan*) y 无板无眼 (*wu ban wu yan*).

¹⁷⁵ El 板眼 (*banyan*) podría traducirse como ‘métrica tradicional china’.

¹⁷⁶ El primer tipo del sistema musical chino es conocido como 板腔体 (*banqiangti*) (cf. *Bloque II. Nota 56*) y está formado por modelos musicales, o 调式 (*dioshi*), y por tipos métricos 板式 (*banshi*).

¹⁷⁷ El segundo tipo del sistema musical chino es llamado 联曲体 (*lianquti*) y está conformado de diferentes agrupaciones de 曲牌 (*qupai*) que organizan las estructuras de sinogramas.

un paralelismo entre la realidad china y la occidental, por lo que el cometido de transcribir y entender las formas musicales del país asiático se convierte en una tarea harto compleja.

Algunas secciones de la obra operística no presentan una organización en base al *banyan* tan firme y estable como las citadas aquí, aunque tienen un ritmo oculto y en la práctica nunca se cantan con una ausencia total de reglas rítmicas, son las llamadas *xinban*¹⁷⁸ y se detallan a continuación:

	Interpretación	Metro	Función expresiva
<i>sanban</i>	métrica dispersa	<i>wu ban wu yan</i>	emocional
<i>yaoban</i>	métrica de temblores	<i>wu ban wu yan</i>	agitación interior
<i>daoban</i>	métrica de entrada	<i>wu ban wu yan</i>	golpe emocional

Tabla 2. Tipos de recitación operística

En estas, el ritmo está formado por la simplificación y la dispersión de la tabla básica del sistema vocal, por lo que el ritmo es tan libre que a simple vista puede parecer carente de métrica, aunque no sea el caso. En el caso del *sanban*, ya mencionado arriba, y que es uno de los estilos que más cautiva a los espectadores, pues es donde el actor puede mostrar todo su potencial personal, ya que tiene que cantar o recitar con fuerza, proporción y ritmo interior. En el metro podemos ver que está expresado como *wu ban wu yan*¹⁷⁹, que refleja la ausencia total de métrica musical, un rasgo que los tres aquí citados comparten. La tipología de *yaoban* mezcla el ritmo musical acelerado de 1/4 con el canto libre, dando una sensación de agitación y movimientos interiores que llaman la atención por su cercanía y estrés musical. Por último, la modalidad de *daoban*¹⁸⁰, posee una melodía de acompañamiento alta y un ritmo bastante estirado, por lo que se muestra como tipología magistral en la ópera para marcar cambios emocionales o avisar de introducciones, llamadas o nuevos comienzos; en muchas ocasiones también se utiliza como marca de transición de una tabla a otra, marcando melódicamente la transición entre ambas.

De este manera, el canto o *chang*, la recitación o *nian*, las posturas o *zuo* y las acrobacias o *da* (cf. *Bloque II. 2.3.*) constituyen las cuatro técnicas básicas conocidas como *sigong*¹⁸¹. “La Ópera de Pekín [...] presupone el conocimiento de un código especial propio del teatro” (Fischer, 1999: 272) ya que a la hora de buscar a buenos actores para la ópera deberá darse un equilibrio, una confluencia de los cuatro elementos necesarios para hacer una buena actuación.

Al contrario de lo que se puede pensar, la música de la ópera no es creada en base a la historia que se desea narrar, sino al revés, *id est*, en base a ciertos tonos y melodías prefijadas los escritores de ópera buscan los sinogramas más acordes para ir rellenando esos huecos compositivos, buscando la armonía y la conjunción perfecta entre ellos (Levi, 2005: 160). Casi la totalidad de la producción operística se asienta sobre dos pilares tonales, a saber *xipi* y *erhuang* (cf. *Bloque II. Nota 59*). El primero es una tonalidad que muestra vigorosidad, rapidez y viveza y suele usarse para expresar estados de excitación tales como la felicidad, la ira o la agitación emocional. Mientras que la variedad *erhuang* va ligada más a la gentileza, la constancia y la profundidad, por lo que es usada

¹⁷⁸ Las 心板 (*xinban*) o ‘tablas del corazón’ hacen referencia a métricas ocultas que en apariencia están ausentes de reglas de prosodia.

¹⁷⁹ 无板无眼 (*wu ban wu yan*) o ‘ausencia de tablas y ojos’, *id est*, que carece de métrica musical.

¹⁸⁰ La tipología prosódica y de canto citada *ut supra* responde a los sinogramas 导板 (*daoban*).

¹⁸¹ Las cuatro destrezas o 四功 (*sigong*) se corresponden con los sinogramas ‘cuatro’ y ‘movimiento’.

para expresar estados de ánimos mucho más comedidos y moderados tales como la reflexión profunda, el dolor o la melancolía. Aunque las bases tonales son estas dos, la diferenciación y variedad en diferentes diversidades —como vimos *ut supra*— no ha dejado de proliferar en la dramaturgia. Además, no hay que olvidar que una de las principales características de la ópera de Beijing siempre ha sido la asimilación de influencias y rasgos de otras variedades locales o regionales, por lo que la pureza de estas tonadas es casi imposible de encontrar en ninguna obra. Tal es el caso de las tonalidades sureñas del *bangzi*, originarias de la provincia de Henan, y que tanto acopio de ellas hacen los actores *dan* y *xiaosheng*. Podemos encontrar también la variedad tonal conocida como *siping*, muy usada para acompañar frases de longitud dispar unas con otras. La variedad melódica *qinqiang* (cf. *Addenda VIII*), originaria de la zona de Shaanxi muy probablemente de la época Ming, y muy popular en las representaciones del noroeste del país, acabó entrando también en las modalidades de Beijing para representar situaciones excitadas de ánimo, subdividiéndose después en varios tipos como el *gaobozi*. Tonalidades más próximas al decoro, la educación y la finura como el *kunqu* (cf. *Bloque II. Nota 35*), ya bien explicado en epígrafes anteriores (cf. *Bloque II. 1.4.*), y otros, también de marcado carácter refinado y elitista con acompañamiento de flauta como el *chuiqiang*¹⁸², originario de la provincia de Anhui.

La orquesta se encuentra dividida en dos secciones bien diferenciadas. De una parte, la *wenchang* es la parte encargada de acompañar a los actores en la difícil tarea del canto y, de otra parte, la *wuchang*¹⁸³ que está más orientada a acompañar la actuación, la recitación, el baile y las luchas acrobáticas (Xu, 2003: 55). En la sección *wenchang* destacan los instrumentos *huqin*, *erhu*, *yueqin* y *pipa* (cf. *Addenda IX*). La relación tan estrecha que se establece entre algunos actores y el instrumentista del *jinghu* hace que suelen establecer una ligazón profesional, que hace que siempre dependan el uno del otro, complementándose, actuando y viajando juntos en toda ocasión. Como se puede observar esta parte de la orquesta está dominada por los instrumentos de cuerda, mientras que en la *wuchang* los instrumentos sobresalientes son de percusión, tales como *guban*, *bo* y *gong* (cf. *Addenda IX*). El sonido de *gongs* y *bo* —o platillos— es uno de los más característicos de la dramaturgia y se cree que el origen del uso constante de estos instrumentos se remonta al inicio de las representaciones, donde las compañías itinerantes que iban por pueblos y campos llamaban la atención de los aldeanos golpeándolos de forma insistente, convocando con ello a todos a venir y ver la representación (Xu, 2003: 56) dispuesta en mercados y calles entre el bullicio, el comercio y los negocios. Esto puede explicar cómo en variedades de tipo cortesano, como el *kunqu*, su uso es mucho más circunstancial.

Como podemos deducir de lo visto hasta aquí, para que la representación operística tenga lugar de forma exitosa debe existir una perfecta sincronización y armonía entre el componente musical, el canto de los actores y su prosodia. La combinación de estos tres elementos decidirá el éxito, o no, de la función frente al público. Como nos señala Thorpe, en Liu, el conductor de la orquesta hará uso del *danpigu* (cf. *Addenda IX*) en solitario para dirigir al resto de instrumentos, sincronizando con los actores el canto, la recitación y los movimientos acrobáticos o artísticos (2016: 135). Estos son los principales instrumentos que conforman la musicalidad presente en una ópera estándar china, aunque existen otros, su aparición puede ser puntual o anecdótica por lo que no constituyen el grueso de la orquesta dramática.

¹⁸² Todas las variedades melódicas de ópera citadas arriba aparecen aquí en orden de aparición: 梆子 (*bangzi*), 四平 (*siping*), 秦腔 (*qinqiang*), 高拨子 (*gaobozi*) y 吹腔 (*chuiqiang*). Para relacionar estas variedades cf. *Bloque II Notas 55* y *56*.

¹⁸³ La parte de la orquesta denominada 文昌 (*wenchang*), más dirigida a acompañar el canto y la sección 武昌 (*wuchang*), que acompaña el resto de tiempos durante la representación de la obra (cf. *Bloque II. Nota 188*).

2.6. Utillaje y decorado

Antes del cambio definitivo de los teatros al modo europeo, la parte que quedaba tras las cortinas del escenario tradicional era conocida como *shoujiu*¹⁸⁴, que hacía referencia a los métodos y formas antiguas y tradicionales. Esta cortina estaba hecha de tela o satén y decorada con ricos bordados que la adornaban (Xu, 2003: 25). Generalmente, los *xiyuanzi* (cf. *Addenda V*) presentaban en el escenario una mesa y un par de sillas, que podían ser utilizadas en diferentes representaciones. En la imaginación del auditorio el espacio que rodeaba a estos muebles podía ser un palacio, un despacho, un patio o la tienda de un importante jefe militar, todo dependía de la obra que se estuviera representando. Dependiendo de los pequeños accesorios de utillaje y decorado que complementarían el espacio, el público podía entender qué tipo de escena iba a tener lugar (Fischer, 1999: 193).

Para el ojo tradicional chino había una serie de disposiciones y maneras tradicionales que le avisaban de todo este complejo entramado de escenas y actos, debido a que “a teatralidade é cousa de creación, non de realización; é dicir, o autor teatral crea, no seu texto, teatralidade, a exterioridade dos corpos, dos obxectos, das situacións atópase na mesa estrutura verbal, denantes xa da representación” (Núñez, 1988: 6). Si la silla se encontraba tras la mesa, el espectador entendía que una situación solemne iba a tener lugar en el escenario, por lo que escenas imperiales, oficiales militares en campaña o asuntos estatales podían tener lugar en ese momento. Ínterin, si la silla por el contrario estaba emplazada delante de la mesa, todo espectador podía notar lo ordinario del acto y esperaba que una escena en una casa de pueblo tuviera lugar, porque entendía que “los objetos del espacio escenográfico que pueden acompañar a los actores en su tiempo escénico, tienen diferentes capacidades de presentación, de expresión, de relación con el diálogo” (Bobes, 1997: 242).

También la disposición, el grosor y el tamaño de los cojines tenían su importancia en la representación, y el público lo sabía muy bien. Los roles de tipo *dan* debían sentarse sobre cómodos cojines, mientras que los *sheng* solían sentarse en los brazos o bordes de las sillas. El lugar reservado para los *chou* o bufones solía ser el suelo sobre algún cojín, o simplemente merodeando de pie en torno a sillas que nunca usaban. También sus zapatos estaban detalladamente caracterizados, puesto que las suelas de los zapatos de los *sheng* o *jing* solían medir en torno a 20 centímetros de grosor, mientras que las de los personajes *dan* no superaban los 2 centímetros de grosor (Xu, 2003: 26).

Asimismo, la mesa y las sillas pueden servir a la representación con otros fines y objetivos, por ejemplo, estas como un arma y aquellas como montaña, puente o puerta, puesto que en las representaciones operísticas chinas el realismo no es entendido como en occidente, sino que la imaginación del público juega un papel fundamental. Ocurre, de igual modo, con los caballos que en ocasiones montan los actores, puesto que no existen representaciones realistas de los mismos, el actor sólo sale a escena blandiendo un látigo con borlas y finge con sus movimientos el estar sobre uno real, pudiendo mostrar la diferencia de velocidad de la marcha con su kinesia.

Cuando una escena de banquetes o comidas tiene lugar, observamos la misma dicotomía entre realidad y ficción, pues el público ve todo el utillaje, pero vacío, sin contenido ni de comida ni de bebida, llegando incluso los actores a mostrar movimientos y gestos kinésicos de saciedad, cuando en realidad todo forma parte de un gran acto de fingimiento que dentro de la representación cobra sentido y significación real, por lo que la dimensión semiótica es enorme ya que “en el escenario se crean signos con el fin de constituir significados, a los que los espectadores atribuyen a su vez significados” (Fischer, 1999: 271). Xu nos apunta que

stage props, big and small, as well as simple setting in Peking Opera, including candlesticks, lanterns, oars, letters, paper ink, writing brushes, ink slabs and pavilions, are not made of genuine materials —they play a symbolic role only. A great variety of weapons as well as flags carried by guards of honor are not real, either, though they bear a similarity to real things (2003: 28).

¹⁸⁴ La cortina era conocida como 守旧 (*shoujiu*), un adjetivo que en la actualidad podemos traducir como ‘conservador’ o ‘reaccionario’.

Ente los diferentes actos un grupo profesional encargado del cambio del utilaje, en unos pocos segundos redecoran la escena totalmente, cambiando el lugar de la mesa y las sillas y de otros elementos con el fin de acondicionar el espacio para el nuevo acto que está por empezar, ya que “el decorado actúa no sólo como signo de un determinado lugar, sino también como signo del estado de humor reinante en ese lugar” (Fischer, 1999: 214). A veces, movimientos kinésicos concretos, asentados en tradiciones milenarias pueden representar que un actor abre o cierra una ventana; una ventana que por otra parte no está presente en el decorado, por lo que el ojo occidental en ocasiones tiene dificultades para seguir la acción si no es conocedor de todos esos detalles culturales tan arraigados en el pueblo.

3. Tipología y variedades operísticas

Intentar bucear entre las distintas y variadas tipologías de ópera que existen en el país sería tarea de toda una vida, puesto que los últimos estudios —llevados a cabo por el propio Gobierno— arrojan la escalofriante cifra de más de 300 variedades operísticas. Esta cifra nos vierte el dato del gusto que los chinos tienen de este arte en particular y de cómo han sabido adaptarlo a sus dialectos, regiones e inclinaciones particulares (cf. *Addenda IX*). Por ello, en este capítulo citaremos sólo aquellos tipos o variantes que ayudaron a la conformación de la variedad imperante hoy en día —de las cuales hablaremos sucintamente en el epígrafe dos—, la variedad *jingju* u ópera de Beijing en el epígrafe primero. Asimismo, intentaremos acercarnos a este modelo dramático entendiendo sus variedades tonales principales y el cómo se organiza musical y rítmicamente una obra de la variedad *jingju*.

Para poder entender la actualidad de la dramaturgia en China, nos vemos en la obligación también de presentar de forma más profusa la modalidad *huaju* que, aún estando alejada de las formas clásicas, es la que articuló el panorama cultural del país durante el siglo XX y cuyo estudio se presenta en el epígrafe tercero de este capítulo. Para llegar, al final de este apartado, a la aparición de un teatro dirigido, orquestado y representado por el propio Partido Comunista con fines propagandísticos: las ocho obras modelo o *yangbanxi* (cf. *Bloque II. 1.7.2.*). Después de todo, es necesario entender que la ópera en china es la concatenación de diferentes artes, estilos y prácticas tradicionales del país. En el país más de 300 tipologías diferentes de ópera se han conservado hasta el presente, poseyendo sus propias danzas, canciones, modos y formas; aunque bien es cierto que muchos de los rasgos principales son compartidos por la mayoría de ellas, incluyendo los tipos de personajes existentes. El tipo de pinturas, en algunas ocasiones la vestimenta y, por su puesto, los dialectos utilizados en la función varían de una región a otra.

3.1. El *jingju* u Ópera de Beijing

Entender la ópera china, esto es, el *xiqu*¹⁸⁵, conlleva la aceptación de que la línea que separa la ópera propiamente dicha y el teatro es extremadamente delgada en esta cultura, sobre todo en los anales de la historia. Así, el *xiqu* se entiende como una representación teatral en la que diferentes personajes interpretan una historia, generalmente cantada —a excepción de ciertos personajes cómicos en los que sus intervenciones son dialogadas— y que en la actualidad suele traducirse como ópera (Mackerras, en Liu, 2016: 31). Encontramos también el término *jingju* (cf. *Bloque II. Nota 61*), que hace referencia a la ópera de la capital, esto es, a la Ópera de Beijing. En algunos documentos incluso es posible encontrar el término *jingxi* (cf. *Ídem ut supra*) en el que el primer término sigue apelando a la capital del país y el segundo a teatro.

¹⁸⁵ El 戏曲 (*xiqu*) podría entenderse como el teatro musical o la ópera teatral de China, puesto que intentar dividirlos resulta imposible. En la composición del término, el primer sinograma es el propio de ‘teatro’ u ‘ópera’ y el segundo hace referencia a unos tipos de versos que fueron muy populares durante la dinastía Song (cf. *Bloque II. Nota 12*).

El surgimiento de la Ópera de Beijing debe fijarse durante la dinastía Qing (*cf. Bloque II.*) a finales del siglo XVIII. Anterior a estos años, lo que existía en la capital era un repertorio de diferentes gustos y formas provenientes de todos los rincones del Imperio, por lo que la capital era el núcleo que amalgamaba todo ese abanico de variedades tonales, métricas y estilísticas. Algunos de los estilos de ópera más conocidos en ese momento en la capital era el *gaoqiang*, una tonada muy aguda de canto acompañada de instrumentos de percusión, el *bangzi*, famosa en las localidades del valle del río Amarillo y la variedad conocida como *liuzi*, original de la provincia de Shandong. Todas estas variedades locales se conocen de forma conjunta como *huabu*¹⁸⁶ y se contraponen con la modalidad culta y aristocrática de la época, los *kunqu* (*cf. Bloque II. Nota 35*). Las características de estas óperas *huabu* eran muy populares entre la audiencia, puesto que, representaban historias de amor y de trabajo del pueblo; el canto era claro, vivo e intenso y la parte de recitación prosódica era fácil para entender (Xu, 2003: 13). Es en estas obras *huabu* donde la *jingju* enraíza sus orígenes de forma clara, en la variedad de gustos, tonadas y formas traídas, entre otros, por las compañías de Anhui (*cf. Bloque II. Nota 60*). La grandeza de estas compañías residió en saber aunar y combinar los gustos de la capital con los de sus lugares de origen, más influencias de Shandong, Hebei, Shaanxi, Hubei, etc. con las bases melódicas *erhuang* y *xipi* (*cf. Bloque II. 3.1.1.*) y colocarlos frente al público de una manera fresca y desenfadada que gustó tanto a los espectadores de entonces.

Después de 1860, las compañías afinadas en Beijing empezaron a moverse y a asentarse paulatinamente a lo largo y ancho del todo el país, llevando consigo estos nuevos gustos y estilos operísticos, tales como Tianjin, Hebei o Shandong, que pronto se enamoraron de la *jingju*, llegando a Shanghai en torno al año 1867 donde pronto se asentó y empezó a rivalizar con la ópera de la mismísima capital. Con el tiempo llegarían a establecerse escuelas de formación diferentes y rivales en ambas ciudades del país. Cada una de estas compañías que fueron fundándose y asentándose por todo el país tenía un director llamado *banzhu*¹⁸⁷, esto es, el propietario de la compañía que organizaba los espectáculos y bolos que darían de comer al grupo, organizar los ensayos, contratar a los escritores de las obras o formar a profesores que instruyeran a las nuevas generaciones de actores.

Una de las primeras características distintivas de las óperas sería la división establecida entre *wenxi*, esto es, obras de carácter civil, y *wuxi*¹⁸⁸ u óperas militares (Mackerras, en Liu, 2016: 40). De esta manera, la tipología *wuxi* representa escenas de batallas, guerras o luchas de héroes, siempre haciendo usos más prolijos de danzas y movimientos gimnásticos. En cambio, la modalidad *wenxi* está más relacionada con narraciones históricas, hechos religiosos o tramas cotidianos, incluyendo las de temática femenina.

En los últimos años antes de la implantación de la Nueva China, el sistema de organización de las compañías teatrales se había endurecido mucho, por lo que imperaba un sistema *quasi* de castas, que hacía muy difícil la movilidad entre los diferentes roles o subtipos, puesto que los actores mayores controlaban la casi totalidad de los asuntos dramáticos de la compañía. Asimismo, el papel de la mujer, a diferencia de épocas pretéritas, había sido totalmente borrado de las representaciones públicas, siendo siempre asumidos los papeles *dan* por jóvenes imberbes y de apariencia algo afeiminada. A finales del siglo XIX, las escuelas de ópera se especializaron aún más, lo que conllevó también una rigidez más patente en las formas y las tradiciones; todo ello se produjo en un espacio

¹⁸⁶ Por orden de aparición 高腔 (*gaoqiang*), 梆子 (*bangzi*) y 柳子 (*liuzi*). El término 华埠 (*huabu*) es el que engloba a las diferentes variedades de localismos en la dramaturgia, hoy también puede entenderse como ‘barrio chino’.

¹⁸⁷ El 班主 (*banzhu*) era el líder y propietario de las compañías operísticas que albergaba el país; aún hoy es posible encontrar en zonas rurales alguna compañía a los modos tradicionales que conservan estos cargos.

¹⁸⁸ Los sinogramas utilizados para esta división son, de una parte, 文 (*wen*) y, de otra, 武 (*wu*). Aquel hace referencia a ‘literatura’, ‘lengua’, ‘cultura’, ‘arte’ en general, y es una suerte de *logos* chino. Este, en cambio, está relacionado con ‘militar’, ‘combate’, ‘marcial’, por lo que se entronca directamente con significados bélicos. El sinograma 戏 (*xi*) es el que representa a la ópera propiamente dicha (Mair *et al.*, 2001: 2).

recién aparecido, los *keban*¹⁸⁹ (Xu, 2003: 89), escuelas más reguladas y especializadas localizadas en Beijing y Shanghai que tenían como misión recibir niños de todo el país y darles una sólida base de entrenamiento en las artes tradicionales operísticas.

Todas estas escuelas fueron absorbidas por el gobierno con la llegada del Partido Comunista al poder, creando un sinfín de escuelas de representación con las nuevas formas de exhibición, puestas al servicio de la propaganda, como sistema básico de enseñanza, pues siguiendo la idea de Piscator, la finalidad del teatro debe ser “simplificar la expresión y la construcción, procurar un efecto claro e inequívoco sobre el sentir del público obrero, subordinar todo propósito artístico al objetivo revolucionario, o sea: inculcar y propagar conscientemente el espíritu de la lucha de clases” (1990: 37). En el año 1950 se funda la Escuela de ópera de Beijing, que está en funcionamiento hasta la fecha, lugar que ha conseguido formar hasta el momento a más de 5000 actores, con sedes en Shanghai, Tianjin, Shanxi, Hebei, Shandong y Jiangsu (cf. *Addenda I*), admitiendo desde hace algunos años a actores extranjeros también entre sus estudiantes.

3.1.1. Las variedades melódicas *xipi* y *erhuang*

Cuando un escritor de ópera se enfrenta al papel en blanco, una de las primeras premisas en las que tiene que reparar es en qué secciones de la ópera irán escritas bajo la modalidad *xipi*, y cuáles otras irán compuestas bajo la modalidad *erhuang* (cf. *Bloque II. Nota 59*). La modalidad *xipi* es usada para acompañar escenas animadas, vigorosas y desenlaces dramáticos, pero la *erhuang* suele componerse para sugerir oscuridad, angustia y dolor (Thorpe, en Liu, 2016: 136). De esta manera, *pihuang* —nombre por el que se conoce al conjunto de ambas— posibilita una gran combinación de expresiones y flexibilidad, alternando ritmos, estructuras musicales y cadencias. En muchas ocasiones, durante la intervención de uno de los personajes, la modalidad usada para el canto o la recitación pueden ir variando según su estado de sentimientos y emociones vaya cambiando también, otorgando a su intervención una gran expresividad, llena de matices. Ambas modalidades se encuadran hoy en día dentro de la Ópera de Beijing o *jingju*.

La modalidad *xipi* muestra diferentes subdivisiones, numerosísimas en la ópera, que sugieren y expresan diferentes estados y situaciones de los personajes y de la acción. Una de esas divisiones es el llamado *nanbangzi*¹⁹⁰ que es utilizado por los personajes *dan* y, en ocasiones, por *xiaosheng* que tienen que mostrar características o situaciones femeninas. En la modalidad operística *erhuang* también podemos encontrar subdivisiones, como es el caso de *sipingdiao*, que es utilizada por todos los roles, excepto el *jing*, para expresar una amplia gama de estados emocionales, con estructuras de composición que permite insertar algunos sinogramas entre las líneas. La submodalidad *gaobozi*¹⁹¹ es empleada por personajes masculinos para expresar una intensa indignación (Thorpe, en Liu, 2016: 137).

Como ya se ha dicho con anterioridad, la ópera no se compone musicalmente sobre una historia o argumento, sino que el proceso es a la inversa. Cuando se han elegido las modalidades que se-

¹⁸⁹ Los 科班 (*keban*) representan las antiguas escuelas donde se enseñaban artes escénicas y se formaban nuevos actores; el significado original del sinograma hace referencia a ‘grupo de ciencias’ puesto que la visión que se tenían de estos estudios tradicionales no era sino la de toda una ciencia antigua.

¹⁹⁰ La variedad de *xipi* conocida como 南梆子 (*nanbangzi*) hace referencia a dos realidades fácilmente entendibles al prestar atención a los sinogramas que la conforman: de una parte, tenemos el primero que significa ‘sur’, lo que nos indica la ubicación donde se produjo el surgimiento de esta variedad, y de otra, al instrumento con el que se lleva a cabo el ritmo principal (cf. *Bloque II. Nota 55*).

¹⁹¹ La variedad 四平调 (*sipingdiao*) es original del noreste de China, y se ha nominado en muchas ocasiones como el epítome de las variedades norteñas, pues recoge tradiciones, gustos y formas de algunas influencias de otras variedades locales de las provincias de Shandong, Jiangsu, Anhui y Henan. Quizá su nombre se deba a la organización en cuatro líneas y sinogramas que combina. El 高拨子 (*gaobozi*) es una variedad con especial inclinación hacia la ira, el dolor y la desolación, originaria según se cree de la provincia de Anhui.

rán usadas, el escritor pone palabras y escenas sobre los pasajes musicales. En la tabla vista *ut supra* sobre las tipologías métricas (cf. *Tabla 1.*) podemos observar como las modalidades de *xipi* y *erhuang* se materializan en diferentes estructuras y ritmos, teniendo en cuenta que generalmente las actuaciones en la modalidad *xipi* tienen un tempo más rápido. *Grosso modo* podemos apuntar que los pasajes o escenas masculinas son cantadas por la mayoría de roles tipo *sheng*, *laodan*, *jing* y *chou*, mientras que, en contrapartida, las escenas o pasajes de corte más femenino son cantados por la mayoría de personajes *dan* y los *xiaosheng* (Thorpe, en Liu, 2016: 137), dando lugar a entonaciones y escalas diferentes dependiendo de la entrada en escena de qué personaje con qué inclinación emocional.

3.2. Variedades regionales de la ópera

Entre las variedades regionales que se pueden encontrar en el territorio chino es de obligada mención la *longjiangju* (cf. *Addenda IX*) que se localiza en la provincia norte del país, en Heilongjiang (cf. *Addenda I*) y toma su nombre del río Heilong, *id est*, el río del ‘dragón negro’. Esta variedad operística fue empezando a estar bien considerada en torno a 1960, cuando el Gobierno decidió incluirla como una variedad culta y respetable. Entre sus obras suele destacar la aparición de un personaje *dan* y otro personaje *chou* que cantan, hablan y bailan en tonos cómicos. Suelen ir acompañadas de instrumentos de viento y, a veces, incorporan también badajos y algunos pequeños instrumentos de percusión, similares a las castañuelas (cf. *Addenda VIII*). Los personajes, que suelen realizar muchas volteretas y giros durante su función, hacen uso de sin largo número de movimientos kinésicos marcadamente norteños, por lo que es un fuerte apoyo identitario para la zona. Los movimientos suelen encuadrarse en lo sentimental y lo contundente y no suelen incurrir en artes marciales, más típicas del sur de la región.

La modalidad de Hebei, conocida como *banziju* (cf. *Addenda IX*), es la que más uso hace de los instrumentos de percusión, entre los que destacan las castañuelas y que empieza a afianzarse y conformarse de forma estable a principios del siglo XIX tomando temáticas y formas cultas del ya tan citado *kunqu* (cf. *Bloque II. Nota 35*). Sería una de las que más influiría en la ópera de Beijing *per se* otorgándole un sabor único en el que los personajes usaban melodías y variaciones tonales basadas en experiencias del gusto de las masas. Durante los albores del citado siglo fue uno de los estilos que más compitieron en rivalidad con el de la capital, puesto que tenía formas y temas de otras, pero atendidas desde un punto de vista más sencillo y accesible, acompañada en multitud de ocasiones con violines de madera. Esta ópera centraba sus argumentos, sobre todo, en figuras *dan*, dejando a los demás tipos de personajes relegados a un segundo plano (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 865-866). Esta modalidad casi desapareció con la invasión japonesa del territorio en la década de los 30, aunque en la actualidad se está llevando a cabo una labor de reelaboración de la misma.

La variedad más extendida en la provincia de Shanxi fue la *jinju* (cf. *Addenda IX*), aunque antes amalgamaba a diferentes estilos vino a confluir en uno solo y que muchos consideran una variante de la *banziju* con formas, gustos y tonadas típicas de esta provincia. Fue también durante la dinastía Qing que esta modalidad empezó a asentarse y adquirir sus particularidades más características haciendo uso de sus propios dialectos en la recitación y el canto. En esta ópera el personaje central es el *sheng*, aunque con gran aparición también del *dan*, dejando a los demás en una posición casi inexistente en las obras. Las funciones tienden a ser de un profundo tono demostrativo en el que los movimientos acrobáticos de corte marcial son los más importantes con gran preeminencia —en lo tocante al canto— de las intervenciones corales, normalmente de nuevos miembros o más acompañados por canciones con instrumentos de cuerda, sobre todo.

Algo más al sur, en la provincia de Shaanxi, destacó la producción de ópera en la variedad conocida como *qinqiang* (cf. *Addenda IX*) y que sería una de las más influyentes en su entorno y de las que, sin duda, más impresión dejaría en Beijing. Los orígenes de esta variedad se hunden en mú-

sicas de corte muy popular de tiempos inmemoriales y ya se tiene constancia de algunas composiciones datadas en el siglo XVI. Con castañuelas de madera los personajes suelen hacer apariciones muy rítmicas y de gran excitación en la dicción. Se estima que durante la dinastía Qing había más de treinta compañías de teatro dedicadas única y exclusivamente a esta variedad operística en la ciudad de Xi'an (Ngai, 1997: 18). Los temas por los que se decanta suelen ser trágicos, aunque a veces aparecen escenas o actos dedicadas a momentos de esparcimiento y diversión apoyándose — además de las castañuelas— en flautas y *suona* (cf. *Addenda VIII*) para poner sobre el escenario dramas históricos, historias clásicas y relatos mitológicos.

La ópera de la provincia sureña de Sichuan es conocida como *chuanju* (cf. *Addenda IX*), haciendo referencia al lugar del que proviene. Aunque en la zona muchas variedades de ópera han existido con el paso de los siglos, la que ha perdurado y la que más obras a regalado al público es la *chuanju*, con obras simples y breves y, normalmente, con la actuación de tres personajes. Una de sus particularidades más relevantes es el uso de la variedad dialectal en largos coloquios hablados, no cantados, aunque acompañados con *gongs* y violines; en ocasiones coros auxiliares de fondo ayudan a la actuación de los personajes principales. Durante el pasar de los siglos modalidades como el culto *kunqu*, estilos de Anhui o ritmos de Shaanxi han influido notablemente en esta tipología. Una de las propiedades de esta ópera es su gusto por las historias de fantasmas, espíritus animales y demonios, personajes entroncados en historias de mitos y leyendas, llegando incluso a tener personajes de fantasmas separados para *sheng* y *dan* — lo que no ocurriría en ninguna otra de las variantes—. También es de reseñar el gusto por la pintura facial que durante generaciones se ha ido perfeccionando hasta llegar a ser un arte en sí mismo.

La segunda tipología de ópera más famosa del país le corresponde a la *yueju* (cf. *Addenda IX*) —no confundir con otra variedad también llamada *yueju* propia de Guangdong— y es relativamente nuevo, datando de principios del siglo XX su irrupción en el panorama nacional. *In illo tempore* surge en la región de la actual Zhejiang en torno a una serie de poblados rurales que hacen uso de pequeños tambores y castañuelas de madera —diferentes a las usadas en el norte, más parecidas al instrumento español— para marcar el ritmo. En sus comienzos, tropas de aficionados durante las fiestas de los pueblos comenzaron a poner sobre el escenario pequeñas historias acaecidas en la zona, lo que daría lugar a largo plazo a su asentamiento en la ciudad de Hangzhou. Las compañías de esta variedad siempre llevaron a cabo una fuerte segregación de género, por lo que había compañías completamente conformadas por mujeres y otras, por hombres; aunque con el tiempo y la maduración de esta, los hombres quedarían totalmente excluidos de la *yueju*. En esta misma región se puede encontrar la modalidad conocida como *shaoju* (cf. *Addenda IX*), aunque de una antigüedad mucho anterior a la citada *ut supra*, datando de la época Ming y Qing sus principales contribuciones, basando sus ritmos también en acompañamientos de instrumentos musicales de madera y, en ocasiones, con laúdes. Los métodos de las artes marciales son estilizados y los gestos atrevidos, enérgicos y firmes.

En la provincia de Anhui se desarrolló la ópera regional conocida como *huiju* (cf. *Addenda IX*), tomando también el nombre de la propia provincia y que es una de las que más influyó en el resto del país. Se calcula que, al menos, cuarenta variedades diferentes de óperas incorporan elementos de la *huiju* (Ngai, 1997: 21), lo que da debida cuenta de su impacto. La recitación y el canto de forma rápida y casi incomprensible para el oído poco entrenado es una de sus peculiaridades más notorias, acompañada a veces con voces corales. Por la influencia Ming del *kunqu* se introdujo el uso del laúd como instrumento importante, lo que refinó sus movimientos, estilos de danza y canto. Su expansión por el territorio chino se debe a la importancia comercial que, durante muchas dinastías, siempre ha caracterizado a Anhui.

En Guangdong, la provincia continental más meridional de China, encontramos la variedad *yueju* (cf. *Addenda IX*), donde el primer sinograma nos apunta al nombre antiguo de la provincia. La

historia que caracteriza a esta ópera es larga —hay fuentes que se remontan al siglo XVI— y, a diferencia de otras variedades, está compuesta totalmente en cantonés, por lo que en ocasiones fue usada como forma de protesta contra la dinastía Qing, llegando a prohibir en algunos momentos de su historia. A nivel instrumental, la *yueju* no ha dejado de innovar hasta la fecha y ha seguido introduciendo nuevos elementos —incluso occidentales como saxofones o guitarras eléctricas (Ngai, 1997: 24)— en sus representaciones.

3.3. La nueva realidad teatral: la aparición del *huaju*, el *wenmingxi* y el *aimeiju*

La práctica totalidad de las piezas teatrales chinas hasta el siglo XX han ido acompañadas con música y canto, y no es hasta la entrada en contacto con la cultural occidental que surge el denominado *huaju* (cf. *Bloque II. Nota 92*), que podría entenderse como el teatro propiamente occidental, emanado del colonialismo que venía sufriendo China desde mediados del siglo XIX (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 848). En sus inicios el *huaju* fue un intento de hibridación entre las técnicas tradicionales propiamente chinas y las nuevas influencias venidas del extranjero. Paradójicamente esta modalidad teatral vivió sus mejores momentos durante la ocupación japonesa, pues fue en esa época cuando la profesionalización y el uso del teatro como estandarte de nuevas ideologías tuvieron lugar (Liu, 2016: 311).

Después de la fallida reforma constitucional de 1898, un grupo de intelectuales chinos exiliados en Japón que habían sido testigos de la positiva reforma del teatro *kabuki*¹⁹² comienzan a ver el teatro como herramienta para propagar los ideales nacionalistas chinos. Pero en la China continental la idea de hacer surgir un nuevo movimiento cultural ligado al teatro se oponía frontalmente con las ideas tradicionalistas de la dinastía Qing, por lo que en puertos francos como el de Shanghai es donde comienza este florecer teatral, debido a que eran lugares coloniales de potencias extranjeras que poco se preocupaban de estos asuntos. Los primeros intentos de reforma del teatro comenzaron con la representación en los escenarios chinos de obras occidentales como *La dama de las camelias* o *La cabaña del tío Tom*¹⁹³, que ellos mismos adaptaron al teatro para poderlas representar en los escenarios de Shanghai entre 1906 y 1907 (Liu, 2016: 312). Estas obras de transición entre el Romanticismo y el Realismo sirvieron a este grupo de intelectuales como trampolín desde el que iniciar su reforma de la dramaturgia china (King *et al.*, 2010: 3), dando como resultado primero el surgimiento del *wenmingxi*¹⁹⁴ como vino a llamarse este intento de renovación por ellos mismos.

Uno de los primeros nombres que resuenan *in illo tempore* es Wang Zhongsheng (cf. *Bloque II. Nota 67*) que fue estudiante en Japón y fue uno de los primeros en hacer uso del proscenio occidental en territorio chino que junto a Zheng Zhengqiu¹⁹⁵, un antiguo crítico de las obras *jingju* y

¹⁹² El teatro *kabuki* es la forma más tradicional del teatro japonés, caracterizado por su estilización y su llamativo uso del maquillaje. Con las reformas Meiji acaecidas al final del siglo XIX, surge el denominado *shanpi*, o ‘nueva escuela teatral’ que busca esparcir las ideas nacionalistas del nuevo Estado entre la población menos instruida.

¹⁹³ *La dama de las camelias* es una obra del francés Alejandro Dumas hijo que trata temas autobiográficos ligados a la acomodada sociedad parisina y que fue publicada en 1848. De otra parte, *La cabaña del tío Tom* es una novela escrita por el estadounidense Harriet Beecher Stowe publicada en 1852 y que fue adaptada como obra teatral por este grupo de jóvenes intelectuales chinos estudiantes en Japón. La obra fue elegida por la temática antiesclavista que perfilaba el argumento.

¹⁹⁴ El 文明戏 (*wenmingxi*) podría traducirse como ‘teatro civilizado’, siendo los dos primeros sinogramas los encargados de mostrar esa idea de ‘civilización’. La idea que tenían los intelectuales chinos del momento era centrarse en nuevos estudios teatrales, prestando atención a las palabras y acciones usadas y dejando atrás las formas tradicionales de la dramaturgia. En estos comienzos primigenios, también hicieron gran uso de cauces de experimentación como la improvisación por parte de los actores, algo nunca visto antes en China.

¹⁹⁵ El director y guionista de cine 郑正秋 (Zheng Zhengqiu), nacido en 1889 y fallecido antes de la implantación de la Nueva China, en torno a 1935, fue uno de los impulsores del *wenmingxi*, haciendo que las masas vieran en este nuevo teatro una inspiración para resurgir su patriotismo y nacionalismo. Quizá hoy es una figura olvidada en el estudio del teatro chino por su ligazón política con el Guomindang.

pionero director de cine, dieron un giro a la percepción de esta nueva modalidad dramática, siendo un éxito total entre la audiencia de la ciudad. Estas primeras representaciones que ambos ejecutaron eran una mezcla de canto al modo tradicional con recitaciones al modo europeo, que tanto triunfarían entre el Partido Comunista años después. Además, su irrupción en el panorama operístico chino, hizo que la mujer pudiera de nuevo acceder a las compañías teatrales a encarnar papeles femeninos propios. Con el paso de los años, el género *wenmingxi* fue degenerando hacia representaciones que solo buscaban el entretenimiento del público y se les criticó duramente por abandonar los ideales nacionalistas en base a los cuales había surgido (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 850).

Con la llegada de los nuevos movimientos sociales y culturales (*cf. Bloque I. 2.2.1.*) y su fuerte manifestación en el teatro y en las jóvenes generaciones, surgió un sentimiento antifeudal y anti-patriarcal, que acabó cristalizando en obras de teatro que denunciaban ante el pueblo toda esta serie temática. Mujeres que huían de sus casas en contra de la voluntad paterna de contraer matrimonios de conveniencia, pobres aldeanos que huían hacia la ciudad en busca de un futuro diferente al de sus ancestros, masas que se revelaban contra la tiranía de los administradores de la tierra... eran las argumentos que mostraban muchas de las nuevas obras; era algo, sin lugar a dudas, nunca antes visto por el pueblo chino sobre el escenario. En estos momentos la figura que empieza a emerger en el teatro *huaju* es Tian Han (*cf. Bloque II. Nota 64*) que hace acopio de todos estos temas y llega a adquirir gran reconocimiento entre los intelectuales y los espectadores por sus temáticas atrevidas y sus diálogos fáciles y enérgicos. Destaca también la figura de Hong Shen (*cf. Bloque II. Nota 50*) con obras que ponen de manifiesto las penurias de las tropas en el frente, el nuevo placer sensual alejado de los rígidos códigos morales tradicionales o la lucha por que los aldeanos posean la tierra que trabajan. Asimismo, el ya también citado Ouyang Yuqian (*cf. Bloque II. Nota 65*) que sabe poner en boca de una heroína el peso de una obra completa, el individualismo que la sociedad debe perseguir, historias que reflejan triángulos amorosos u obras que se cuestionan el porqué de la vida y de la muerte.

Con la comercialización *de facto* del teatro, surge dentro de los *huaju* un nuevo movimiento, autoproclamado *aimeiju*¹⁹⁶ (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 856), que busca redefinir de nuevo los cauces de un teatro que quiere ser portador de las nuevas ideas generacionales de los autores (Liu, 2016: 314) y poner a los escritores *amateur* otra vez a la vanguardia de la producción. Surgen así nuevos escritores, como es el caso de Chen Dabei¹⁹⁷ uno de los defensores más acérrimos de este nuevo arte y el conocido Cao Yu (*cf. Bloque II. Nota 73*), el mejor representante de escritura *huaju* de todo el siglo XX. Muchos de estos escritores y directores fundaron asociaciones teatrales, grupos de estudio y representación y fueron activos miembros de la renovación cultural y operística de la China de principios del siglo XX.

Toda esta búsqueda de madurez y experimentación teatral culminó en la década de los 30 con la llegada de obras de un calado mucho más social, de observación realista e intento de crítica social; “todos los esfuerzos estaban más centrados en la reforma social y en la politización que en el producto literario, fenómeno que [...] se repetirá de forma inexorable a lo largo de diferentes épocas” (García-Noblejas, 2009: 15). Esta efervescencia dramaturgica afectó a todos los aspectos de la ópera, pues como vimos arriba, los teatros se echan de forma literal a la calle y recorren el país de punta a punta, con obras que buscan encender entre la población rural la llama de las nuevas ideas revolucionarias. Una de las obras que marcará esta maduración del teatro es la conocida como *La*

¹⁹⁶ El 爱美剧 (*aimeiju*) intenta poner de nuevo en tela de juicio las desviaciones del teatro y busca, en un camino de belleza y ascetismo, los valores que se estaban volviendo a perder.

¹⁹⁷ El escritor pionero en la variedad teatral *aimeiju* 陈大悲 (Chen Dabei) nació en 1887 y murió en 1944, autor del primer drama moderno que representaba al movimiento 爱美的戏剧 (*Aimeide Xiju*) que podríamos traducir como *Un hermoso drama*. Con la implantación de la Nueva China, llegó a ser cofundador de la Academia de artes y teatro de Beijing, destacando también su producción sobre teoría teatral china.

tempestad (cf. *Bloque II. Nota 73*) de Cao Yu que describe la vida de varias personas de diferente clase social que luchan por sobrevivir y medrar en un mundo de desigualdades férreamente establecidas.

Toda esta producción y derroteros que de forma natural iban siguiendo los escritores se vieron interrumpidos abruptamente con la invasión por parte del Ejército Imperial Japonés en julio de 1937, cambiando para siempre los designios artísticos chinos, las temáticas y las formas de entender el teatro.

3.3.1. El *huaju* comunista y las *yangbanxi*

Al amparo del Gobierno comunista, las obras *huaju* florecieron durante los primeros años de la década de los 50, estableciendo muchas ciudades su propio teatro fijo y pasando muchas figuras literarias importantes a engrosar las filas revolucionarias, tal fue el caso de Tian Han (cf. *Bloque II. Nota 64*). Conforme la consolidación del Partido Comunista pasaba a ser una realidad, se iban asentando una serie de centros culturales que aseguraban el control de las artes por el Comité: el Teatro del Arte Popular de Beijing, el Teatro Experimental Central y el Teatro de Arte Juvenil de China¹⁹⁸, dando así acogida a la nueva producción e interpretación de *huaju*, pero ahora al amparo del Gobierno.

El teatro se vertebró así como eje central de la maquinaria de educación del pueblo chino, el propio Mao “defined the arts as a cog in the revolutionary machine” (Liu, 2016: 320), siendo la palanca desde donde el trabajador, los aldeanos y los soldados debían propulsar su fuerza en la historia buscando el progreso social. Uno de los escritores más prolíficos de temática revolucionaria y social fue Lao She (cf. *Bloque II. Nota 97*), que escribió tanto *huaju* como novelas, entre las que destaca *El salón de té*¹⁹⁹ que narra la vida de unos sencillos comerciantes de té en la ciudad de Beijing en la época final de los Qing y el periodo republicano, que refleja la lucha de clases y lo complejo de la vida para los desfavorecidos. De este modo Lao She se consolida como el escritor de la Nueva China, agente primero de la popularización y proliferación de las obras afines al Partido y a las autoridades de Beijing y cuyo nuevo teatro “desempeñaría un papel determinante en la moderación de los contenidos de las obras, con el objetivo de educar en ideología” (García-Noblejas, 2009: 12)

El Movimiento Antiderechista (cf. *Bloque I. 3.1.1.*) que se desató en verano de 1957 cogió a todos los artistas por sorpresa y acabó persiguiendo a más de medio millón de personas acusadas de sospecha capitalista o pensamiento no socialista. Las obras que relataban abusos y corruptelas de ciertos cargos del Partido en las zonas rurales habían tocado a su fin y nunca más volverían a producirse, y mucho menos a representarse en teatros públicos. Todo este inflexible control de la producción artística, especialmente de la dramaturgia, se concretó con la implantación gubernamental de una serie de ocho obras modelo (cf. *Bloque II. Nota 114*), que incluían cinco piezas teatrales, dos ballets y una sinfonía (cf. *Bloque II. 1.7.2. El Festival de Ópera de Beijing de temas contemporáneos de 1964*). Pronto se organizaron compañías de soldados voluntarios que recorrieron cada rincón del país representando las ocho obras modelo, desde granjas, explotaciones ganaderas o universidades. La revisión de la ópera comenzó en 1963 por mano de Jiang Qing (cf. *Bloque I. Nota 89*) y de su equipo, culminado meses después, cuando las *yangbanxi* fueron representadas en Shanghai. Durante los años siguientes más obras se fueron añadiendo y perfeccionando hasta conformar una suerte de catecismo dramático que contenía la quintaesencia de las representaciones revolucio-

¹⁹⁸ En orden de aparición *ut supra* se citan: 北京人民艺术剧院 (Beijing renmin yishu juyuan), 中央实验话剧院 (Zhōngyāng shíyàn huàjù yuàn) y 中国青年艺术剧院 (Zhongguo qingnian yishu juyuan).

¹⁹⁹ La obra *El salón de té*, o en chino 茶馆 (*Chaguan*), de 1956 marca la escritura y realización de obras literarias al servicio de los poderes públicos. Para relacionarlo con su autor puede verse la cf. *Bloque II. Nota 97*.

naras, sus temas, sus personajes prototípicos y sus formas y melodías preferidas. Aunque años después, en torno a 1973, se intentaron compilar otro grupo de obras, su éxito y popularidad no fue tan extendido como en su versión original.

Durante la década de los 60 las ocho obras modelo estaban por todas partes; se retransmitían por la radio, se estrenaban versiones cinematográficas, se reproducían imágenes en carteles propagandísticos, se versionaban con toques operísticos localistas... Toda China formó parte del espectáculo teatral revolucionario, nadie pudo escapar a su influjo y alcance. Se popularizó la expresión de que los héroes de las nuevas obras debían ser *gaodaquan*²⁰⁰, *id est*, elevados, gloriosos y completos. Esta frenética idea del teatro y sus formas llevó *ad absurdum* la producción teatral durante la Revolución Cultural que de forma sistemática copió, reprodujo y representó calcos de obras revolucionarias similares a las ocho obras modelo. La verdad del porqué todos los chinos de mediana edad conocen tan bien estas obras pone de manifiesto que durante años no vieron ni escucharon otro tipo de entretenimiento que estuviera al margen de ellas.

²⁰⁰ La expresión hace referencia a tres adjetivos en chino, a saber 高 (*gao*) o ‘alto’, ‘elevado’; 大 (*da*) que viene a significar ‘grande’, ‘glorioso’ y 全 (*quan*) o ‘completo’, ‘total’.

BLOQUE III.
LA ÓPERA CLÁSICA:
EL PABELLÓN DE LAS PEONÍAS

La parte presente del trabajo se centra en el estudio más pormenorizado de *El Pabellón de las Peonías*, obra de Tang Xianzu del siglo XVI. El objetivo de este bloque es el de ilustrar todo el contenido teórico visto *ut supra* y materializarlo en ejemplos concretos en una obra clásica. La elección de la obra se debe a que probablemente esta sea una de las óperas por antonomasia de la operística china (Fei, 2002: 54). En ella se pueden ver las temáticas más tradicionales, el tratamiento de los personajes más prototípicos, el uso de colores, ropas y utillaje que se corresponde con los usos más folclóricos de las obras dramáticas clásicas, así como una representación de la kinesia y la proxemia que puede estudiarse aquí como la canónica. Muchas de estas características típicas de la dramaturgia, esto es, no el texto *per se*, sino todo lo que rodea al acto teatral en sí varía de una compañía a otra, pues siendo la misma obra la representada, cada compañía —y, en ocasiones también, actores particularmente— intenta impregnar a su representación de toques y detalles individuales que otorgan personalidad a la función.

En las líneas que siguen se hace un breve repaso a la vida y obra del autor en el capítulo primero que, si bien no es numerosa en óperas, sí lo es en fama y representaciones posteriores. La obra que se presenta se desglosa después de forma más profusa con el desgranamiento de su hilo argumental en el segundo capítulo, tanto de la línea temática principal, como de otras de carácter más secundario. Tras esto, en el capítulo tres, se puede observar una parte dedicada a la explicación pormenorizada de los personajes principales que intervienen en la obra, sus características psicológicas, sus particularidades físicas y el significado último de sus nombres originales. Se ha atendido a la obra del propio Tang Xianzu, es decir, no se habla de versiones u orígenes de inspiración anteriores, por lo que los personajes son enteramente tomados de esta ópera, lo que hace que sus características no se correspondan con otras fuentes (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 806).

Después el bloque se centra en el estudio de los temas de una claridad más presente en la obra, ya en el capítulo cuatro; no temas en cuanto a línea argumental, sino aquellos que hacen su aparición emanados de las propias situaciones, conversaciones y hechos acaecidos *opere citato*. Ínterin se intenta hacer una exposición objetiva de todos estos temas, pues no es el objetivo de esta parte el juicio o comparación de los mismos, sino más bien su simple y llana exposición para su posterior análisis en comparación con la ópera revolucionaria (*cf. Bloque V*). En la parte final el trabajo presenta una descripción de la vestimenta usada, los colores empleados —en el capítulo seis—, los movimientos y acrobacias realizados por los actores sobre el escenario —en el capítulo cinco— y la tipología usada de instrumentos en su representación clásica —en el capítulo siete—, puesto que la obra hoy en día se sigue representando y se ha visto influida por técnicas y formas occidentales.

1. Tang Xianzu, su época y su obra

En un pequeño lugar de la actual provincia de Jiangxi (*cf. Addenda I*), llamado Linchuan, nació el 24 de septiembre de 1550 Tang Xianzu (*cf. Bloque II. Nota 41*) en el seno de una familia instruida y formada (Relinque, 2016: 10). Como todos los jóvenes formados de su tiempo dedicó su adolescencia a preparar los exámenes imperiales para acceder a la Corte, hecho que logra en 1577 tras una serie de fracasos personales, que según se ha llegado a saber fueron ocasionados por sus continuas disputas con el Gran Secretario Zhang Juzheng¹.

Tang comenzó en sus primeros años escribiendo poesía, que sería recopilada y publicada años después, hecho que le ayudaría en su ascenso a cargos más importantes, pues el hecho de escribir

¹ 張居正 (Zhang Juzheng) ostentó el cargo de Gran Secretario durante un período de poca preeminencia imperial, por lo que casi ostentó un poder de valido. Nació en 1525 en la provincia de Hubei y murió en la capital china en 1582. Entre sus labores al frente de la burocracia estatal intentó purificar la transparencia del sistema de exámenes imperial y sanear las arcas públicas. Su obra explicativa confuciana *Comentario coloquial sobre los Cuatro libros*, o en chino *四书直解 (Sishu Zhijie)*, sirvió a los jesuitas en el siglo XVII para su traducción de Confucio a las lenguas europeas.

durante este período (cf. *Bloque II. 1.4.*) hacía ganar notoriedad y distinción al candidato a puestos imperiales (Shen, 2010: 41). Tras ocupar varios cargos menores, decide escribir un memorial de reprobación ante el trono² —llevando apenas unos años como funcionario en la Oficina de los ritos en Beijing—, por lo que la Corte decide exiliarlo a Guangdong, lugar donde sin duda entraría en contacto con la emergente Compañía de Jesús y, muy probablemente, con el propio Matteo Ricci³ que se encontraba apostado en la recién inaugurada plaza comercial de Macao por los portugueses. De este primer período de turbulencias personales es la obra *La flauta púrpura*⁴, que se basa en algunas historias recogidas durante el período Tang (cf. *Bloque II. Nota II*). La obra narra la historia de amor entre Li Yi y Huo Xiaoyu, que desde el principio son una pareja de enamorados que buscan casarse (Shen, 2010: 77-79). El primero, tras superar una serie de exámenes y pruebas en el ejército, regresa a la Corte triunfante ardiendo en deseos de encontrarse con su amada. Aunque las bases eran buenas Tang aún no tenía la destreza necesaria para darle un buen giro a la obra, motivo por el cual quizá quedara incompleta; además en muchas escenas la obra se vuelve tediosamente larga sin motivo, lo que refleja aún la falta de dominio de su escritor. En cualquier caso, la obra tenía una serie de paralelismos con la situación política de su momento, por lo que esto también puede ser el móvil más que suficiente para dejarla inconclusa.

Tras su retiro sureño forzoso, Tang Xianzu se dirige a ocupar un cargo de magistrado en la provincia de Zhejiang, lugar que es de obligada mención, pues ahí tuvo lugar la concepción de *El pabellón de las peonías*, obra que se articula como el eje fundamental de este bloque. Este sería su último conato de dedicarse a la labor funcional, pues en 1598 se retira a su tierra natal para cuidar más de cerca a sus padres. Allí se hace construir una villa a la que llama Yumingtang —o Pabellón de la Camelia de Jade (Relinque, 2016: 10)— donde se dedicará el resto de sus días a la erudición, la representación de obras operísticas y la creación literaria. Aunque la mayor parte de su producción es poética, no nos detendremos aquí en ella, pero es de obligada mención *Los cuatro sueños del Pabellón de la Camelia de Jade de Linchuan*, que es la recopilación de sus cinco obras teatrales. Además de la obra inacabada citada *ut supra* y la obra que centra nuestra atención aquí, el conjunto comprende también *Historia de la horquilla púrpura* —que Tang compuso a partir de las ideas no terminadas de la anterior ópera—, *Historia de la rama del sur* e *Historia de Handan*⁵. *Historia de la rama del sur* narra la historia de un guardabosques que, durante la dinastía Tang, soñaba con conseguir un cargo político por lo que acaba casándose con una influyente dama que le catapulta hasta el cargo. Con ella tiene varios hijos, aunque todo se truncó al morir ella de forma sospechosa y ser él culpado de su muerte, por lo que es desterrado a su tierra natal. Tang quiere reflejar aquí a través de esta historia lo impertinente de la vida, lo fútil de todo lo que ansiamos y podemos conseguir. En *Historia de Handan*, Tang también recurre a cuentos fantásticos y legendarios de la dinastía Tang (cf. *Bloque II. 1.1.*), para situarnos en un escenario donde uno de los ocho inmortales tiene que subir al cielo para una importante batalla. Allí conoció a un erudito que, interesado en la vida del prota-

² La reprobación, conocida como 论辅臣科臣疏 (*Lun fu chen ke chen shu*), criticaba duramente a oficiales y ministros imperiales y denunciaba públicamente los niveles de corrupción que se alcanzaban durante ese período de la dinastía Ming. Como puede entenderse no tuvo muy buena acogida entre los muros de la Corte.

³ Matteo Ricci, conocido por sus coetáneos chinos como 利玛竇 (Li Madou), fue un misionero jesuita nacido en los Estados Pontificios en 1552 y muerto en Beijing en 1610, lugar donde aún hoy se puede visitar su tumba. Entre sus tratados y escritos se puede encontrar casi de todos los campos, pero es de especial mención su sistema fonético latino para la escritura y pronunciación del chino, lo que siglos después sería la base para crear el actual sistema 拼音 (*pinyin*) de escritura fonética.

⁴ La obra tiene como título original 紫箫记 (*Zixiao ji*) y está datada en 1577, aunque es difícil de averiguar al encontrarse incompleta.

⁵ En orden de aparición arriba, primero tenemos la obra recopilatoria 临川玉茗堂四梦 (*Linchuan Yumingtang Simeng*), que incluiría 紫钗记 (*Zhichai ji*), 南柯记 (*Nanke ji*) y 邯郸记 (*Handan ji*).

gonista, decide iluminarlo con la sabiduría a través del sueño producido con una almohada. En el sueño, el protagonista vive una vida completa con ascenso al poder, fama, riqueza y una bella mujer; pero finalmente cae en desgracia y lo pierde todo, muriendo solo y pobre. En ese momento se despierta del sueño y es consciente de la iluminación de la que ha sido investido, por lo que decide dedicarse a barrer flores en el cielo. La reflexión que Tang Xianzu nos hace aquí puede ser entendida de forma paralela a la vista con anterioridad, donde todo pasa y nada permanece.

Aunque fue un exquisito poeta, sin lugar a dudas Tang Xianzu se consagró como inmortal en el panteón de la literatura china como el dramaturgo autor de estas pocas, pero brillantes obras operísticas. Es importante reseñar aquí que durante estos años China está sufriendo uno de los procesos más amplios de permeabilidad social, haciendo asequibles por primera vez en muchos años el ascenso social (Shen, 2010: 80), lo que acarrea que nuevas temáticas, debates filosóficos y formas irrumpen en la producción literaria del momento, mención específica de los términos *qing* y *li* (cf. *Bloque II. Nota 42*) mencionados arriba (Yao, 2001: 244-245). El concepto *qing*, novísimo en este período, es introducido por las reflexiones filosóficas de Wang Yangming⁶ que “defendía que, cuando un individuo ‘siente apasionadamente’ entra en conflicto con los ‘valores morales’ derivados de rito y razón” (Relinque, 2016: 12), aunque el filósofo apunta a que no ve en ello problemática en la construcción identitaria de los personajes. De este constructo se puede dilucidar la proliferación de obras de temática amorosa de la época, en las que parejas de enamorados de familias de distinta capa social buscan culminar su amor (Shen, 2010: 230), en muchas ocasiones en secreto y al margen de los permisos familiares. Este tipo de diálogos entre el amor y la razón adquirirían mucha popularidad en la dinastía Ming y una buena acogida entre los lectores. Esto sin duda es la piedra angular que posicionará *El Pabellón de las Peonías* como una de las obras cumbre de la operística china (Llamas, 2014: 33).

La obra también es conocida como *Historia del alma que regresó* y es más que una simple historia de amor, pues en ella todos los problemas y enfrentamientos filosóficos de los que venimos hablando se materializan y adquieren forma dialogada en sus cincuenta y cinco escenas. El propio Tang Xianzu nos divide el eje argumental en base a tres elementos presentes en la trama: los sueños, la pasión amorosa y la muerte (Relinque, 2016: 13). Pero la obra históricamente va mucho más allá e introduce elementos reales ocurridos durante las rebeliones que él mismo, como general del Ejército Imperial Ming, sofocaría en varias partes del sur del país. Así, la obra se consagra como la perfecta convergencia de los problemas filosóficos coetáneos a Tang (Creel, 1976: 121), por un lado, y los movimientos y devenires políticos imperantes en el momento, por otro.

A nivel formal Tang se decanta por el formalismo en boga en su época, la tipología *chuanqi* (cf. *Bloque II. Nota 11*) explicada en epígrafes anteriores (Shen, 2010: 82). Esta nueva estética que se extendía por los todos los rincones Ming hizo que los autores —y en esta obra queda patente— compusieran una serie de óperas de difícil representación por su extensión, por lo que se cree que la finalidad pensada por los dramaturgos era su lectura, aunque a veces se representaban escenas concretas que gustaban al público. Es curioso destacar que Tang fue duramente criticado en su época por saltarse algunas de las normas de escritura que establecían que los diálogos debían ser incorporados a la ópera una vez que esta estaba completa musicalmente, y no al revés. El público, como contrapartida, siempre prefirió las versiones originales que el autor escribiera y no las correcciones que

⁶ 王阳明 (Wang Yangming) nació en la provincia de Zhejiang en 1472 y fue un erudito de corte neoconfuciano, muy apreciado también en Japón. Fue un general del ejército Ming encargado de sofocar varias rebeliones a lo largo de posesiones sureñas del Imperio. En sus devaneos filosóficos llegó a la conclusión de la unicidad del pensamiento y la acción, negando ese dualismo que durante siglos había caracterizado el pensamiento asiático. Wang abogaba por una concepción innata del bien y del mal y una obligación de servicio hacia los demás de las personas instruidas. Con siglos de anterioridad a Kant, Wang postuló que es la mente y su concepción del mundo la que da razón y sentido a los objetos que percibimos. Murió en 1529.

algunos estudiosos hicieron para mejorarla y acomodarla a la cada vez más estricta tipología *chuan-qi* (Shen, 2010: 257).

2. El argumento de la obra

La obra se encuadra en el romanticismo de la época Ming con el tema del amor, los sueños y la muerte como eje central, reflejado en la vida y la muerte de los dos personajes amantes. La obra está cargada de impresiones románticas de persecución de la propia felicidad a través de la realización de los sueños y anhelos personales, oponiéndose a los valores tradicionales en el momento de su escritura (Sieber *et Llamas*, 2022: 214). Du Liniang es, sin lugar a dudas, uno de los personajes femeninos más conmovedores de toda la literatura china. Con el matrimonio de Du Liniang y Liu Mengmei se hace una llamada a romper las cadenas del sistema matrimonial confuciano, gritando *ad infinitum* por la liberación del individualismo y la independencia conyugal femenina, aunque ello conlleve la propia muerte y el replanteamiento de los valores morales y sociales vigentes.

El argumento de la obra narra la historia de amor entre la joven protagonista Du Liniang y su letrado Liu Mengmei durante los años finales de la dinastía Song de sur (*cf. Addenda II*). Para llegar al encuentro entre los enamorados ambos tienen que superar una serie de peripecias y obstáculos personales que los alejan al uno del otro. Su primer encuentro lo realizan a través de un sueño que se produce tras la dormición de la protagonista en el jardín trasero de la casa de sus padres, donde se encuentra un pabellón rodeado de peonías (Sieber *et Llamas*, 2022: 223). Tras la imposibilidad de la joven de encontrar a su onírico amado fallece por mal de amores y va al submundo. Años después Liu Mengmei va a la ciudad para presentarse al examen imperial y allí visita la tumba de Du Liniang de donde coge el autorretrato de la joven. Tras una serie de encuentros con el espectro de su amada, decide cumplir su petición y exhumar su cadáver, culminando así el proceso de resurrección de la joven. El padre de la joven, al principio, se niega a aceptar los hechos como verídicos, aunque al final de la obra todos aceptan el presente y el desenlace —como en tantas obras de la dinastía— se produce de forma dichosa para todos. Así, todo el entramado argumental de la obra se articula y se posibilita a través de sueños y el propio Tang Xianzu nos indica en el prólogo que “¿y es que acaso las pasiones nacidas en los sueños no han de ser verdaderas?” (Relinque, 2016: 21). La temática amorosa ha sido una constante en la dramaturgia china, más si cabe con el aliciente de la imposibilidad de la consumación de ese amor; en otra de las obras operísticas más afamadas, *Historia del ala oeste*⁷, encontramos también este amor entre el joven estudiante Zhang Sheng y Cui Yingying, la hija de un importante personaje durante la dinastía Tang. La joven se encuentra en un monasterio budista a punto de celebrar los ritos funerarios de su padre, cuando por casualidad conoce a Zhang Sheng y ambos se enamoran a primera vista. Tras un argumento cargado de vaivenes, la criada de Cui Yingying consigue demostrar ante su madre la idoneidad del matrimonio, que acaba por celebrarse.

Pero para entender *grosso modo* el argumento general es posible releer la intervención del tutor de Du Liniang, Chen Zuiliang, que hace al final de la obra a modo de recopilación:

Yo, su servidor, soy Chen Zuiliang y acabo de recibir la distinción de secretario de Memoriales de la Puerta Gualda de la corte de la gran dinastía Song. Humilde funcionario, procedo de Nan'an, me he dedicado al estudio y soy un licenciado. Vine a Yangzhou para informar de que Liu Mengmei había abierto la tumba de la señorita Du, hija del directos de los Altos Asuntos del Estado. Debido a nuestra pasada relación, el director Du me encargó que persuadiera a Li Quin para que se rindiera. Una vez realizada mi tarea, y cuando se informó de ella, Su Sagrada Majestad tuvo a bien concederme el honro de servir como secretario de Memoriales de la Puerta Gualda. Nadie podía imaginar que a su regreso a la corte, el director Du se iba a topar por casualidad con Liu Mengmei. En ese mismo momento, lo puso bajo arresto y lo envió custodiado a la prisión de Liana. Sin embargo, antes de

⁷ La obra es conocida en chino como 西厢记 (Xi Xiangji) y es obra del afamado autor 王實甫 (Wang Shifu), de la dinastía Yuan (*cf. Bloque II. 1.3.*).

ello dicen que el estudiante Liu se había presentado al examen imperial y que había obtenido el grado de primer laureado. Cuando fueron a buscarlo, justamente el primer laureado estaba colgado en la residencia del director Du para ser interrogado. Los oficiales que lo buscaban irrumpieron en la prefectura y liberaron al laureado para conducirlo a caballo de regreso a la capital, donde por fin llegó. Pero además he oído decir que la pupila que yo tuve, la señorita Du, ha regresado a la vida y que estás la capital también. Cuando el director Du supo que su hija se había convertido en un súcubo, montó en cólera, y me pidió que transmitiera un memorial que había redactado para solicitar la persecución de cualquier tipo de demonio. En él, asimismo, acusaba a Liu Mengmei de saqueador de tumbas, y de que un espíritu maligno había poseído el cuerpo de su hija difunta, y reclamaba para los dos la ejecución. El memorial de su excelencia Du expresaba con toda claridad y corrección lo acontecido. Posteriormente, el propio Liu Mengmei presentó otro memorial para esclarecer los hechos según su propio entender. Ambos han sido considerados por Su Majestad, que se ha pronunciado al respecto: “Hemos leído los dos memoriales que se nos han presentado, en los que descubrimos acontecimientos altamente misteriosos y oscuros. Requerimos en la corte la presencia de la muchacha que ha regresado a la vida, que deberá exponer su caso para que podamos tomara una decisión”. Comienzo a considerar que, efectivamente, la señorita Du ha regresado a la vida. Y yo personalmente he ordenado a dos oficiales que vayan a transmitirle la orden y a informarla de que debe presentarse. La audiencia será a la quinta hora [...] (Escena 55).

Tang Xianzu, muy dado a lo largo de la obra a hacer este tipo de recapitulaciones —quizá debido a la gran extensión de la misma— pone así en boca del letrado viejo el resumen general de todos los eventos acaecidos; y para terminar de entender la trama argumental, Du Liniang afirma:

[...] Cuando esta servidora florecía, con dos veces ocho años, pintó su propio retrato. En sueños vi a este letrado, pasados los sauces, junto a un ciruelo. Presa de mis sentimientos enfermé y morí. Me enterraron en el jardín trasero, bajo las ramas del ciruelo. Más tarde, efectivamente, pasó este letrado, de apellido Liu, Sauce, y de nombre Mengmei, Sueño de Ciruelo, que recogió mi retrato. día y noche pensaba en mí. Por ello volví a aparecer, para convertirme en su esposa. [Con tristeza] ¡Ay! ¡Cuánto frío, cuánto dolor!
Esos fueron
mi muerte temprana y a la vida el regreso,
y no transgreden
las flaquezas del yin, ni del yang sus yerros (Escena 55).

Con esta aportación de la protagonista se cierran los posibles requiebros argumentales que pudiera haber habido con la versión más extendida del letrado viejo. Aunque una serie de peligros y peligrosas tramas van cercando a todos los personajes a lo largo de *El Pabellón de las Peonías*, cumple uno de los supuestos estilísticos que se esperan de toda obra, *id est*, que la obra tenga un final feliz (Llamas, 2014: 39), un final que complazca a los espectadores y al público, situando a todos los personajes en una posición de felicidad y satisfacción. Esta característica —salvo honrosas excepciones— es el nexo en común de las tramas en casi todas las obras producidas durante la dinastía Ming.

A priori cuando el lector se enfrenta a la obra ve la imposibilidad de su representación real ante un aforo de personas, pues la extensión de sus cincuenta y cinco escenas haría de la función una larga obra de varios días ininterrumpidos. La realidad de este tipo de obras es que no fueron escritas para ser representadas en conjunto y de forma ininterrumpida, sino que escenas sueltas de la misma eran las que se ponían encima de los escenarios, normalmente aquellas que más gustaban al auditorio, por su belleza, su pasión, sus temas o por los decorados, trajes y música utilizada (Sieber *et* Llamas, 2022: 222). Esto también explicaría que Tang Xianzu cada ciertas escenas recurriera a la formalidad —al ojo europeo tan innecesaria— de hacer de nuevo reformulaciones y resúmenes argumentales y reintroducciones de personajes que ya han aparecido con anterioridad, pues al representar escenas sueltas son un buen soporte para que el público se sitúe y conozca lo que ya ha pasado, aunque no lo haya visto antes.

3. Los personajes de *El Pabellón de las Peonías*

En este capítulo abordaremos la tarea de acercarnos y conocer a los personajes que conforman *El pabellón de las peonías*. En el primer epígrafe nos centraremos en Du Liniang Liu Mengmei, es decir, los protagonistas amantes que centrarán la historia de toda la ópera. Después, en el epígrafe segundo, nos volcaremos en las figuras de los padres de la protagonista, que tanta importancia tienen en la tradición confuciana, ya que “la piedad filial se considera como un servicio a los padres que ha de durar toda la vida” (Yao, 2001: 258). En el siguiente epígrafe nos adentraremos en la figura del conservador profesor de Du Liniang, el rancio maestro Chen Zuiliang, para llegar a la figura Chui Hong, la monja budista, en el epígrafe cuatro. Los criados, tan importantes para la obra, serán estudiados con mayor detenimiento en el epígrafe quinto y, asimismo, se hablarán de otros personajes secundarios en el último epígrafe del capítulo.

A lo largo de toda la obra van apareciendo un sinfín de personajes que reflejan diferentes capas sociales y pensamientos del momento, hecho que sin duda pone de manifiesto el conocimiento de su época que tenía Tang Xianzu y situándolos como telón de fondo de sus tramas (García, 2001: 79). En sus páginas, el lector podrá encontrar desde morbosas escenas eróticas hasta complicados rituales tradicionales de la muerte, pasando por un sinfín de temas que va poniendo en boca de muchos personajes que hacen su aparición en sus escenas. La obra es una llamada visceral del autor a defender *lato sensu* el amor romántico a través de la liberación individualista personal, tópico que se ha venido tratando en la literatura china desde época Han (cf. *Bloque II. 1.1.*). Podemos citar de época Tang (cf. *Bloque II. 1.1.*) *La leyenda de la serpiente blanca*⁸ que, aunque también ha sido llevada al escenario en varias ocasiones, es una parte de la mitología de China; una serpiente blanca se convierte en una bella mujer, llamada Bai Suzheng, y que se encuentra paseando por el lago de Hangzhou, en la provincia de Zhejiang (cf. *Addenda I*). En su paseo se encuentra el joven Xu Xian, del que se enamora a primera vista y ambos deciden casarse. Muchos son los retos que tienen que cumplir y enemigos a los que derrotar, pero su persistencia en el amor verdadero y su afán de liberación individual consiguen que al final de la trama se encuentren juntos y haya triunfado el amor.

Además, el autor pone en boca de los personajes multitud de estilos, registros, giros coloquiales y formulaciones antiguas y cultas (Fei, 2002: 79) que dan a la obra un dinamismo lírico que tanto gustó en siglos posteriores y que aún hoy siguen colocando a Tang Xianzu en la cima de la composición teatral. Así lo expresa el propio autor en el Prefacio de su obra:

¡Bah! No soy hombre de gran entendimiento y mi constante anhelo ha sido lograr que el mundo se adecúe a la razón. Pero, ¿acaso no es cierto que lo que la razón niega, sí existe en el mundo de la pasión?

Así, *El Pabellón de las Peonías* es un festín de personajes y registros, de opuestos dicotómicos como la vida y la muerte y de acercamientos al pasado Tang, lo que se puede ver reflejado claramente al final de cada escena, que el autor tiene a bien acabar con cuatro versos de la época dorada china en boca de estos nuevos personajes (cf. *Bloque II. 1.1.*). Este recurso hace que su obra respete los preceptos de la época Ming y, al mismo tiempo, traiga hasta los espectadores las enseñanzas y formas típicas Tang, siempre siguiendo el hilo argumental de cada escena, pues como apuntara Confucio: “yo soy un transmisor, no un creador. Amo a los antiguos y creo en ellos” (*Confucio: Textos escogidos*, 2021: 56).

⁸ La historia es conocida en chino como 白蛇传 (Baishe chuan) y, además de formar parte de la mitología clásica china ha pasado al imaginario popular a través de múltiples adaptaciones. Aunque la historia es originaria de la dinastía Tang, no fue hasta época Qing que se pusiera bajo modalidad *kunqu*. Incluso Tian Han (cf. *Bloque II. 64*) adaptó la historia y dotó a la protagonista de un fuerte halo de heroísmo, bravura, decisión y gentileza.

3.1. Los amantes: Du Liniang y Liu Mengmei

Du Liniang⁹ es la protagonista *qingyi* (cf. *Bloque II. 2.2. et Addenda VI*) de la ópera, una chica joven de unos 16 años de edad, proveniente de una familia educada que la ha instruido en los clásicos confucianos con el fin de hacer madurar sus concepciones morales del mundo y de la vida, pues como nos apunta Confucio es a través del estudio donde los hijos se forman en la ardua tarea de ser buenos (Yao, 2001: 198). En esta trama de índole personal y localista ocurre el evento que desata los altercados ulteriores de la obra, una rebelión en los confines imperiales que influirá en la vida misma de la joven. En estos momentos de la dinastía, los espacios de lectura femeninos habían aumentado considerablemente y muchachas de todo el Imperio se identificaban con el personaje (ReLinque, 2016: 15), llegando incluso algunas a suicidarse o mandarse enterrar con una copia de la obra. Esta tradición histórica china de identificarse con personajes femeninos de óperas es una constante en el país asiático, como también ocurre con Dou E, la protagonista de *La injusticia contra Dou E*¹⁰, donde las desdichas de una joven que es maltratada por la sociedad hacen que muchas mujeres —y también personajes de novelas contemporáneas— tomen este personaje y lo citen cuando quieran reflejar hechos injustos contra ellas. Además es pertinente citarlo aquí también, por la relación con el mundo de la muerte y los espíritus, pues para recuperar su honradez el espíritu de Dou E es llamado a declarar al juicio —presidido por su propio padre— para explicar los hechos que la han llevado a esta situación de escarnio.

A pesar de todos sus anhelos de realizar cosas en su vida, como buena mujer de la dinastía Ming¹¹ debía ocupar todo el tiempo en casa, bordando, leyendo y preparándose para ser algún día una buena mujer de algún esposo solícito (Sieber *et* Llamas, 2022: 214). Desde su nacimiento se esperó que ella fuera bella, gentil y elegante en sus formas, que tuviera tenacidad en su vida y perseverancia en su matrimonio (Ebrey, 1993: 508). Fue educada para tener un corazón lleno de ternura, sentimentalismo y cariño pues como apuntara Confucio “la naturaleza nos hace a todos iguales. Nuestro comportamiento diferentes” (*Confucio: Textos escogidos*, 2021: 79); rasgos que no perdería a lo largo de la obra, pero que de alguna manera quedaría manchado por la presencia de ese deseo innato en ella de romper los grilletes del neoconfucianismo y poder volar libre de forma individual y autónoma (Levi, 2005: 149). Se podría decir que en la obra murió por amor y, de igual modo, volvió a nacer por amor, reflejando el dramatismo que tanto gustaba en la época. Tang Xianzu retrata a Du Liniang como una mujer con un fuerte sentido de la vida y la influencia artística —hecho que vemos, *verbi gratia*, en la pintura que ella misma realiza— y a través de esta imagen refleja la despiadada represión y destrucción que sufren las mujeres bajo los grilletes de los rituales y prácticas tradicionales, celebrando los ideales de hombres y mujeres jóvenes en su búsqueda del amor libre, reclamando la liberación de la individualidad (Birrell, en Mair *et al.*, 2001: 216).

En el seno de una familia tradicional, donde su padre pertenece a la administración imperial, nace y crece Du Liniang, una joven obediente y gentil. En el inicio de la obra se muestra poseedora

⁹ 杜丽娘 (Du Liniang) es el nombre que recibe la protagonista de la obra. El primer sinograma representa el apellido familiar, como es típico en el orden de los nombres en el país. Es un apellido típico de la zona continental, aunque si atendemos a su significado ulterior se podría traducir como ‘prevenir’ o ‘restringir’, algo que señala a que no fue elegido por casualidad por Tang Xianzu. Los dos siguientes caracteres se corresponden con el nombre propio de la protagonista; el primer puede traducirse literalmente como ‘bello’ y, el segundo, es el utilizado para referirse a ‘madre’ o a ‘joven mujer’.

¹⁰ En chino la obra es titulada 窦娥冤 (Dou E yuan) y fue escrita por el autor de la dinastía Yuan (cf. *Bloque II. 1.3.*) 关汉卿 (Guan Hanqing), uno de los autores más famosos y prolíficos de su época. En la actualidad cuando una situación se presenta injusta contra una mujer suele hacerse referencia a la protagonista para reflejar el hecho.

¹¹ La obra en realidad se desarrolla durante un período turbulento de la dinastía Song (cf. *Bloque II. 1.2.*), pero Tang Xianzu comete continuamente el descuido de introducir reglamentos, prácticas y leyes propias de la dinastía Ming, por lo que en el presente trabajo nos referimos a la época Song de forma argumental, pero a la Ming a la hora de analizar las prácticas, rituales y ceremonias tradicionales que se describen y defienden.

un carácter sumiso y amable, acorde a los cánones Ming y confucianos para las hijas de la alta sociedad (Levi, 2005: 175). Además, como le corresponde a alguien de su clase, sabe leer y escribir y conoce los clásicos, pues como ensañaba el Maestro, los jóvenes deben estudiar “los libros antiguos, el comportamiento humano, la fidelidad y la honradez” (*Confucio: Textos escogidos*, 2021: 58). Cuando crece también sigue siendo respetuosa, incluso bajo la tutela de Chen Zuiliang, creyendo de forma firme que las mujeres virtuosas deben imitar a las antiguas señoras de libros y leyendas (Cheng, 2002: 64). Todo empieza a truncarse en Du Liniang cuando, a través de un sueño, comienza a sentir un fuerte sentimiento de enamoramiento que la llevará a enfermar e incluso la muerte (Shen, 2010: 230-231), ya que la realidad en la que vive no le proporciona aquello que su corazón anhela. Tras el viaje que realiza de forma clandestina al jardín trasero de la casa paterna, la joven Du Liniang sufre un despertar en la juventud que rompe los esquemas que hasta entonces habían guiado su vida, floreciendo en ella *motu proprio* una búsqueda de de su conciencia emocional más íntima.

La muerte de la joven no representará así pues el fin de sus esperanzas, sino que es una profunda catarsis donde Tang Xiazu nos propone una salida alternativa, haciendo que la chica resucite a una vida nueva, una vida llena de todo aquello que su corazón buscaba. Durante los tres años en los que estuvo muerta, Du Liniang consigue romper las ataduras a los valores tradicionales de la sociedad en la que vive y se libera por completo, muestra de lo cual es la búsqueda incesante que hace de su amado hasta encontrarlo y poder reunirse con él (Campany, 1996: 251). Recupera el foco argumental chino de pedirle a Liu Mengmei que desentierre su cuerpo con el fin de poder consolidar su amor de forma carnal, pues el amor entre un mortal y un espectro se puede dar y, de hecho, así ocurre en multitud de relatos a lo largo de la historiografía china. Se ve aquí la dicotomía del autor, pues por un lado transgrede las normas sociales y, por otro en cambio, respeta alguna de las tradiciones, haciendo una mezcla complementaria entre ambas. La sublimación total de su amor y pasión ocurre con la resurrección misma, pues es una manifestación de los sentimientos que alberga hacia Liu Mengmei (Shen, 2010: 234). Aún con todo, cuando vuelve a la vida se presenta ante sus padres y ante el mismísimo emperador, esperando recibir de ambos —de un lado el consentimiento paternal y de otro la autorización gubernamental o civil— el beneplácito para poder llevar a cabo los esponsales (Shen, 2010: 261). Vuelve a sorprendernos aquí el autor que, aun con toda la lucha de la trama por romper las convenciones sociales, tiene un firme respeto por ciertos valores que hay que preservar, pues aunque ha vuelto a la vida, ha encontrado a su amado, ha conseguido enamorarlo y ha reunido a su familia, sigue necesitando la aceptación social para llevar a cabo el rito del matrimonio. Toda la trama de la muerte, la visita al submundo y la vuelta a la vida es una constante en la literatura dramaturgica china, como podemos ver en una de las obras más antiguas que trata este tema, la ópera *Mulian*¹² que tiene el título de su protagonista. Aquí Mulian se ve en la obligación de ir a rescatar a su madre al infierno, pues está allí a consecuencia de haber roto los preceptos budistas de no comer carne tras el funeral de su marido. Tras reunirse con Buda, éste le da una serie de utensilios que Mulian usa para sacar a su madre del submundo y volver a reunir a la familia al completo.

Liu Mengmei¹³ es la figura amorosa de Du Liniang, perteneciente a la tipología de roles *xiaosheng* (cf. *Bloque II. 2.2. et Addenda VI*), que tiene raíces históricas de renombre del sur del

¹² El título original de la obra es 目连 (Mulian); la obra como tantas otras se remonta a la dinastía Tang y es de autor desconocido, aunque se popularizó especialmente durante la época de consolidación de la ópera, en la dinastía Qing (cf. *Bloque II. 1.5.*).

¹³ El amante de Du Liniang, 柳梦梅 (Liu Mengmei) tiene un nombre bastante curioso al que Tang Xianzu no para de referenciar durante toda la obra. Su apellido representa el sinograma de ‘sauce’ y así irá apareciendo a lo largo de toda la obra, comparado con el árbol y algunos frutos. De su nombre, el primer sinograma hace referencia a ‘sueño’ o ‘ensoñación’, por lo que es clara la idea del autor al nombrarlo, pues la idea del sueño es eje principal de la obra. Con el segundo carácter del nombre volvemos a la idea vegetal, en este caso ‘ciruela’, por lo que el personaje queda muy entroncando con lo natural y los sueños.

país, pero venido a menos en las últimas generaciones; destaca por su astucia, su ingenio y su esfuerzo para medrar en la vida. Es un inteligente joven que proviene de una rica historia familiar de intelectuales, pero que económicamente ya no son boyantes, por lo que decide presentarse a los exámenes imperiales para pertenecer a la administración del Estado (Shen, 2010: 241); es un joven letrado *in fine*, mostrando así la parte más importante de un hombre recto confuciano de la época, aquel que se decanta por el estudio, pues es la vía más importante para alcanzar la perfección (Yao, 2001: 265). Es un personaje apuesto, desenfrenado, con un temperamento extraordinariamente talentoso, aunque sufre de una suerte terrible, algo que se manifiesta a lo largo de toda la obra, donde llega a ser incluso apaleado por su futuro suegro, hecho que acepta pues “el buen hijo, si ha de corregir a sus padres, lo hace con suavidad y, si se ve que no le hacen caso, no contraviene sus deseos; antes bien, sigue ocupándose debidamente de ellos sin protestar” (*Confucio: Textos escogidos*, 2021: 50).

Es un personaje rico en matices, pues aunque es un joven frívolo a veces, muestra un gran apego a las causas justas y heroicas —elementos que lo definen como personaje (García, 2001: 165)—. Siempre se mostró fiel y leal a su amada y en nada trató de engatusarla y, tanto es así, que él mismo cavó la tumba de Du Liniang para traerla de nuevo a la vida, a sabiendas de las penas que podía acarrear ese acto ante la legislación del momento (Brook, 1998: 164). Su apego al arte es incuestionable y podemos verlo reflejado en la escena en la que, tras ver el cuadro de la joven con la inscripción, queda totalmente cautivado por su *mei* (cf. *Bloque II. Nota 164*) y profundidad. Cuando la guerra se cierne sobre las posesiones del imperio Song del sur, no duda en obedecer la petición de su amada, tomar sus pocas posesiones y marchar en busca de sus suegros para informar de la vuelta a la vida de su hija y de sus intenciones firmes de desposarla. Así, busca por encima de todo satisfacer las necesidades de Du Liniang, aunque en ocasiones consabidas le puedan costar una pena capital como la muerte: se demuestra así la sinceridad amorosa del joven, que pone en riesgo su vida por amor (Fei, 2002: 44). Pero no es un joven medroso llegando incluso a enfrentarse abiertamente a su suegro —una poderosa figura en la administración Song— con el fin de que este le crea y acepte los hechos tal cual han ocurrido. Su amor por Du Liniang se refleja también cuando al final de la escena 55, habiendo sido ridiculizado y torturado por su suegro, pone punto y final al asunto a petición de su amada, pues desea por encima de todo complacerla y honrarla, pues como apuntó Confucio “aquel que pone toda su voluntad en amar a todos no hará nada malo” (*Confucio: Textos escogidos*, 2021: 48).

3.2. Los padres: Du Bao y Zhen Shi

En la obra también aparece Du Bao¹⁴, el padre de la joven. Es un hombre de media edad —de unos 50 años aproximadamente, lo que para la época era bien entrado en años— y descendiente de grandes poetas de la dinastía Tang. Ostentó diversos cargos estatales tanto civiles como militares, tal es el caso del prefecto de Nan’an, que es el más citado en la obra. Tiene una personalidad obstinada y rígida, lo que refleja el tradicionalismo Ming de forma tajante (Yao, 2001: 69), pero posee grandes virtudes, relacionadas con la honradez y la rectitud, algo que lo convierte en uno de los personajes con más integridad moral de toda la obra, lo que se refleja de forma constante en sus intervenciones, en las que siempre defiende las buenas prácticas y formas (cf. *Bloque III. 4.1.*). Parte de la base filosófica vital de que el hombre justo y honrado debe preservar los designios naturales, pero debe huir de los deseos más mundanos para alcanzar la iluminación (Yao, 2001: 188), haciendo honor a las enseñanzas confucianas de que “a un hombre auténticamente noble le es indiferente que le conozcan o no, pero le preocupa el no ser capaz de cumplir con su deber” (*Confucio: Textos escogi-*

¹⁴ 杜宝 (Du Bao), el padre de la Du Liniang, tiene —como es natural en el país— el apellido idéntico a su hija al inicio de su antropónimo; el segundo sinograma hace referencia a la idea de ‘tesoro’ o ‘preciosidad’ en el sentido de riqueza, lo que refleja lo preciado y exquisito de este personaje.

dos, 2021: 73). Sin duda representa el ideal de gobernanza de la época, desde la propia Corte hasta el último aldeano del momento. Su hija es como una preciada joya en sus manos, joya que le costará aceptar de nuevo cuando resucite a la vida en contra de todos los preceptos religiosos del momento (Creel, 1976: 50), aunque siempre respetará que “al igual que el hijo debe mostrar piedad filial para con sus padres, se exige que el padre se amable y cariñoso con sus hijos” (Yao, 2001: 226-227).

Es un representante ortodoxo del sistema tradicional de enseñanza —recordando a Confucio cuando decía que “los antiguos estudiaban los libros para mejorarse a sí mismos” (*Confucio: Textos escogidos*, 2021: 69)—, que incluso lo vuelca sobre su propia hija con la elección de un tutor rancio y a la manera antigua. Cuando conoció la enfermedad de su hija fingió estar sereno y tranquilo como muestra de los caminos del Dao de quietud y fluidez existenciales (Cheng, 2002: 110). Cuando el joven Liu Mengmei se presenta ante él para informarle de su proposición de matrimonio su reacción es denegarla, puesto que se siente insultado al no haber tomado parte los padres en tal decisión, por lo que la reputación de la familia Du puede estar corrompida, lo que puede verse reflejado *ipso facto* en su negativa —casi hasta el final de la obra— de aceptar el renacer de su hija y su presto matrimonio.

Ínterin en las labores del Estado que le son confiadas su laboriosidad, lealtad y rectitud son intachables, tanto es así que durante la obra su carrera política no deja de ascender más y más. En la escena 8 en la que visita a los campesinos de sus tierras, vemos como se muestra cercano y afable con sus trabajadores y en ningún momento tacañea el vino o la fiesta entre ellos para celebrar años de cosechas abundantes. Se siente depositario de una gran tradición imperial respetando tradiciones y prácticas en todos los aspectos de su vida, con el fin último de glorificar la administración y el Imperio —lo que podemos ver en la escena 50 que, a pesar de la supuesta muerte de su mujer e hija, se ve en la obligación de preparar el banquete de celebración por la derrota de los insurgentes—. En el fondo, Du Bao no actúa en contra de los deseos de su hija, sino que se encuentra aprisionado por los valores que él mismo considera sagrados; se puede decir así que este *laosheng* de *El Pabellón de las Peonías* es el personaje más íntegro y fiel a sí mismo (cf. *Bloque II. 2.2. et Addenda VI*). Sin duda es depositario de los antiguos valores confucianos del buen mandatario pues respeta que

para gobernar bien un Estado grande, trata con respeto los asuntos de la política y sé de fiar. No malgastes el dinero público. Ama sinceramente a los que te rodeen. Y, si tienes que pedir a los campesinos que abandonen sus campos para servir en el ejército, hazlo a su debido tiempo, de modo que no les perjudiques con sus cosechas (*Confucio: Textos escogidos*, 2021: 39).

La mujer de la casa es Zhen Shi¹⁵, madre de la protagonista de la misma edad aproximada que su marido. Se dice que es descendiente directa de emperadores y es una mujer sencilla, honesta, virtuosa y, sobre todo, benevolente para con todos, especialmente con su amada hija. Es una mujer que encarna la obediencia ciega al tradicionalismo confuciano de la época y entretiene a los presentes con cantos y música, como mandaba el decoro (Levi, 2005: 148), tal cual aconsejaba Confucio:

Escucha mucho y descarta todo lo que te parezca dudoso, pero guarda en tu interior lo que Eno te lo parezca; así cometerás pocos errores. Observa mucho y descarta lo que te parezca incierto, pero lleva a la práctica lo que no te parezca y tendrás poco de lo que arrepentirte. En no cometer errores y no tener motivos de arrepentimiento está la clave (*Confucio: Textos escogidos*, 2021: 44).

En la obra se muestra muy estricta con Du Liniang, aunque nunca pierde con ella la amabilidad. Su grado de servicio hacia su marido se manifiesta cuando llega a rogarle a este que se despose de nuevo para poder tener descendencia, ya que ella ya no puede y desea complacer a Du Bao también en ese aspecto, pues en contra de lo que puede ser pensando el confucianismo entiende la ar-

¹⁵ 甄氏 (Zhen Shi), descendiente de un poderoso clan chino que incluso gobernó el país, es la madre de la joven protagonista. Su apellido, relativamente típico en el país, ancla su significación primera en la idea de ‘distinción’ o ‘discriminación’ y, su nombre, podría entenderse como ‘clan’ o ‘familia’, por lo que refleja aquí la idea de ese ‘clan distinguido’ haciendo una defensa de los valores tradicionales feudales y de familia.

monía (cf. *Bloque III. Nota 24*), no como una cualidad estática, sino que “se considera como la consecuencia de constantes cambios y como la reconciliación del conflicto” (Yao, 2001: 221), es decir, Zhen Shi acepta los cambios y se va amoldando a la nueva situación.

Durante toda la obra sus intervenciones siempre muestran acercamiento y cariño hacia todos, desde su marido hasta su propia hija, aceptando el nacimiento *post mortem* de su hija cuando se encuentran por accidente en la escena 48. Con el único personaje que se muestra en ocasiones acusadora y estricta es con Chunxiang (cf. *Bloque III. 3.5.*), a la que culpa de los males de su hija y a las ideas y atrevimientos que esta sufre tras su repentino sueño con el amado (Yao, 2001: 72). La educación que pretende inculcar en su hija es la dominante en el momento y se enfada cuando en repetidas ocasiones sorprende a su hija durmiendo durante el día en lugar de leer o bordar, algo que una chica de su clase y posición sociales debía hacer en lugar de perder el tiempo, pues como nos recuerda el Maestro “querer a alguien no está reñido con hacer que se tenga que esforzar, incluso mucho. Todo lo contrario” (*Confucio: Textos escogidos*, 2021: 68). Este personaje tipo *qingyi* anciano (cf. *Bloque II. 2.2. et Addenda VI*) muestra un amor filial de carácter represivo que, incluso, llega a enfadarse cuando se entera de que su hija ha ido sola al jardín trasero a pasear y al holgar sin el permiso paternal.

3.3. El tutor: Chen Zuiliang

Chen Zuiliang¹⁶, el tutor en las enseñanzas personales de la joven y de marcado carácter pedante que intenta todo el tiempo retar intelectualmente a Du Liniang —a lo que Confucio nos diría que “los modernos [estudian los libros] para impresionar a los demás” (*Confucio: Textos escogidos*, 2021: 69)—, pero que siempre acaba perdiendo la razón por su pensamiento tradicional anquilosado y decadente. Este rol *laosheng* se muestra en contra de que las mujeres rompan sus antiguas cadenas y puedan liberarse tanto social como intelectualmente. En la obra sufre constantes enfrentamientos con Du Liniang por su liberalismo y visión aperturista de la mujer, aunque nunca llegará a entender el concepto de amor que ella propugna *opere citato*.

En la obra se reitera que se presentó muchas veces a los exámenes imperiales, pero nunca los aprobó, por lo que se intuye que, aunque docto en algunas materias, jamás llegó a dominarlas y entenderlas completamente; es así un letrado viejo que no ha conseguido triunfar en la vida. En muchas ocasiones durante la obra para reírse de él, otros personajes lo llaman Chen Jueliang (cf. *Bloque III. Nota 16*), *id est*, el ‘rancio sin alimento’, aludiendo a la pobreza que arrastra desde hace años al no tener trabajo. Durante la trama haría de emisario entre Du Bao y Li Quan y ayudaría también a establecer una tregua y colaboración entre ambos, por lo que finalmente sería honrado por el propio emperador y nombrado secretario de Memoriales de la Puerta Gualda. En este hecho, sin embargo, podemos ver a un letrado que intenta guardar los preceptos confucianos, pues “la guerra entre estados es el conflicto más violento y se cree que es la principal causa de los sufrimientos y la destructora esencial de la armonía social” (Yao, 2001: 232). Este letrado taoísta aparece como un deslenguado en varias escenas —destaca por ejemplo en la escena 46— donde corrobora la muerte de Du Liniang y Chunxiang sin pruebas fidedignas de ello, lo que acarrea cambios en el estado y reacción de algunos personajes, aunque por las formas y gustos Ming todo acaba solucionándose en la escena final.

¹⁶ 陈最良 (Chen Zuiliang) es el tutor de la joven, lo que hoy vendría a ser un profesor particular, que se desplaza hasta la casa de la joven para aleccionarla en los clásicos y en las buenas maneras de la época para una joven de su alcurnia. Su apellido —situado al principio— es típico entre los chinos hoy en día, pero su significado más profundo hace referencia a ‘viejo’, ‘viciado’ o ‘rancio’, por lo que es de imaginar que Tang no lo eligió al azar. El nombre está formado de dos sinogramas que juntos vienen a dar la idea de ‘la mejor persona’: el primer carácter es el utilizado para formar el superlativo de los adjetivos y, el segundo, significa literalmente ‘buena gente’. En ocasiones de forma jocosa lo llaman 陈绝粮 (Chen Jueliang), de fonética cercana a su verdadero nombre, donde el segundo carácter significa ‘desesperado’ o ‘agotado’ y, el segundo, ‘grano’ o más ampliamente ‘comida’.

El letrado viejo se ancla en los valores más rancios y tradicionales (Yao, 2001: 58), lo que es un guiño de Tang Xianzu por reflejar una realidad social de su época, pero está lejos de mantener la integridad, lealtad y rectitud de Du Bao, incurriendo en ocasiones en peleas con la monja Chui Hong por temas pecuniarios o de administración de bienes, lo que también refleja su carácter usure-ro.

3.4. La monja taoísta: Chui Hong

La hermana Chui Hong¹⁷ ronda los 24 años de edad y, aunque al principio de la obra sirve fuera del palacio de Du Bao, se ve obligada a ponerse al servicio de la familia cuidando la recién creada zona funeraria de Du Liniang. Tiene una trágica historia y se ve obligada a convertirse en monja taoísta tras aceptar su esterilidad, algo que no era ajeno a la época Ming (van Gulik, 2003: 267).

El tipo *huadan* (cf. *Bloque II. 2.2. et Addenda VI*) que encarna Chui Hong es muy distintivo en la obra reflejando la subordinación de las mujeres a la realidad tradicional del momento, sin voluntad propia y sin derecho a actuar por sí mismas, aunque en la época Ming “should have counted as half the people registered” (Brook, 1998: 113) en el país. Cuando en la escena 17, la monja taoísta hace una larga intervención personal contando su vida y los hechos que la han llevado hasta donde ahora se encuentra, podemos saborear un tipo de denuncia que Tang Xianzu hace entre líneas sobre el papel secundario de la mujer, pues sus comportamientos estaban regulados por normas y tradiciones en apariencia incuestionables; aunque todo este panorama se rompe al abrazar los hábitos taoístas, pues en ese momento es embestida del poder que las prácticas religiosas le otorgan y se ve liberada de cadenas y formas contra la mujer (Birrell, en Mair *et al.*, 2001: 210). Así, este personaje goza de una libertad que llevará en última instancia a la protagonista a conseguir el propósito mismo del argumento: viajar por todo el territorio Song para anunciar su renacer y su matrimonio, puesto que “women were not free to roam, with the notable exception of pilgrimage” (Brook, 1998: 195). La liberación total la vemos en cómo el autor pone en boca de Chui Hong una serie de críticas y réplicas contra Chen Zuiliang en varias escenas, tratando desde temas tradicionales como los desenterramientos (Ebrey, 1993: 511), hasta la administración de tierras y bienes o la dedicación interesada que él hace del trabajo sin vocación real, rompiendo la tradición confuciana de que “al hombre noble le preocupa obrar con integridad; al hombre mezquino le preocupa su sembradío. Aquél tiene en la cabeza las penas legales; éste, que lo traten con favoritismo” (*Confucio: Textos escogidos*, 2021: 49)

3.5. Los criados: Chunxiang, el Jorobado Guo y la Tortuga Costrosa

La criada Chunxiang¹⁸ es indispensable en la obra, puesto que con su personalidad entusiasta, alegre y vivaz hace que Du Liniang llegue a hacer algunas travesuras inocentes, como el paseo por el jardín trasero que desencadenará toda la trama. Este rol *huadan* (cf. *Bloque II. 2.2. et Addenda VI*) tiene orígenes humildes, a diferencia de la protagonista de la obra, y se refleja en repetidas ocasiones con el desconocimiento que tiene de todos los libros clásicos cuando estudia junto con Du Liniang en la escena 7 por ejemplo. Tiene una personalidad que refleja resistencia contra la ética

¹⁷ 垂红 (Chui Hong), la monja taoísta que tantas escenas cubre en *El Pabellón de las peonías*, tiene un nombre curioso: el primer sinograma hace referencia a ‘dejar un nombre en la historia’, quizá un guiño del autor a su papel tan cambiante y a la vez relevante en la trama y en desarrollo del final feliz de la misma. El segundo sinograma es empleado en la actualidad para referirse a ‘rojo’, pero aquí tienes matices de ‘popular’ o ‘exitoso’.

¹⁸ 春香 (Chunxiang), la sirvienta de Du Liniang, tiene un nombre en el que merece la pena detenerse. El primer sinograma hace referencia a ‘primavera’, pero también a ‘lujuria’ o ‘vitalidad’, características que tanto se reflejan a lo largo de la obra. El segundo carácter, muy usado en la actualidad en perfumes y productos olorosos, significa literalmente ‘fragante’, ‘delicioso’. Aunque es un nombre relativamente típico, no parece ser que el dramaturgo dejara a la providencia a cargo de tales coincidencias.

tradicional imperante en el momento (Anderson, 1990: 24). Se caracteriza por ser de un marcado carácter transparente y puro, aunque nunca pierde la inocencia a lo largo de la obra y el amor hacia la joven Du Liniang. Su rasgo más distintivo es el pañuelo que siempre lleva consigo con el que realiza gráciles movimientos *shoujuangong* (cf. *Addenda VII*). Se la ve en muchas ocasiones centrada en los problemas más terrenales, por lo que no entiende los vaivenes emociones de Du Liniang tan preocupada por conceptos abstractos antes que por la comida y el sustento. En el fondo el personaje de Chunxiang es un reflejo de esos vasallos sin voluntad ni deseos propios que producía la sociedad tradicional Song y Ming (Brook, 1998: 76); casi a modo de planta o riachuelo con el único propósito de deleitar y refrescar al hombre. Durante toda la obra, se queja ante Du Liniang pues malgastan la mayor parte del día bordando entre cuatro paredes sin nada más que hacer.

En la tradición china, las mujeres no salían de casa ni dar tres pasos sin consentimiento paternal o del marido, por lo que pasa sus días viviendo en la residencia del burócrata Du Bao. Sólo podía trabajar como criada en las dependencias de Du Liniang o en la sala de bordado todos los días, a excepción de las salidas que se producen con la muerte de su joven dama. Aún con todo, no está sujeta a la mismas limitaciones que Du Liniang, pues su estatus no es tan restrictivo y las exigencias que la sociedad le imponían no eran tan altas (Yao, 2001: 56); no necesitaba ser educada y cortés y no tenía que honrar la gloria de sus padres, por lo que las licencias que Tang Xianzu pone en su boca son muchas y, en ocasiones, la vemos susurrando en contra de Zhen Shi a sus espaldas. Continuamente se mofa de los rituales y prácticas tradicionales.

Se puede entender a este personaje como el contraste de Du Liniang y no acepta la disposición de sus amos, por lo que insta a Du Liniang a pasear y holgar en el jardín trasero, donde descubrirá el pabellón de las peonías que dará título a la obra y desencadenará toda la trama *opere citato*. Pero también es un personaje sencillo, ingenuo e inocente, despreocupado sin la presión social de tener que cumplir unos mínimos en la sociedad. Desde el inicio de la obra vemos el conflicto que entabla con Du Liniang con la que siempre discute por las largas horas de estudio y bordado a la que esta le obliga, pero no por ello deja de tener enconadas discusiones con el tutor Chen Zuiliang. En contrapartida, Chunxiang no entiende el concepto de amor al que está destinada Du Liniang, pues no comprende esas ansias de individualismo y liberación a las que aspira la joven protagonista.

Los roles tipo *chou* (cf. *Bloque II. 2.2. et Addenda VI*) —o bufones graciosos— en *El Pabellón de las Peonías* están encarnados en los personajes del Jorobado Guo y la Tortuga Costrosa. El primero es el sirviente de Liu Mengmei y presenta fuertes características de lealtad y servicio hacia su amo (Fei, 2002: 118), pues en toda la obra no deja de buscarlo cuando este se pierde, ni de cuidar su huerto cuando este se va —llegando incluso a decir que con la falta de su amo, los frutales son menos productivos. Cuando llegue a Chang'an —la capital Song y actual Xi'an en la provincia de Shaanxi (cf. *Addenda I*)— no cesará en su empeño por encontrar a Liu Mengmei y entregarle las noticias de que ha sido elegido el primer laureado en los exámenes imperiales, pues el estudio es piedra angular en la sociedad confuciana, ya que

Cuando la naturaleza en nosotros vence a lo que aprendemos de los libros, el resultado es un hombre tosco. Cuando sucede al contrario y lo aprendido en los libros vete a la tendencia natural, un letrado. Y cuando se da una hermosa combinación de naturaleza y cultura, un hombre noble (Confucio: Textos escogidos, 2021: 55).

El segundo es el sobrino de la monja taoísta Chui Hong y también aparece repetidamente como un siervo fiel y trabajador, lo que se puede observar en la escena 33 donde acepta el mandato de su tía para colaborar en la profanación de la tumba de Du Liniang, aunque lo hace pensando que obtendrá algún tipo de retribución. No es un fiel del confucianismo, movido por la obediencia a los textos sagrados, el sacrificio y la veneración a los antepasados, sino más bien un oportunista, que ve en este tipo de coyunturas la ocasión perfecta para sacar algún tipo de rédito personal, normalmente de carácter monetario y a muy corto plazo.

3.6. Otros personajes

El complejo personaje *wusheng* Li Quan¹⁹ (cf. *Bloque II. 2.2. et Addenda VI*) tiene una serie de particularidades y sucesos personales que marcan mucho su caracterización como personaje. Es un experto en las artes *wuxi* (cf. *Bloque II. Nota 188*), hecho que aparece reflejado en varios momentos en la obra, donde se ve claramente que la “[...] música y danza son la expresión de la emotividad del sujeto; traducen con toda la fuerza de un lenguaje no mediatizado por el discurso los impulsos naturales en su espontaneidad y frescura” (Levi, 2005: 162). Tras ver truncada toda su vida al servicio de los Song se echa a la montaña donde se convierte en un bandido forajido, para acabar alistándose como mercenario en ejércitos de tropas rebeldes al servicio de los Jin (cf. *Bloque II. 1.2.*). En las filas rebeldes se dedicaría a sitiar plazas y atacar ciudades, saquear tierras de campesinos y reclutar nuevos miembros para la causa. Aunque al final volvería con Du Bao para derrotar a ciertos reyezuelos que se levantaron contra el poder imperial central Song.

Su esposa, el personaje *wudan* Yang Po²⁰, es una mujer hermosa con un fuerte temperamento, muy ducha también en el arte *wuxi* y conocedora de las mejores estrategias militares (Mair *et al.*, 2001: 2). Llegó a dirigir ella misma un gran batallón en el que todos a su mando eran hombres, que la respetaban y seguían allá donde ella comandara. Fue ella quien convencería a Li Quan de volver en ayuda de su antiguo señor, aunque por promesas de oro y dignidad, no por lealtad desinteresada. Entre ellos puede también establecerse una línea argumental —secundaria, claro está— de amor libre de características opuestas: él, ligero y elegante y ella, compleja y apasionada. Aunque ambos personajes tienen su correspondencia con figuras históricas, poco o nada se alude en la obra sobre hechos que realmente sucedieran, aunque da al lector un halo del conocimiento histórico del autor.

En la obra esta dualidad amorosa presenta una serie de particularidades dignas de mención aquí; en primer lugar, cuando las situaciones son verdaderamente difíciles o apremiantes —el caso en la escena 45, *verbi gratia*, de mostrar las cabezas cortadas de dos prisioneras a Chen Zuiliang afirmando que eran las de Zhen Shi y Chunxiang— suele ser Yang Po quien toma las decisiones y su marido las acepta por la inteligencia de la dama; en segundo lugar, ella se muestra celosa por los devaneos amorosos que Li Quan lleva a cabo en su vida tras saquear y sitiar ciertas ciudades, llegando a prohibir que yaciera con otras mujeres a parte de ella misma.

Un personaje *xiaosheng* muy interesante es Han Zicai²¹, amigo de Liu Mengmei, y que a lo largo de la obra mantiene largas conversaciones con este sobre los problemas pasados y presentes del país y de los hombres, tal es el caso en la escena 6. Es un hombre instruido por los largos años de lecturas que lleva acumulados que, junto con cualidades personales de cortesía y gentileza, hacen de él un personaje también íntegro a los ojos de la moral del momento, cumple aquellas palabras confucianas de que

¹⁹ El nombre de 李全 (Li Quan) está formado, en primer lugar, por el sinograma que podría traducirse como ‘ciruelo’, lo que refleja el gusto de Tang Xianzu por el juego de palabras con árboles y frutos. El segundo da la idea de ‘todo’ o ‘conjunto’. Está inspirado en una figura histórica real del mismo nombre que estuvo al servicio de los Jin y que murió allá por el año 1231 asesinado por antiguos aliados.

²⁰ 杨婆 (Yang Po), apellido típico en el país asiático, también tiene significado botánico, en este caso de ‘álamo’ y, el segundo sinograma, hace referencia a ‘vieja’ o ‘anciana’, en la actualidad se usa con el significado de la ‘madre del marido’. Es una figura histórica real —llamada 楊妙真 (Yang Miaozhen)— que vivió entre 1193 y 1250 a finarles de la dinastía Song.

²¹ 韩子才 (Han Zicai) tiene un nombre también bien elegido; el primer sinograma —el apellido— hace referencia a la población mayoritaria del país (cf. *Bloque I. Nota 3*) y a una de las primeras dinastías que conformaron la identidad del país, por lo que puede ser un guiño a un personaje común, bueno, honrado de la masa del país. El segundo carácter es muy utilizado como referencia a ‘niño’ y, el último, viene a significar ‘talento’ o ‘habilidad’.

*No es un hombre noble aquel que no sabe cuáles son los mandatos del Cielo.
no es un hombre seguro de sí mismo quien no conoce las Normas y los Ritos.
no se puede entender a nadie sin entender bien sus palabras (Confucio: Textos escogidos, 2021: 84).*

Acabaría entrando también como funcionario a servicio imperial, pues “las riendas de tan vasto imperio se confiaban a un cuerpo de funcionarios, o letrados, repartidos por todo el país” (García-Noblejas *et al.*, 2003: 13). En esta línea temática, podríamos citar aquí la obra *El licenciado número uno*, Zhang Xie²² pues también centra parte de su argumento en los periplos que tiene que hacer un joven letrado para conseguir su título; además también guarda relación con nuestra obra, pues existe de forma paralela un amor entre nuestro joven Zhang Xie y una joven que le ayuda a conseguir sus metas académicas, aunque finalmente este acabe repudiándole y odiando el matrimonio que ha conseguido.

El hada de las peonías —llamada en la obra Mudan Xianzi²³— está encarnada por una mujer de unos 20 años de edad, de características semidivinas y de una belleza sin parangón, sólo equiparable a su inmenso poder (Campany, 1996: 261). Es un personaje que refleja gran integridad, bondad, justicia y heroicidad, todo articulado en torno a un amor desmedido, hecho que demuestra con el profundo entendimiento que profesa durante sus apariciones por el amor que Du Liniang siente por Liu Mengmei. El hada lucha infatigablemente contra el antagonismo de las fuerzas oscuras y de la claridad de la luz, lo que se llevará a Du Liniang y lo que también la traerá de vuelta al mundo de los vivos.

En *El Pabellón de las Peonías* también aparecen una serie de personajes como el propio emperador Song, del que solo se muestra su voz y nunca su persona física, algunos emisarios, carceleros, extranjeros musulmanes comerciantes, hordas y soldados rebeldes y propios de la dinastía, diablos y espíritus de ultratumba (Yao, 2001: 249) y un sinfín de caracteres necesarios para el desarrollo argumental de la obra.

4. Los temas argumentales presentes en la obra

Muchos podrían ser los temas analizados *ex profeso* en esta obra, puesto que Tang Xianzu hace un recorrido por un gran número de tópicos en boga en el momento de escritura. Como venimos diciendo la obra basa su historia durante la dinastía Song y así lo corroboran los personajes y los hechos históricos a los que alude, pero no debemos olvidar que las implicaciones temáticas, históricas y de pensamiento presentes en ella hacen referencia a las de la dinastía Ming. Como encuadre general temático debemos establecer la tradicional dimensión bipartita que el marco literario chino nos ofrece entre *li* y *qing* (*cf. Bloque II. Nota 42*), en la que el primer término aparece sobradamente tratado desde una óptica confuciana de virtuosismo y moralidad sociales (Yao, 2001: 245). La finalidad es que el individuo llegue a adquirir unos valores tales que su desarrollo en la sociedad sea el más adecuado y respetuoso posible para vivir en familia y en comunidad, para conseguir una sociedad elevada y altamente organizada como vemos en la afirmación de que “[...] las relaciones universales, la revisión de todos los valores humanos, la revolución de todos los estados sociales, no

²² La obra ha sido traducida magistralmente por Regina Llamas de unas copias que se encontraron originales en Londres hace algunos años. El título original es 張協狀元 (Zhāng Xié zhuàngyuán) y no tiene una autoría individual, sino que según se ha podido averiguar pertenece al esfuerzo conjunto de una asociación al completo; la obra fue compuesta a principios del siglo XV.

²³ 牡丹仙子 (Mudan Xianzi) es el nombre que recibe en la obra el ‘hada de las peonías’, donde los dos primeros sinogramas significan literalmente ‘peonía’, que según el DRAE es la “*planta de la familia de las ranunculáceas, de grandes flores rojas o rosáceas, propia de lugares húmedos y laderas montañosas, y que se cultiva como ornamental*” y los dos segundos sinogramas que son los utilizados para describir los seres mitológicos de las ‘hadas’. Hay que reseñar aquí que en la mitología china la visión de las hadas difiere de la imagen occidental, pues hace referencia a una mujer de un alto carácter moral, de extraordinaria sabiduría, inmaculada y elegante en sus formas y comportamientos. En definitiva una mujer extremadamente bella y encantadora, tal puede ser el caso de la conocida Chang’e.

puede considerar al hombre más que en su posición frente a la sociedad y al problema social de su tiempo, es decir, como ser político” (Piscator, 1990: 132).

En cambio, Tang Xianzu —y muy en la línea de lo que estaba ocurriendo en la literatura de su época— aboga más por un ahondamiento en los valores y posibilidades que el *qing* le ofrecía, en esa búsqueda de las diferentes visiones del amor, del deseo y de la pasión. La búsqueda de sentimientos de agrado, de deleite, de alegría —y obviamente, sus opuestos— son aquellos por los que aboga el autor a través de las páginas de *El Pabellón de las Peonías*, resultando escenas en las que el romance, la tristeza, la euforia o la pasión son la piedra angular temática, *id est*, son escenas en las que la presencia de elementos *qing* priman sobre los tradicionales confucianos *li* (Yao, 2001: 58).

El debate que siempre ha ocupado cientos de páginas entre los literatos y estudiosos chinos al respecto era si dejar espacio en la vida al *qing* a largo plazo acarrearía más efectos dañinos sobre la persona y la sociedad que centrarse de forma exclusiva en en *li*, llegando a afirmar un pensador de la época que “qing is that for which the living could die and because of which the dead could be resurrected” (Huang, 1998 como se citó en McCartin, 2016: 6), lo que refleja la trascendencia que volcaban sobre el concepto los intelectuales del momento. Lo que podemos concluir, tras el análisis pormenorizado de la obra, es que Tang Xianzu acaba diciendo cerrar la obra decantándose por el *li*, pues acaba restableciéndose el orden natural y la armonía —lo que se ha venido a llamar *he*²⁴— acaba imperando entre todos los personajes, hecho en el que el poder imperial tiene una importancia clave —se puede ver aquí también la idea confuciana del orden social (García-Noblejas *et al.* 2021: 15)—. Por ese motivo es necesario esclarecer el concepto de *datuanyuan*²⁵ que tanta importancia tiene en la literatura y ópera chinas y, de forma mucho más particular, en esta obra que venimos analizando (Llamas, 2014: 39). No es la necesidad del literato de brindar un broche dorado a los espectadores para que se vayan satisfechos a casa, sino una profunda reflexión confuciana de siglos de tradición que aboga por la restauración del orden natural de las cosas.

Con este encuadre de la temática general que *opere citato* tiene como sustrato se presentan a continuación los temas imperantes en la obra; podrían analizarse muchos otros —de índole histórica, por ejemplo—, pero hemos preferido centrarnos en aquellos que tendrán una relevancia patente a la hora de comparar esta ópera tradicional con las formas que siglos después se impondrán en la República Popular de China con la confección de la ópera revolucionaria (*cf. Bloque IV*), motivo final de análisis que intenta cubrir el presente trabajo. El orden de las tramas analizadas no se corresponde con un orden de relevancia en la obra, sino que han sido dispuestos de tal suerte de forma totalmente fortuita, pues ninguno de ellos muestra una preeminencia respecto a otros. Así en el primer epígrafe trataremos los temas de la tradición y el decoro, tan importantes para la sociedad confuciana del momento. En el siguiente abordaremos la tarea de adentrarnos en los entresijos del tema matrimonial, para seguir, en el epígrafe tercero, con el canon de belleza femenino reinante en la dinastía Ming y, de forma lógica lineal, el papel que desempeñaba la mujer en esa sociedad familiar, sobre la cual “la familia ocupa un lugar fundamental [...], en la cual la veneración y la glorificación de los antepasados se ve no sólo como el mayor deber de una persona sino también como su mayor honor” (Yao, 2001: 254). En el epígrafe quinto abordaremos las referencias al pasado Tang, que tanto gustaba en esta época y de las que tan bien supo hacer uso Tang Xianzu. En el epígrafe seis se abordará uno de los temas fundamentales de *El pabellón de las peonías*, y de tantas otras obras ori-

²⁴ El término que tradicionalmente se ha usado en la filosofía confuciana para hablar de armonía es 和 (*he*). El sinograma no sólo nos apunta al hecho filosófico *per se* de la armonía, sino que también incluye el proceso mediante el cual se llega a conseguir esta. Si los ciudadanos de forma natural se comportan en base al *li*, la sociedad en conjunto adquirirá el *he* (Yao, 2001: 212).

²⁵ 大團圓 (*datuanyuan*) es un concepto que viene a reflejar una ‘reunión familiar feliz’ y, cuando tratamos temas literarios, ‘un final feliz’.

ginarias temática de la época Tan, los sueños y la muerte. Un tema que encontraremos en esta ópera tradicional —y que estará totalmente ausente en las *yangbanxi*— será el de la sexualidad, tratado profusamente en el epígrafe siete. Siguiendo la temática de lo extraordinario, en el octavo hablaremos de lo mágico y sobrenatural presente en la obra y citaremos obras clásicas similares que tocan este tema. Para terminar el capítulo aparecen dos pequeños epígrafes finales: el noveno, dedicado al trato y reflejo de lo extranjero en la obra y, el décimo, donde presentaremos algunos ejemplos de juegos de palabras presentes en *El pabellón de las peonías*, reflejo por antonomasia de la ópera tradicional.

Todo ello irá encuadrado en la idea de que “la columna vertebral de las doctrinas confucianas se compone de tres principios: armonía y unidad entre la humanidad y el Cielo, armonía y unidad entre descendientes y antepasados, y armonía y unidad entre lo secular y lo sagrado” (Yao, 2001: 71), lo que iremos encontrando a lo largo de la exposición de los siguientes epígrafes.

4.1. La tradición y el decoro

El Pabellón de las Peonías está plagado de alusiones a las buenas costumbres, tradiciones, ritos y maneras que eran imperantes durante la dinastía Ming (Graham, 2012: 43) —aunque la obra se desarrolle argumentalmente en la Song— y, aunque son muchos los personajes que participan a través de sus diálogos de esta exposición de ideas, es Du Bao el que más inclinación tiene por discursos apegados a la tradición, tocando prácticamente todas las dimensiones relacionadas, como podemos ver en la escena 50 en la que habla sobre lo importante de una familia unida:

[...] Verdaderamente, rocío sobre la hierba son apenas fama y honra, una familia unida es flor que el brocado adorna.

Este tema de la familia, de las raíces, es ampliamente tratado en la obra; constantemente los personajes nos hablan de los clanes a los que pertenecieron sus antepasados y las amistades que sus ancestros forjaron con eminencias intelectuales (Fei, 2022: 14). En esta misma línea temática camina la obra *El huérfano de la familia Zhao*²⁶, donde el único superviviente a una afrenta familiar tiene que pasarse gran parte de sus días intentando restaurar la honra perdida, tras el asesinato de todos sus parientes, casi trescientos. . En repetidas ocasiones se pregunta a otros sobre el tema, como se puede observar en la escena 32 por boca de Du Liniang:

*Pues si tus raíces son profundas en tu tierra natal,
¿una flor de tierra extraña por qué habrías de tomar?
Puedo preguntarte, mi señor, ¿quiénes son tus padres?*

Otro de los personajes que con asiduidad recurre al tema de los generaciones pasadas para probar la buena fama de alguien es el tutor Chen Zuiliang, que así nos lo muestra en la escena 47 con estas palabras cuando habla de que les debe unir una buena amistad —está hablando con el rebelde Li Quan— pues comparten vínculos amistosos en el pasado:

Ya en la corte de los Han, los Li y los Du entrelazaron vínculos de amistad. Después, durante la dinastía Tang, un Li y un Du fueron íntimos amigos. Por ello el comisario Du ha tenido el atrevimiento de calificaros de amigo de la familia.

A priori se puede pensar que una obra operística es concebida para el mero disfrute de los espectadores, pero cuando el ojo atento intenta ahondar algo más en las reflexiones que el autor desea plasmar entre líneas, pronto descubre que sus implicaciones pueden ser verdaderamente hondas. Du Bao durante muchas líneas intenta adoctrinar a su hija en las buenas costumbres:

²⁶ La obra, conocida en chino como 赵氏孤儿大报仇 (Zhao shi gu er da bao chou), atribuida al escritor 紀君祥 (Ji Junxiang) y data del siglo XIII, cuyo tema principal es la venganza y la restauración de la honra familiar.

Le acabo de preguntar a Chunxiang por ti, y resulta que duermes durante el día. ¿Qué significa eso? Si te sobra tiempo después de bordar, en los anaqueles hay libros para les echés un vistazo. El día en que entres en la casa de tu esposo, el conocer el Libro de la Historia y el de los Ritos será el esplendor de tus padres. Es culpa de tu madre el no haberte enseñado bien (Escena 3).

Intenta inculcar a su hija, como dama de alta cuna que es, una educación que sea acorde a sus orígenes, para lo que requerirá a un tutor que la guíe por el bueno camino (Yao, 2001: 214). Ante lo cual la joven insta a su padre a contratar a un joven y enérgico letrado, pero el padre se muestra tajante:

*¡Ni hablar! Eso de ninguna manera.
Esta es la residencia de un organismo oficial,
el tutor que contratemos letrado rancio será (Escena 3).*

Cuando en el clímax de la obra, Du Liniang pide a su amado Liu Mengmei que desentierre su cuerpo para que ella pueda volver al mundo de los vivos y dejar de ser un espectro, pues es la única manera de que su amor se consume, el autor no duda en citar ciertas leyes Ming que prohibían tal práctica, y, en este caso, lo pone en boca de Chui Hong:

El código de Ming prescribe: “Todos aquellos que abran una tumba para buscar a un cadáver, sean instigadores o cómplices, serán decapitados” (Escena 33).

Es interesante detenerse en esta afirmación, pues es un claro error del Tang Xianzu al escribir la obra; toda la trama se desarrolla en la dinastía Song (*cf. Bloque II. 1.2.*), es decir, unos cien años antes de que ese código legal Ming llegara siquiera a existir; aunque cabe también la posibilidad que pueda ser un guiño al respeto de los preceptos de la dinastía en ese momento gobernante. Incluso el propio héroe letrado de la ópera Liu Mengmei tiene ciertas dudas al llevar a cabo la profanación:

*[...] Me da miedo que
al abrir aquella tumba violentáramos las leyes de la vida y de la muerte (Escena 39).*

En este caso, su miedo va más allá de las leyes meramente humanas y teme que el castigo del Cielo pueda influir en su destino (Yao, 2001: 218), dando así paso a otra dimensión temática importante en las tradiciones, como es el caso del respeto por lo muerto y lo vivo, pues el propio Confucio nos apunta que “ las ofrendas a los dioses deben hacerse como si estuvieran presentes, con nosotros. Si no lo hacemos así, es como si no las hiciéramos” (*Confucio: Textos escogidos*, 2021: 46). En una escena en la que los amantes se juran amor eterno, sellan su pacto frente a lo divino de tal suerte:

*Liu Mengmei y Du Liniang [se hacen reverencias mutuas]:
Espíritus de Cielo, espíritus del Cielo, con este incienso sellamos el pacto (Escena 32).*

Porque los valores tradicionales tocan la casi totalidad de los aspectos de la vida, incluso en lo que a ritos funerarios se refiere, como nos apunta el Maestro cuando dice que “ hacer las ofrendas a los espíritus de los difuntos de otra familia es adulación. Saber que es lo justo y no hacerlo, cobardía” (*Confucio: Textos escogidos*, 2021: 46). Cuando muere la joven Du Liniang, su padre se encuentra contrariado pues ha sido llamado por el emperador para sofocar las revueltas de Li Quan lejos de su ciudad actual; Du Bao se preocupa por ello y él mismo se encarga en la escena 20 de buscar al tutor Chen Zuiliang y a la monja taoísta Chui Hong para encomendarles que se encarguen ellos:

*[...] No podemos esperar que hora tras hora veléis por ella, mas os rogamos que
con la Fiesta de Difuntos, el día de la Comida Fría,
con un cuenco de arroz sea atendida.*

El tema del decoro en relación a los noviazgos entre amantes queda claramente reflejado: en un primer encuentro entre el espectro de Du Liniang y Liu Mengmei los enamorados se pierden entre las pasiones carnales y acaban consumando su amor (Levi, 2005: 149). Pero en la escena 36, en la que Liu Mengmei desea volver a repetirlo, su ahora ya carnal y viva novia le replica:

Mi licenciado, ya no es como antes. Hace unas noches yo era un espectro, hoy estoy viva. Un espectro puede abandonarse a la pasión, los vivos debemos poner en práctica el decoro [...].

La obra, como se verá *ut infra*, está plagada de escenas subidas de todo, conversaciones de humor, elementos argumentales grotescos, pero todos confluirán en que esos momentos *qing* son, de algún modo, desviaciones temporales o momentáneas del *li* confuciano y esto no solo se puede apreciar con el final, sino también con la evolución y maduración personal de los personajes que van tendiendo de forma natural a la tradición y al decoro. El tema de espíritus que vuelven al mundo de los vivos, o espectros si así se desea, a seducir a hombres, es una constante en la tradición operística china y podría destacarse, *verbi gratia*, *Huapi*²⁷, una obra en la que el espectro de una mujer vuelve para engatusar a ciertos amantes con su cara pintada para confundirles y destriparles, después, el corazón y las entrañas.

Casi la totalidad de personajes aparecidos en la obra, tienen algún pequeño guiño hacia alguna tradición que hay que respetar. Cuando el joven letrado Liu Mengmei, la monja taoísta y su sobrino, Tortuga Costrosa, se reúnen en torno a la tumba de Du Liniang en la escena 35 ante el inminente renacer, el sobrino tiene una sensación de que están quebrando alguna ley de la tierra o del cielo y afirma:

[...] Me da igual si son cosas de vivos o de muertos, he traído algunos billetes funerarios, los voy a poner en el roquedal de Taihu y a encender algo de incienso.

4.2. El matrimonio tradicional

El matrimonio tradicional era un rito ceremonial que no sólo ligaba las vidas de los cónyuges, sino que en muchos casos las ligazones de las dos familias eran igual o más fuertes incluso, llegando a existir contratos y arreglos entre las mismas. Durante la dinastía Ming los rituales eran grandes celebraciones solemnes en las que, en muchas ocasiones, dos grandes clanes aristocráticos del país se unían para consolidar un poder mayor, solo sometido a la corona imperial. En muchos casos una joven y apuesta muchacha era desposada con un señor bien entrado en años, aunque la norma prefería que los contrayentes fueran similares en estatus, riqueza y edad, por el bien de ambos, la estabilidad del enlace y el beneficio a largo plazo de sendas familias (Levi, 2005: 32). Aunque son muchas las obras clásicas que tratan el tema del matrimonio y del amor entre los amantes, nos hemos decantado aquí por citar, a modo de ejemplo ilustrativo, *Chang'e vuela a la luna*²⁸, una adaptación a la ópera de Beijing de una historia tradicional mitológica china. Aunque el argumento es largo, destacaremos aquí que el amor tan profundo que siente Chang'e por su amado, el arquero Houyi, hace que ambos atraviesen múltiples aventuras con el objeto de volver a encontrar la inmortalidad que les una de nuevo para siempre. El tema del matrimonio, el amor entre los amantes o su unión eterna son temas que han caracterizado desde siempre a la ópera tradicional.

²⁷ La obra es conocida como 画皮 (Hua pi), *La cara pintada* en español, o 画皮鬼 (Hua pi gui), *El fantasma de la cara pintada*, obra del conocido escritor 蒲松龄 (Pu Songling), del siglo XVIII.

²⁸ La obra presentada aquí y titulada 嫦娥奔月 (Chang'e ben yue) es el resultado del esfuerzo personal de Mei Lanfang (cf. *Bloque II. Nota 77*) de llevar esta historia de la mitología china a los escenarios.

En la época Ming se arrastraba una larga tradición que incluía las tres letras y las seis etiquetas²⁹, una suerte de conjunto de rituales y ceremonias que alargaban y complicaban el casamiento. Además, era requerido que una casamentera fuera la encargada de llevar a cabo todos los trámites y pasos necesarios para que tal enlace tuviera una exitosa consecución, hecho que podemos encontrar reflejado en la escena 36 donde Du Liniang habla a su amado en estos términos:

*[...] Licenciado,
de mis tres vidas recibe este homenaje,
y busca casamentera para nuestros esponsales.
[Llora]
Cuando apuremos la copa nupcial que estén presentes mis padres.*

Ínterin el permiso paterno era crucial para que los esponsales pudieran llevarse a término; sin él los novios o enamorados solo podían soñar con su unión, pero no materializarla de forma legal (Campany, 1996: 312). Tal se muestra en la escena 36 en la que Du Liniang está intentando convencer a Liu Mengmei de seguir las formas correctas; él desea casarse cuanto antes, pero ella le replica:

Mi señor licenciado debe recordar lo que se escribió antaño: “Se ha de esperar las órdenes de los padres, a las palabras de la casamentera”.

Durante las primeras escenas de *El Pabellón de las Peonías* la joven Du Liniang está preocupada porque su edad va avanzando y parece que no va a encontrar nunca a un joven perfecto para ella; es consciente del gran peso familiar que tiene sobre sus hombros cuando afirma en la escena 10 que:

[...] Nací en una familia de altos funcionarios, he crecido en una casa de renombre. Ya me peino con horquillas y, sin embargo, aún no he encontrado mi pareja perfecta. Mis años de juventud pasarán en vano, mi brillo se acabará apagando.

Incluso cuando ella ya está convencida de su amor por Liu Mengmei, necesita probarle que todo lo que están hablando es real y sus sentimientos son verdaderos. Ella comienza a temer que cuando él descubra su actual naturaleza espectral no querrá cerrar los sagrados vínculos de su unión, pues piensa que su apego a lo tradicional no le dejará ver su futuro juntos:

[...] Nuestro destino es ser marido y mujer, es algo que está muy claro. He de explicárselo esta noche, pues sino, ¿hasta donde podría llegar esta historia de encuentros entre mortal y espectro? Aunque temo que cuando lo sepa, se asuste, pero no puedo hacer otra cosa, verdaderamente, tres palabras de una noche entre un hombre y una aparición, entre esposo y esposa serán cien años de amor (Escena 32).

En relación con el tema del matrimonio, las alusiones que se hacen durante las escenas a la pureza y a la fertilidad que toda joven dama de alta alcurnia debía tener son numerosas y son varios los personajes que verbalizan tales concepciones tradicionales (Birrell, en Mair *et al.*, 2001: 220). En una larga alocución que la monja taoísta Chui Hong hace sobre sí misma en la escena 17, en la que habla de su matrimonio fallido y su esterilidad, puntualiza con estas palabras:

*[...] ¿Cómo podré en un pedregal
el mijo o el sorgo hacer germinar?

¿Quién habría de desposarme así,
un valle vacío donde el eco resuena?*

²⁹ En chino es conocido como 三书六礼 (*sanshu liuli*) e incluía el envío de varias misivas —de ahí los dos primeros sinogramas— y el cumplimiento de hacer una propuesta de matrimonio, solicitar el nombre y la fecha de nacimiento de la novia, enviar las noticias de los resultados de la adivinación y los regalos de esponsales, enviar los regalos de boda a la casa de la novia, solicitar la fecha de la boda, y recoger a la novia en persona (Yao, 2001: 58).

*Por ello permanecí cuidando de madre en casa,
en mis deberes filiales poniendo todo mi afán.*

También la propia Du Liniang en la escena 32 ante una pregunta insidiosa de su fiel criada Chunxiang sobre su paso por el inframundo y sus aventuras como espectro y de cómo llevó su decoro y pureza, le responde en estos términos:

*Se helaron mis siete almas terrenales, las tres etéreas,
pero obstinada mantuve la castidad, la pureza.*

Como colofón a esos temas de pureza, de respeto y decoro en relación con el matrimonio y la institución que representaba tan propios de la época Ming (van Gulik, 2003: 267), hay un pasaje en la escena 29 donde al joven licenciado Liu Mengmei —que ya está estableciendo contactos nocturnos *stricto sensu* con el espectro de Du Liniang— se le escucha cuchichear junto a una joven. Rápidamente la monja Chui Hong corre a hablar con el tutor Chen Zuiliang al que se dirige así:

[...] La noche pasada, en la habitación del licenciado se han oído unos cuchicheos y escuché una voz de mujer. ¿Se habrá atrevido la monjita a colarse en su habitación a espaldas mías?, ¿habrá aceptado él recibirla en contra de la moral? Estoy esperando que aparezca para sonsacarle.

Se alude de nuevo aquí a la moral, a ese concepto *li* (cf. *Bloque II. Nota 42*) que debe regir a cualquier hombre y mujer de bien, pero mucho más si cabe a un letrado y a una monja que ha consagrado su vida a un bien más allá de lo someramente mundano y corporal. El propio Confucio nos apunta a tal respecto

Que no te inquiete el no tener un cargo de poder, sino el carecer de la preparación necesaria para ocuparlo bien. Que no te inquiete que la gente no te conozca, sino el tener algo bueno por lo que ser conocido (Confucio: Textos escogidos, 2021: 49).

4.3. El canon de belleza femenina

El ideal de belleza chino es una confluencia de características propias de épocas predinásticas y, otras, de los albores de las primeras dinastías que vienen a conformar un canon específico, muy presente en la dinastía Ming. Esta convergencia se aúna para determinar que una suma de rasgos externos más otros internos caracteriza a una mujer hermosa, o que posee *mei* (cf. *Bloque II. Nota 164*), esto es, no se establece una partición dicotómica, sino que más bien las dos dimensiones en conjunto forman la belleza; una belleza que es comparada al mismo Cielo por la boca de Liu Mengmei:

*[...] La veo
cálida, perfumada, pura belleza celestial,
ajena a este mundo mortal (Escena 32).*

La lectura que durante años se ha hecho sobre la búsqueda de esta belleza es que cada uno de los rasgos buscados en una mujer bella eran aquellos que más complacían y deleitaban a los varones, *verbi gratia*, la voz de la joven debía ser suave y melódica o, de lo contrario, el taoísmo determinaría que no serían buenas parejas sexuales del varón (van Gulik, 2003: 266); los mismos preceptos determinaban que el pelo debía ser largo, brillante y oscuro, elemento al que Liu Mengmei se refiere en repetidas ocasiones, tal es el caso de:

*Tanto tiempo enterrada tanta belleza,
luchó por salir a este mundo que estalla de primavera.
Mira
la sonrisa de su rostro, las horquillas de su cabello,
del largo cinto de su falda de gasa el contoneo (Escena 36).*

Algo que aún hoy se conserva en la sociedad china actual es la búsqueda del doble párpado, es decir, un pequeño pliegue en el párpado que cubre el ojo, algo que menos de la mitad de la población femenina posee, por lo que adquiere una gran notoriedad y fama. Es tal el grado de erotismo y sensualidad que muchas mujeres hoy se someten a operaciones quirúrgicas con el fin de adquirir dicho pliegue³⁰ y aumentar el tamaño de apertura que los párpados dejan para entrever el globo ocular.

En cuanto a la piel, desde las composiciones *ci* más antiguas (*cf. Bloque II. Nota 10*) se han alabado tonalidades claras, preferibles en toda la literatura a las oscuras o bronceadas ya desde la dinastía Han (*cf. Addenda II*). Esta característica —muy presente en otros países del entorno chino— tenía una razón de clase social, pues las mujeres dedicadas a las labores en el campo veían oscurecer su piel por el trabajo bajo el sol, mientras que las muchachas de las clases más altas gozaban de una vida resguardada de esos trabajos manuales al aire libre. En esas facciones claras era muy valorado el cálido resplandor de unas mejillas iluminadas con tonos más oscuros que el resto de la cara y el joven letrado enamorado así se lo hace saber a Du Liniang en la escena 30:

*El embriagador elixir que destila tu corazón
enrojece tus mejillas
la brisa del Este me trae un aroma de esmeralda, un néctar de bermellón.*

En la recién mencionada cita de las palabras de Liu Mengmei podemos ver la unión que se establece entre los elementos internos —corazón— y aquellos de un marcado carácter físico o externo —mejillas—, algo que a lo largo de *El Pabellón de las Peonías* el letrado repite con relativa asiduidad:

El Cielo te ha bendecido con unas rosadas mejillas (Escena 35).

U otro claro ejemplo, también palabras de Liu Mengmei, que en la escena 36 se dirige a su amada en este tono:

*[...] Néctar nuevo, más dulce que el vino de libación
corre y sonroja tus mejillas de melocotón.*

Una práctica de belleza que ha horrorizado al mundo occidental ha sido el control del tamaño de los pies que se venía practicando ya desde el siglo X y, que durante la época Ming, adquiere un cariz de clase social y refinamiento. Los zapatos usados para tal efecto —denominados zapatos de loto— ataban fuertemente el pie, obligando a huesos y músculos desde edades tempranas a plegarse dando como resultado un pie anómalamente pequeño, algo que era muy apreciado entre algunos varones; aunque esta práctica estuvo muy extendida en el país, afectaba sobre todo a mujeres de clases acomodadas (van Gulik, 2003: 219), hábito que aparece reflejado en la obra en boca de Chui Hong:

Siéntate un rato en el patio, voy a pedírselo y vuelvo enseguida. Cuando se hace oscuro como frasco cerrado, los lotos de oro no avanzan tres pasos (Escena 48).

En relación con los pies, también era entre las clases altas muy apreciada la forma de caminar: una mujer debía ser sigilosa, dar pequeños pasos casi imperceptibles para poder moverse entre los demás sin llamar la atención como nos vuelve a señalar Liu Mengmei:

*[...] ¿Por qué
será que tanta gloria sobre un pedestal de loto no se alza?
Y veo aún otra falla,*

³⁰ El proceso quirúrgico es conocido como blefaroplastia y, aunque pueda parecer algo extraño en la cultural occidental, es relativamente común en los países asiáticos.

*¿por qué asoman unos pies caminando sobre el agua
bajo la falda de gasa? (Escena 26).*

Para acrecentar la belleza femenina, las mujeres de la alta sociedad eran portadoras de joyas preciosas, ricos vestidos decorados con abalorios y un sinfín de complementos que hacían de su presencia un deleite para el ojo masculino. En la escena 10 es la propia Du Liniang la que nos muestra esto cuando se describe a sí misma:

*Dices que
mi falda, mi blusa lucen resplandecientes
que las joyas engastadas de mi tocado brillan cegadoras,
ya sabes,
desde siempre amar la belleza ha sido propio en mí.
¡Ah! Toda la belleza de tres primaveras que me ha sido otorgada
no habrá quien pueda apreciarla;
por más que se hundan los peces,
que se desmayen las aves al contemplarla;
por más que, avergonzadas, las flores bajen la mirada
y la luna oculte su rostro disgustada.*

4.4. El papel de la mujer en la época Ming

Desde los albores imperiales en China —salvo honrosas excepciones que han pasado a la historiografía china y que han llenado las páginas de las *chuanqi* por su exotismo (cf. *Bloque II. Nota II*)— el papel de la mujer ha sido concentrado como apoyo al esposo y cuidado de la casa familiar (Levi, 2005: 148). El gobierno, los negocios y la vida social pública era llevada a cabo por el varón, tanto es así que incluso la educación que ambos sexos recibían era diferente, pues se esperaba de sendos grupos diferentes futuros dentro de la convivencia armónica —o *he* confuciano como venimos llamando (cf. *Bloque III. Nota 24*)— del conjunto de la sociedad. El personaje en el que más inclinación a esta visión tiene en la obra es, sin lugar a ninguna duda, Zhen Shi, la madre de la protagonista, la cual ya en la escena 10 interpela a su hija en los siguientes términos:

Niña, ¿por qué no bordas un poco o lees algo del Libro de la Poesía o Historia para aliviar tu corazón? ¿Por qué estás durmiendo aquí en pleno día?

La joven se ve obligada a pasar el día recluida en la casa de los padres para preservar su castidad (van Gulik, 2003: 266), entre el salón de bordado y el salón de lectura, en algunas ocasiones incluso al calor de la música, pues toda buena joven de la alta sociedad debía aprender a tocar algunas canciones. Zhen Shi nos vuelve a narrar las características de la mujer dentro del ámbito social establecido:

*[...] Una mujer de bien debe permanecer en su estancia,
recoger las flores, recortar sus tallos.
Habrá quien se pregunte ¿de qué sirve el bordado?
Cada puntada añadida es un instante ganado.
Cuando los días se alargan,
cuando el tedio más enojoso se vuelve,
tiene el laúd y los libros para poder distraerse.
Pasear por el jardín no le ha de servir de nada (Escena 11).*

Durante la dinastía Tang (cf. *Bloque II. 1.1.*) el papel de la mujer estaba relativamente liberalizado y podía participar de diferentes actos públicos, organizar hasta ciertos niveles la riqueza o posesiones familiares y tomar ciertas decisiones sobre aspectos tocantes a su propia vida, pero con la llegada al poder de los Song este individualismo y libertad femeninos se van cercando, hasta crear de la figura femenina un ente social necesario, pero prescindible en todo lo tocante a lo público

(Brook, 1998: 116). En una de las conversaciones que Chuxiang mantiene con el tutor de su señorita, le explica así los gustos de una dama ociosa:

*No osaría decir tal.
Son órdenes de la señora. Dice que
ayuda en los días largos un poco más de costura
mojar e incensar el papel, hermosea la escritura* (Escena 12).

Es tal el grado de respeto y piedad filiales los que siente Du Liniang por sus padres que, estando cerca de la muerte, postrada en su lecho y siendo consciente de que le queda poco, lo único por lo que se arrepiente ante su madre es de no poder asistirle como una buena hija en su funeral:

*[...] Madre, tu hija se inclina ante ti para expresarte su gratitud [Se inclina vacilante].
Desde niña fui para ti como mil piezas de oro,
mas falta de piedad filial,
tu hija no te atenderá en tu final* (Escena 20).

De forma incuestionable, Zhen Shi y Du Bao aman a su hija *ab imo pectore*, la protegen, la cuidan y tratan durante toda a obra de complacerla cumpliendo los cánones y requisitos de la época (García-Noblejas *et al.* 2021: 88), pero no pierden ocasión de lamentar que naciera una mujer, en lugar de un varón. En la escena 16 Zhen Shi, hablando sobre el futuro de la familia y la posibilidad de que adquiriera algún cargo en la administración, señala:

Sin tareas oficiales, la vida es un puro paseo; un descendiente varón colma diez mil deseos.

Y unas escenas más abajo, ella misma vuelve a señalar que:

*Ni siquiera un hijo tuvimos,
solo esta semilla fragante y delicada
envuelve a su madre con rostro feliz, con sonrisa en la mirada.
Convertida en mujer nos acompañaría en la vejez,
seremos pobres ancianos a las orillas del cielo desvalidos* (Escena 20).

En esa misma escena —muerta ya la hija—, el matrimonio intenta encontrar las razones para tanta desdicha en la familia y Du Bao dirigiéndose a su esposa expresa con desesperación:

*[...] Señora, si no ha sido
una mala estrella quien te privó de un varón,
será que mis
ancestros me hacen pagar algún yerro.*

En este ambiente, a veces de soledad total de la figura femenina, se desarrollan otras óperas de la dramaturgia china. Una de esas obras es *La concubina ebria*³¹, donde Yang Yuhuan, la protagonista se encuentra dichosa y alegre al haber sido invitada por el emperador Ming Huang, de la dinastía Tang, a sus aposentos para pasar la noche con ella. Según van pasando las horas, Yang Yuhuan se da cuenta de que su papel en la sociedad es secundario, el emperador ha optado por atender otros asuntos primeros y ni siquiera la ha avisado de que no se presentará esta noche. Según va avanzando la noche, acaba por enterarse que el emperador finalmente ha ido a las alcobas de otras concubinas, por lo que decide ahogar sus penas en los vapores del vino y acaba embriagada, llorando su desdicha como mujer, su soledad como concubina y la pérdida de su posición social pretérita.

³¹ La obra en chino es conocida como 貴妃醉酒 (*Guifei Zuijiu*), por su nombre de concubina, Guifei. El segundo sinograma hace referencia a 'ebriedad' o 'ebrio'.

4.5. La evocación del pasado Tang

La dinastía Tang (*cf. Bloque II. 1.1.*) sería uno de los momentos de mayor florecimiento cultural de lo que hoy conocemos como cultura china de todos los tiempos. Si la dinastía Han fue la encargada de conformar los pilares básicos de ‘lo chino’ (Yao, 2001: 23), el reinado Tang fue el destinado a revestir todo ese andamiaje de gloria, fama, arte, belleza y refinamiento (García-Noblejas *et al.*, 2003: 12). Durante este momento gran parte de las tradiciones orales de cada rincón del imperio se recogen, se ponen por escrito y se conforman cientos de volúmenes de casi todos los saberes; esto marcaría a las dinastías posteriores, pues casi todas beberían de los temas, las formas y gustos literarios Tang. Tal es así que la propia obra que ahora analizamos toma sus personajes principales y su argumento de una historia *chuanqi* (*cf. Bloque II. Nota 11*) de esa época titulada *Du Liniang revive por amor*, cuento que reflejaba la leyenda de la protagonista sobre su muerte y su posterior resurrección. Fue el propio Tang Xianzu el encargado de tomar esta historia Tang ya existente, situarla en época Song y organizarla con nuevos personajes y hechos en base a los gustos y formas imperantes durante la dinastía Ming.

El gusto por la ya desaparecida dinastía Tang es patente a lo largo de toda la obra al finalizar cada escena, ya que el autor a modo de conclusión estilística elegante y, apoyándose en los clásicos, conforma un cuarteto que, en la misma línea temática de la escena, cierra la escena a modo de bordón dorado. Cada uno de los versos que componen el cuarteto pertenece a un autor y obra diferentes, pero todos guardan una relación temática estrecha entre sí y con el resto de la escena, por lo que la labor de recopilación tuvo que ser agotadora para Tang Xianzu. De las cincuenta y cinco escenas de la obra la única carente de esta característica tan típica es la 16 en la que Zhen Shi se lamenta por la aparente inexplicable enfermedad de su hija.

En las ocasiones en las que Liu Mengmei charla con su amigo Han Zicai, la evocación a ese pasado es donde el lector más evidentemente puede saborear la melancolía por una antigüedad que se ve lejana, pero que se la extraña. El propio Han Zicai en la escena 6, dirigiéndose a su fiel amigo, apunta:

*Mi familia se remonta al gran periodo Tang,
actualmente resido en el distrito Chaoyang.
Desde la Terraza del Príncipe Yue observo
como el mar me confunde con el cielo
¿podré como el ave Peng desplegar un inmenso vuelo?*

Entre los dos jóvenes letrados, las conversaciones rememorando el pasado —un pasado que, por otro lado, ellos no vivieron, sino que sólo conocen por el estudio de los libros— trazaban los orígenes familiares (Graham, 2012: 16) y ponían sobre el tapete cuán distinguidas y excelsas eran sus familias; así lo hace, por ejemplo, Liu Mengmei:

*De las antiguas familias de Hedong,
del clan de los Liu fue el más afamado,
bajo el amparo de Zhang, bajo el auspicio de Gui (Escena 2).*

Esta tradición de hacer memoria de los antepasados, tan clara y evidente entre los letrados de buena posición social, aparece también en la obra por boca de otros personajes de carácter más llano o menos instruido. En la escena 13, cuando el Jorobado Guo está comenzando la búsqueda de su señor perdido meses atrás, clama así:

[...] Mi antepasado fue Corcobado Guo que, allá por los tiempos de la dinastía Tang, se trasladó a Liuzhou acompañando al supernumerario Liu. Debido a las revueltas militares, su descendiente en vigesimooctavo grado, el padre del licenciado Liu Mengmei, se trasladó aquí a Guangzhou, y de eso hace ya un buen número de años [...].

4.6. El tratamiento de los sueños y de la muerte

La temática del sueño en la literatura china está fuertemente documentada desde la dinastía Tang (cf. *Bloque II. 1.1.*), aunque muy probablemente sea anterior a los propios *chuanqi* (cf. *Bloque II. Nota 11*). Relatos como *Dentro de una almohada*³², donde un letrado que está preparando los exámenes imperiales conoce a un monje taoísta que le regala una cómoda almohada, sobre la que se echa a dormir. Durante el sueño, el joven se casa con la hija de prócer del reino, obtiene gran fama y éxito en los exámenes y acaba siendo entregado por algunos colegas. Tras unos años de exilio y vuelta a su casa, el letrado repentinamente se despierta para descubrir que todo ha sido un sueño y que el monje sigue cocinando el arroz que previamente a su descanso había empezado a cocer. También de temática onírica encontramos *El letrado sin cargo y el baúl de bambú*³³, donde se nos presentan la imagen de toda una corte de personajes que viven dentro de un baúl de bambú que un letrado carga consigo; al abrirlo tanto su mujer como los criados salen de él y hacen vida con el durante la noche, mezclando sueño y realidad de la manera que venimos hablando. En el relato Tang *Tres sueños*³⁴, podemos ver cómo un Liu Youxiu un potentado del reino, en un viaje de vuelta a casa, pasa por un monasterio donde encuentra a su mujer con una docena de niños riendo y charlando; cuando arroja una teja y vuelve a mirar con atención, todo se disipa. Al volver a casa su mujer le cuenta que estaba soñando con un monasterio y unos niños, a lo que Liu no da crédito. Sueños similares se repiten en varias ocasiones. Como vemos la temática onírica ha estado muy presente en la literatura china e, incluso, en podemos leer que

Anoche soñé que era una mariposa. Iba de acá para allá, revoloteando feliz y a mis anchas, sin saber que era yo. De repente, me desperté, me toqué: era yo. Pero ¿fui yo quien soñó una mariposa o es ahora una mariposa quien me está soñando a mí? (Chuang Tse: Textos escogidos, 2019: 29).

El tratamiento que Tang Xianzu hace de los sueños en la obra es uno de los pilares argumentales básicos, sobre todo —aunque no exclusivamente— en el personaje de Du Liniang. En ella el sueño provoca fantasía y éxtasis en un primer momento de encuentro con el amado (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 826), sin embargo esos sentimientos se van transformando paulatinamente en una tristeza y melancolía desmedidas que conducirán a nuestra joven protagonista hasta su propia tumba. La escena 10 marca un punto de inflexión que articulará toda la trama, pues si Du Liniang no hubiera sufrido ese sueño nada de lo acontecido después hubiera tenido cabida en el argumento personal de la joven. Esa sensación de éxtasis la podemos percibir en Du Liniang cuando dice:

*Retorno de un sueño al trinar de los orioles,
en brillo y esplendor del año estalla,
y yo confinada en pequeños salones.*

Durante el sueño, la joven se ha encontrado más libre y resuelta que nunca; está sorprendida por la frondosidad y hermosura de ese jardín e incluso sus deseos *qing* más profundos se han visto satisfechos al culminar en el éxtasis sexual con su amado (Brook, 1998: 215) —sabemos que se ha producido la unión por el uso del término en la obra de ‘nube’ y ‘lluvia’, elementos utilizados tradicionalmente en la literatura china para referirse a la unión entre los amantes—. La vuelta a la realidad, producirá en la joven un estado de profundo letargo del que ya nunca jamás podrá salir, hasta

³² El *Libro de la almohada*, o *Dentro de una almohada*, en chino 枕中记 (Zhen zhong ji), es una famosa obra de la leyenda de la dinastía Tang, escrita por 沈既濟 Shen Jiji. Podemos encontrar su traducción en *El letrado sin cargo y el baúl de bambú: Antología de relatos chinos de las dinastías Tang y Song (618-1279)*. Traductor García Noblejas Sánchez Cendal, Gabriel. Madrid. Alianza Editorial, 2003.

³³ La obra es conocida en chino como 寰玉妻 (Dou yu qi), del autor 李复言 (Li Fuyan); la traducción podemos encararla en español también de la mano de García Noblejas en la obra *ut supra* citada.

³⁴ El relato es conocido como 三梦记 (Sanmeng ji), traducida al igual que las que venimos citando por García Noblejas. Su autor es 白行简 (Bai Xingjian).

acabar finalmente en la tumba de su propio desengaño con la realidad que la aprisiona y la aparta de Liu Mengmei. Un sueño que sufrirá una reinterpretación al volver a la vida:

Chunxiang:
¿Y a qué se pareció cuando tu alma regresó a la vida?

Du Liniang:
Fue como de un sueño despertar,
como girar de pronto el rostro y tropezar (Escena 54).

El dilema que el autor muestra a través del sueño es la complejidad que pone en el corazón de Du Liniang para distinguir lo que es real de aquello que es imaginario u onírico, lo que se presenta en toda la literatura onírica de la que hablamos arriba. El propio Chuang Tse nos dice

Los que están soñando que están comiendo y bebiendo y se despierta, se echan a llorar. Los que están soñando que están llorando y lamentándose y se despiertan, se van de caza. Cuando soñamos, no sabemos que soñamos. Incluso interpretamos el sentido de lo que soñamos mientras soñamos e ignoramos que estamos soñando hasta que nos despertamos [...] (Chuang Tse: Textos escogidos, 2019: 25).

La joven se lamenta por esta confusión que hace que no pueda esclarecer si lo que ha vivido en el sueño junto a su amado pertenece al mundo de los sueños o no:

[...] El corazón no cambia si está muerto o si está vivo,
¿quién sabría discernir qué es realidad, qué ilusión?
Quizá pueda parecer
una flor del vacío arrancada,
pero seguro que no es
atrapar la luna en el agua (Escena 32).

Aunque incluso para la propia protagonista de ese renacer a la vida le sea difícil de interpretar, pues intenta explicarse a sí misma en multitud de ocasiones qué posible significación habrá tenido todo lo ocurrido y cómo debería acomodarlo a su nueva vida:

Al alba,
frente al tocador interpreto mis sueños, grazna la urraca,
indolente ajusto mis horquillas de oro, la sonrisa me acompaña (Escena 44).

Casi un siglo antes de que el tópico de la vida es sueño surgiera entre los literatos españoles del Siglo de Oro — “la idea de que la vida podría ser un sueño parece ser propia de Zhuangzi mismo” (Graham, 2012: 350)—, la joven Du Liniang ya se cuestiona este dilema ontológico que, hasta su posterior renacer, mantendrá su corazón cohibido y profundamente apesadumbrado:

[...] En el jardín trasero, acercarte te vi en sueños,
en la mano llevabas una rama de laurel, me pediste un verso.
Cuando estaba a punto de componerlo, me llevaste al Pabellón de las Peonías (Escena 39).

Aunque el personaje que más reflexiones tiene acerca de lo irreal de la realidad y lo verdadero del sueño (Huntington, en Mair *et al.*, 2001: 123), en ocasiones son otros los personajes que se refieren al sueño como elemento que explique el porqué de las situaciones que no tienen explicación y así se puede ver reflejado en el coro que todos los personajes femeninos presentes hacen en la escena 48:

¿Qué noche es esta?
¿Qué noche es esta?
¡Ay! Aun siento miedo de
que este encuentro sea tan solo un sueño.

También la madre de la joven, Zhen Shi, llega a recurrir al tópico del sueño para tratar de explicar todo lo que en los últimos años ha ocurrido en su vida y que no puede desentrañar:

*[...] ¿Dónde yace enterrada mi Liniang?
No es fácil preguntarle al Cielo.
Se me nublan los ojos cuando la veo en sueños,
su voz diciendo ‘Madre’ resuena en mis oídos,
despierto en un grito, agitada me vuelvo,
solo lánguidos restos de una vela en el viento sombrío (Escena 25).*

La joven Du Liniang, resucitada ya en su antiguo cuerpo carnal, ha escapado de las garras de la muerte y la confusión y, aunque no tiene claro cómo enfrentarse a un mundo de puro desconcierto, ha acabado aceptando que junto a su amado Liu Mengmei y honrando a sus padres podrá afrontar los designios celestiales que le han sido dispuestos (Yao, 2001: 72). Por fin, los primeros testigos de su vuelta al mundo terrenal acaban aceptando el hecho de que es realmente Du Liniang la que ha vuelto a la vida y no un demonio que posee su cuerpo o el propio fantasma atormentado de la joven. Se produce así un desgarramiento entre la vida y la muerte, efectuado a través de los sueños y del propio mundo onírico de la joven. La propia madre es la que se encarga de aceptar este hecho mediante estas hermosas palabras:

*[Se vuelve a Du Liniang llorando]:
¡Hija mía!
Me dije que
tu esencia virtuosa al cielo azul había ascendido,
que estarías
sentada, en el paraíso oeste, sobre el loto más insigne [...] (Escena 48).*

De forma paralela al tratamiento de los sueños, Tang Xianzu pone en boca de varios personajes el ideario tradicional chino sobre la muerte. El único que repetidamente duda sobre la veracidad de los hechos es el propio Du Bao que ve que todo su ideario tradicional sobre la armonía entre el mundo de los vivos y el de los muertos parece haber quedado fracturado, pues “la muerte no se veía como el final total de la relación familiar sino como un acontecimiento que seguiría teniendo efecto sobre el destino de la familia” (Yao, 2001: 254); solo al recibir el mandato *ad portas* del palacio de boca del mismísimo emperador de que crea la historia pues así ha sido designado empieza a aceptar el hecho de la resurrección como algo posible, *id est*, el representante celestial en la tierra es el que hace que se opere en él un cambio de opinión, pues única y exclusivamente el emperador tenía esa potestad celestial. Se puede ver en esta lucha interna de Du Bao el conflicto que el autor quiere tratar entre líneas: o el respeto del valor *li* o la aceptación de un posible sentimiento *qing* que dé un cambio copernicano a su modo de enfrentar la vida (Fei, 2002: 7).

Antes de la partida hacia el inframundo de Du Liniang, esta se muestra negativa por el triste desenlace que parece que está tomando su vida. Tras el vívido sueño acaecido en *El pabellón de las peonías*, ella piensa que su destino es encontrar a Liu Mengmei, pero ahora es consciente de que su muerte es inminente y no se muestra muy segura de que este hecho pueda ayudarla a llegar a un buen desenlace y da instrucciones a su familia para que dispongan sus restos:

*Ya que vivir eternamente no podré
como una Chang’e doliente en su palacio de laurel,
que, convertidos en polvo mis huesos
descansen enterrados junto a flores de ciruelo (Escena 20).*

Incluso a su fiel y buena criada, Chunxiang, le deja algunos encargos personales relativos a honrar su memoria cuando ella falte:

Chunxiang, cuando muera, ve con frecuencia ante mi tablilla funeraria e invoca mi nombre cada vez que vayas (Escena 20).

Como se viene observando en las últimas líneas sobre la visión de la muerte en la tradición china, se puede colegir que la separación entre lo vivo y lo muerto, lo de aquí y lo de allá no tiene un restringido campo de actuación para ambas, pero también es evidente que ante la pérdida en este mundo de un ser querido, los personajes se rebelan y piden al Cielo para que cambie sus designios y reestructure sus planes (Yao, 2001: 73). Es decir, la pérdida de un ser querido, aun aceptando todo el entramado mágico-religioso de otros mundos donde el alma viajará, hace que las personas que aquí se quedan sufran dolor y congoja. Así se nos muestra en la escena 20 a la madre de Du Liniang que clamaría el siguiente lamento:

*La veo
sus ojos anegados en lágrimas, alzando la cabeza,
su corazón traspasado de un gélido sudor.
Más me valiera
trocar mi muerte por la de ella.*

En un intento de consuelo sapiencial por parte del letrado Chen Zuiliang, este dedicará unas palabras a la familia Du con el fin último de consolarles en un momento en que la muerte se acerca y ya es inevitable:

*Forman la vida y la muerte parte de un mismo valle;
gozos y desconsuelos el mismo salón comparten (Escena 20).*

La muerte se ha producido. La joven Du Liniang ya no se encuentra entre el mundo de los vivos, está contrariada y no sabe qué pensar. Con 18 años, en la flor de sus días, ha sido arrebatada de la tierra y llevada sin explicación hacia el inframundo (Rovetta *et al.*: 2004: 15), donde se entrevista con el mismísimo Juez Hu en la escena 23. Ella le expone su historia y tras muchos devaneos, testimonios de testigos y consulta de libros celestiales él le asegura que debe volver a la vida, pues sus días no han concluido. Du Liniang le pregunta si le queda mucho por vivir o será una estancia frugal entre los suyos, a lo que recibe la siguiente respuesta:

*[...] Ha de durar todavía la luz de tus días,
no era el momento de sumirte entre las sombras;
que callen esas flores de brumas, tramposas seductoras,
que se acerquen el sauce y el ciruelo y nazcan sentimientos.
Contempla a tus padres, está despejado el Cielo,
y sobre aguas cristalinas asciende a la Terraza de los Recuerdos,
verás arder en Yangzhou monedas de papel esta noche por tu duelo.
Espíritu de las flores, guíala hasta la Terraza de los Recuerdos y que contemple cuanto quiera.*

Hasta ese momento se nos muestra a una joven que parece que ha aceptado su fatal destino, pero todo cambia cuando se acerca a la Terraza de los Recuerdos y puede ver a todos los suyos aún con vida en su casa. Es en ese momento cuando su corazón pega un vuelco y comienza de nuevo a sentir la necesidad de volver y cumplir sus años, sus sueños y su destino. Desaparecida la muerte, Du Liniang comienza a ser consciente de su lugar en la tierra y los problemas que allá acaecen en ese momento comienzan a ser sus problemas, tras tres años de ausencia. Aunque lejos aún de alcanzar el deseado desenlace final es aquí donde esa consumación empieza a fraguarse.

4.7. La sexualidad

Para entender el conflicto en la época entre el *li* y el *qing*, Tang Xianzu no duda en hacerse eco de multitud de pasajes en los que el reflejo de los valores confucianos y taoístas tradicionales (Wile, 1992: 24) salen a colación de la mano de varios de los personajes principales, pero no sería

completo si no hubiera también intentando ahondar en las implicaciones del *qing* en el desarrollo de los personajes y de las historias. Por influencia del pensamiento taoísta, la sociedad Tang legó una suerte de manual de buenas prácticas sexuales entre los amantes con la finalidad de mantener una férrea salud, alcanzar una gran longevidad o adquirir estados espirituales elevados, aunque la cada vez más sólida presencia del confucianismo en época Ming conllevó una aproximación al tema sexual como tabú, por lo que muchos libros de la época desaparecieron o fueron destruidos.

El taoísmo enseña que todo lo existente está relacionado con el *qi* (Yao, 2001: 191), que vendría a ser una fuerza vital que sustenta todo y de lo que todo participa; sin embargo la esencia o *jing*³⁵ sería aquello de características energéticas que hace que lo vivo siga en ese estado y no muera (Cheng, 2002: 118). Para el taoísmo cualquier fluido que abandona el cuerpo acarrea una pérdida considerable de *jing*, lo que acerca al individuo un paso más a su muerte. De ahí que durante la época Ming se valorara tanto la contención sexual entre los miembros de la sociedad, puesto que en el fondo era una forma de prolongar la vida, usando el acto sexual solo y exclusivamente en las ocasiones requeridas para la concepción. Aún hoy en la medicina tradicional suele recomendarse a los pacientes que intenten eyacular el menor número de veces para mantener su vitalidad y su esperanza de vida en ratios altos y en época Ming no eran pocos los tratados que hablaban de que, en el momento mismo de la eyaculación, el hombre apretara fuertemente el perineo con el fin de retener el semen y no perder *jing* durante el coito; en esos mismos tratados se hablaba del *cunnilingus* como una práctica exenta de riesgo al no llevar pareja una pérdida de fluidos corporales. La práctica sexual entre amantes conllevaba la combinación de fluidos femeninos con masculinos, lo que ocasionaba la aparición de nuevo *jing* que era beneficioso para ambos.

En la ideología taoísta sexual no solo el hombre debía ser satisfecho (Wile, 1992: 26), sino que la mujer debía llegar al clímax durante la práctica del coito con la finalidad de que los dos amantes pudieran crear *jing*. Así, en la obra Tang Xianzu muestra varias escenas en las que la mujer es la receptora del placer del pasaje, tal y como le ocurre a la monja taoísta Chui Hong en el relato que realiza en las escenas 17 de su vida antes de ingresar en el monasterio:

*[...] ¡Cielos! Y vi su aquello como
de mulo, de becerro, de toro, de asno,
durante un largo momento
quedé sobrecogida, de miedo, de espanto.
Y entonces él vio mi temor y me dijo: “Mi recién casada, no eres una niña,
ya has visto varios años de meses añadidos.
No seré violento, y con mucho tiento
afinaré contigo los tonos del órgano de viento”.*

En un tono casi idílico del acto sexual, el Espíritu de las Flores hace una alegoría cantada sobre el encuentro que ha tenido lugar en el pabellón de las peonías durante el sueño de Du Liniang (Campany, 1996: 263). Lejos de parecer una escena grotesca o morbosa, el Espíritu narra cómo el aún desconocido joven licenciado ha complacido a la fogosa Du Liniang:

*Y entonces la fuerza varonil, hirviendo, se transforma
como abeja que alborota avivando los aires de la pasión;
ella, deliciosa y palpitante, se funde, estalla,
su alma temblorosa.
Sin embargo, no es más que
un encuentro imaginario,
consumación ilusoria,
La revelación de una causa.*

³⁵ Los términos *ut supra* mencionados son el 气 (*qi*) o ‘fuerza vital’ y el 精 (*jing*) o ‘energía’. El segundo se relaciona mucho con los fluidos corporales y, especialmente, con el semen del que incluso toma su nombre: 精液 (*jingye*), en el que el segundo sinograma solo aporta la idea de ‘fluido’.

*¡Ay!, la lascivia ha mancillado el santuario florido.
Voy a despertarla con el roce de unos pétalos caídos (Escena 10).*

Varias escenas después y, tras haber yacido los amantes cuando Du Liniang era solo un espectro, el joven Liu Mengmei insta a su amada a que se recueste y descansa, mientras él se deleita palpando su cuerpo y recordando los placeres ya disfrutados:

*[...] Duerme,
acariciaré suavemente tus senos tiernos,
dulces senos perlados de sudor,
y estrecharé tu fino talle con amor (Escena 30).*

Pero estas prácticas amorosas elevadas propias de las clases altas que Tang Xianzu nos relata con tanto refinamiento y delicadeza distan de otras escenas en las que se muestra la práctica sexual como propia de animales, instintiva y primaria (Company, 1996: 280). Un relato sexual de esta índole—o al menos un conato del mismo— es la petición que el jardinero de la casa de los Du hace a Chunxiang durante uno de los paseos de esta:

*Este jardinero cuida con todo mimo las flores,
y llega la primavera, las riega de mil amores.
A escondidas este día podríamos juntos holgar,
¡Qué desperdicio sería dejar mi tallito secar! (Escena 9).*

En la escena 38 nos encontramos en el campamento de los rebeldes Li Quan y Yang Po, que están planeando nuevas tácticas y ofensivas sobre ciudades Song. Al alba estos dos enamorados —una suerte de reflejo vulgar de los protagonistas— mantienen una conversación sobre los triunfos en el campo de batalla y sobre cómo lo celebraron la noche anterior; en ese orden de cosas Yang Po declama:

*[...] ¡Larga vida, gran príncipe!
Anoche qué ferocidad la de tu ataque,
exhausta y sin aliento me dejaste.
Esposo mío, mi príncipe, esposo, agotada me quedé dormida [...].*

Y, finalmente, en un tono grosero y de un marcado carácter vulgar, el autor nos presenta en la escena 47 —casi ya al final de la obra— la escena en la que Li Quan y Yang Po están manteniendo conversaciones diplomáticas con un extranjero que parece ser de regiones de habla árabe por las intervenciones que hace. Durante el encuentro honran a su invitado con cordero y vino y le consultan si tiene alguna demanda o petición más, a lo que el general extranjero —por boca del lengua, *id est*, el traductor— responde:

Lo ha pedido muy clarito, hasa wugai maokela. Quiere esa parte de mi señora que está cubierta de bello.

Este tema será de una importancia crucial en la comparación con la nueva opera revolucionaria, pues lo puritano del movimiento revolucionario comunista chino hará desaparecer de un plumazo (*cf. Bloque IV. 4.*) toda la temática relativa a la sexualidad o a alusiones consideradas picantes o subidas de tono por el movimiento. Si algo ha caracterizado al Partido Comunista Chino desde sus orígenes es esa inclinación a lo sexual o sensualmente correcto y jamás ha permitido desviaciones de esta línea. Incluso en la actualidad podemos ver que muchas series de televisión venidas de Europa o los Estados Unidos sufren pequeños cortes en algunas de sus escenas cuando estas presentan situaciones de desnudez o de una marcada sensualidad de forma explícita o, incluso, alusiones verbales a las mismas.

4.8. Lo mágico y lo sobrenatural

Esta temática, que está ligada a la estudiada *ut supra* con lo onírico y la muerte, está también muy presente en la literatura china desde época Tang. Muchos son los relatos que podemos encontrar en los que los temas de hechos quasimágicos o sobrenaturales llenan las páginas de anales de la historiografía china. A modo de ejemplo podemos citar aquí *Los hombrecillos voladores*, *Nupcias mágicas en el fondo del lago de las Largas Grutas* o *La mujer que salió de sí misma*³⁶. En todos estos chuanqi Tang podemos encontrar esa mezcla de relatos de la vida ordinaria —matrimonios, exámenes, viajes...— combinados con tramas inexplicables en los que una mujer tiene varias pieles, una boda se celebra místicamente en un lago o unos diminutos hombres, parecidos a insectos, pueden volar. Como se ve, este tipo de temática estará también presente en la obra elegida como prototípica *El pabellón de las peonías* que no es sino depositaria de un legado temático antiquísimo.

En la China confuciana tradicional, el Cielo juega un papel relevante en la tierra, pues es parte integrante que confiere *he* —o armonía (Levi, 2005: 164)— al mundo y a los seres que en él habitan, por lo que no existe una barrera clara entre el aquí y el allá. La propia figura del emperador se consideraba subyugada al mandato celestial (Graham, 2012: 219), que era el que en última instancia devolvía todo a su orden natural; así el soberano como hijo celestial podía gobernar sobre los hombres e interpretar los designios de arriba, pero nunca podía contravenirlos. En la obra esto se encuentra magistralmente expresado, puesto que en el libro que Du Liniang consulta en el submundo, su nombre aparece ligado a Liu Mengmei en matrimonio, por lo que ocurra lo que ocurra, ese enlace tendrá lugar. Esta visión fatalista deja poco margen a los protagonistas, pues hagan lo que hagan, los designios celestiales se acabarán imponiendo y la armonía volverá a reinar en los mundos. Por eso respetar los mandatos celestiales es tan importante y lo podemos ver reflejado en este cántico que todos los presentes en la escena recitan conjuntamente:

*Las lágrimas anegan nuestros muros solitarios,
al Vasto Azul nuestras preces alzamos* (Escena 43).

Para entender algunos de los pasajes presentes en *El Pabellón de las Peonías* es necesario detenerse frente al concepto del *bao*³⁷, mediante el cual toda acción sería recompensada o castigada en medida de su bien o de su mal: así, actos sociales como la amabilidad serían recompensados con la gratitud de los vecinos; pero en el caso de actos tales como la malicia serían castigados con represalias (Llamas, 2014: 40). De nuevo en boca de la madre de la protagonista, Zhen Shi, ante la grave enfermedad de su hija podemos ver reflejada esta dimensión que une lo humano con lo celestial:

*[...] Me temo que
el espíritu de los sauces su cuerpo ha emponzoñado
o su dulce fragilidad al genio de las flores ha irritado.
Esposo mío,
han de conjurar su maleficio con urgencia,
no sea que
una estrella fugaz o una luna errante
la castiguen con sus artes* (Escena 16).

³⁶ Todos estos relatos los podemos encontrar en la obra citada arriba (cf. *Bloque III. Nota 32*) traducida directamente del chino clásico por Gabriel García Noblejas. La primera, de 段成式 (Duan Chengshi), es conocida en chino como 小飞人 (Xiao fei ren); la segunda 洞庭湖灵姻 (Dongting hu ling yin) del autor 李朝威 (Li Chaowei); y, la última, es llamada 离魂记 (Li hun ji), de la pluma de 陈玄祐 (Chen Xuanyou).

³⁷ El concepto es conocido como 报 (*bao*) y en la concepción filosófica tradicional china se entiende como la ‘reciprocidad en la acción social’; como puede verse todos los conceptos vistos a lo largo del trabajo están muy relacionados con la dimensión social confuciana del mundo (Llamas, 2014: 40).

Cuando a un nivel cósmico mucho mayor el *bao* es correspondido y consigue el equilibrio total y final puede llegar a conseguirse que el propio karma se alinee a favor de los personajes, haciendo que estos reciban el premio final y acaben su obligación de reencarnaciones. Así, en la escena 48, todas las presentes gritan a coro:

*¡Maravilla del destino!
¡Maravilla del destino!
Logró
la rueda del karma completar su ciclo.*

Como se viene señalando, el mundo terrenal está regido por designios que proceden de fuentes inexplicables, pero que los humanos están obligados a cumplir; en ocasiones estos mandatos pueden ser oscuros y difíciles de entender, pero la obligatoriedad de respetarlos es incuestionable. En varias escenas de la obra, se puede observar que los personajes recurren a las artes adivinatorias para descubrir lo que el Cielo tiene preparado para ellos, incluso los letrados se avienen a estas creencias. En la escena 18, Chen Zuiliang consulta los astros para ver si la joven Du Liniang recuperará la salud:

Los he hecho. Pasada la Fiesta del Medio Otoño te recuperarás. El destino de una vida lo deciden ocho signos; ni el mejor de los doctores hace de un muerto un vivo.

En ocasiones, incluso el letrado viejo llega a la dimensión más chamánica de todas: la creación de pócimas, ungüentos y preparados para la salvación de enfermos o moribundos:

*De día soleo los libros y el tizne de las aves temo,
macero una poción de noche, veneno de rana requiero (Escena 18).*

El tema de lo mágico y lo sobrenatural se concentra en la escena 35, momento en el cual Du Liniang deja el submundo (Campany, 1996: 260) y recobra la vida renacida totalmente como humana, pero ya en escenas anteriores podemos ver cómo los personajes empiezan a aceptar esta convivencia pacífica entre lo muerto y lo vivo. Dos escenas antes, Liu Mengmei intenta convencer a la monja Chui Hong de la veracidad de su relato, por lo que ambos se acercan a la tumba de Du Liniang para ver algún prodigio que pruebe su historia y aquella afirma:

*¡Maravilla, maravilla! La inscripción de verdad se ha movido. ¡Ay, señorita!
Y digo
ante la tumba del ciruelo
se levantó
una inscripción inconclusa
y fue
el espíritu de Liu quien concluyó la ofrenda de incienso.
Licenciado, puesto que parece que efectivamente es tu esposa
canta y bate un caldero,
o en una choza ante la tumba cumple tres años de duelo.*

En esa misma escena podemos observar al joven letrado Liu Mengmei que también se une al séquito de los creyentes en lo sobrenatural y por el amor tan profundo que lo une a Du Liniang acaba clamando a lo alto por que se produzca su vuelta a la vida:

*[Hace una reverencia]:
¡Espíritu de los montones! ¡Señor de la tierra! ¡Manifiesta tu sagrado poder, manifiesta tu sagrado poder!*

Lo sobrenatural se manifiesta con la aparición de personajes que *per se* no podrían existir en una obra realista de ópera, como es el caso de los demonios del submundo con los que Du Liniang mantiene largas conversaciones (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 788) en las que descubre la verdadera

identidad del amado, el plan celestial para su matrimonio y en las que negocia su vuelta a la vida. En la escena 23, se pueden leer las declaraciones hechas por el Juez Hu, el mismísimo juez del submundo, que dice así:

[...] Soy el Juez Hu, responsable del décimo infierno del Palacio del Príncipe Yama. [...] He tomado inmediatamente posesión de mi cargo, y demonios y yakshas se alinean a ambos lados blandiendo cuchillos y espadas, pues no es una tarea fácil.

Se nos presenta una escena que a cualquiera podría erizarle los pelos, pero en cambio aquí Tang Xianzu, no carente de cierta ironía, refleja lo natural de una escena en la que lo sobrenatural y lo humano conviven, poniendo también en el Juez Hu estas palabras:

*[...] Doy unos pasos de baile,
y mis pies bamboleantes golpean a Hekui, que queda ennegrecido (Escena 23).*

La línea que separa los dos mundos es desgarrada cuando, tras consultar el libro de los matrimonios que se halla en el inframundo, el Juez Hu se percata de que la muerte de esa chica no debía haber tenido lugar, pues está destinada a casarse con Liu Mengmei: de nuevo el destino de los personajes (Yao, 2001: 198). Así, a través de una ventana le muestra a la chica sus familiares, su casa y su doncella y le concede el permiso de visitar al amado varias noches en forma de espectro. Así, en la escena 27, el fantasma de Du Liniang atraviesa el patio trasero de su vieja casa para ir a visitar a Liu Mengmei mientras va hablando con ella misma:

*[Se mueve como un fantasma, ocultando su rostro con la manga]:
Desde la Torre de la Añoranza desciendo,
como un ánima, como un sueño,
la noche centellea mientras las tumbas se aquietan.*

Tal es la naturalidad de la que quiere investir a la escena el autor que hace que el propio Juez Hu no crea el testimonio de la joven; Du Liniang ha explicado en repetidas ocasiones que su muerte se produjo a consecuencia de un sueño tan hermoso y profundo que le hizo rechazar la realidad cuando volvió a ella (Shen, 2010: 230). El juez convoca a declarar al Espíritu de las Flores para que corrobore su versión, pues se encontraba presente en el momento del sueño, durante la escena 10, momento en el que el ser espiritual y mágico hace su primera aparición declamando un hermoso soliloquio; así lo atestiguan sus palabras:

*Responsable de las flores, soy quien se ocupa de ellas,
vigilo la floración cada nueva primavera.
Al visitante le duele la lluvia de pétalos rojos,
junto a nubes irisadas se aferra a sus sueños rotos.*

Lo supersticioso también está presente a lo largo de varios pasajes; lo más curioso que puede ser destacado es que encontramos personajes eminentemente respetables desde un punto de vista moral o intelectual que recurren a este tipo de prácticas. Cuando en la escena 18 la joven está postrada en el lecho y muy enferma, el letrado viejo Chen Zuiliang la visita y afirma:

Siendo así, de igual modo que has enfermado por culpa de las Odas, te sanaremos también con ellas. En su primera parte, aparece una receta mágica para los males femeninos.

En otras escenas —y con motivo de la inminente resurrección de la joven Du Liniang— Chen Zuiliang es visitado por la monja buscando algunos remedios caseros o pócimas que recompongan su cuerpo tras tres años enterrado. Aunque el letrado viejo aún no es consciente de este evento, se muestra solícito a la hora de facilitar dichos brebajes:

Es tierra procedente de debajo de la cama de una viuda. Se beben disueltos en agua limpia para sanar las afecciones provocadas en los hombres cuando están poseídos por un súcubo (Escena 34).

Y también:

Es de la entrepierna del pantalón de un hombre fornido. Sirve para las mujeres que han sido poseídas por un íncubo; se quema y se beben sus cenizas (Escena 34).

No se escapa tampoco de este tipo de creencias la monja taoísta Chui Hong que, enterada ya del mal que invade el cuerpo y el alma de Du Liniang, en la misma escena *ut supra* hace una defensa de los objetos mágicos que podrían ayudar a salvar la vida de la chica:

*Así es. Pero he traído conmigo un pequeño talismán.
[Toma un alfiler del cabello de Du Liniang y prende en él el talismán, recita un conjuro]
Brillante, resplandeciente
el sol se eleva al oriente;
que todos los sueños funestos
este talismán ahuyente;
que todo al orden regrese
prontamente, prestamente.*

La presencia de lo mágico, lo supersticioso y lo sobrenatural es utilizada por Tang Xianzu para la consecución final de la armonía social, una armonía que había sido resquebrajada por los deseos caprichosos de Du Liniang y que tiene que volver a ser recompuesta. Sin su resurrección del inframundo, ella no hubiera llegado a ser la buena joven respetuosa del *li* en la que acaba por convertirse. Así el mundo de lo celestial e inexplicable ha ayudado de manera incontestable a equilibrar la balanza en el mundo humano.

4.9. El trato a lo extranjero

La visión que el país ha tenido hacia lo extranjero ha variado de una época a otra y del extranjero tratado, si bien era aliado o enemigo. En la obra podemos observar muchas alusiones a personajes o comportamientos extranjeros que el autor pone en boca de diferentes personajes, la mayoría de las cuales no son especialmente positivas, pues se usan para reflejar lo excelso de lo chino (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 851). Se entiende que este tipo de pensamiento hacia lo foráneo no fue concebido *ex nihilo* y se instaló casualmente entre los literatos de varias épocas, sino que más bien pueden responder a eventos, tratos y hechos que marcaron el criterio y la aprehensión hacia lo que venía de fuera. En la escena 21 podemos notar este desprestigio cuando el autor nos hace una acotación que señala:

[Entra Miao Shunbin, acompañado de un lengua, dos asistentes y un demonio extranjero].

Escenas más adelante, en la 47, nos encontramos en el campamento de Li Quan, el cual intenta forjar una alianza de colaboración con un general musulmán; finalmente acaban teniendo una disputa porque el extranjero quiere yacer con su mujer Yang Po, a lo que Li Quan responde:

*[...] Voy a estamparte
en la boca los pelos de esa barba rojiza,
voy a estrangular
esa garganta que engulle podredumbre y porquería.*

Además de referirse a su aspecto eminentemente diferente, el general rebelde se atreve a asegurar que todo lo que venga de fuera no es digno de confianza:

[...] “Dicen que estáis al servicio de una corte extranjera;
con quienes de tigre y de zorro corazones albergan
no es fácil mantener una amistad duradera [...] (Escena 47).

Y, además, su lengua es tan incomprensible que el autor no se molesta siquiera en traducirla o escribir un paralelo con algo de significado entendible. En la escena el general interviene en varias ocasiones en la conversación de esta guisa:

¡Sí que...! ¡Sí que...! Daoerju, keula, dur... (Escena 47).

Pero no todo el odio hacia lo foráneo se refiere a personas venidas de otros países o confines remotos del globo, sino que también podemos encontrar ese desdén de superioridad con personas originarias de la misma China. En la última escena de *El Pabellón de las Peonías*, Du Bao airado por el inminente matrimonio de su amada hija con el recién laureado Liu Mengmei blasfema:

[...] *Tú, despreciable sureño, te burlas de nosotros con tu boca roja.*

El codicioso personaje Miao Shubin se encuentra en su salón revisando todas las maravillas que le han sido enviadas al emperador y que él en persona tiene que revisar. Está complacido con su cometido y, a colación de los tesoros musulmanes, expone:

Su Graciosa Majestad ha tenido a bien nombrarme supervisor de los exámenes imperiales aquí en la capital como consecuencia de mi labor como tasador de los tesoros de los mercaderes musulmanes de Xianshang [...] (Escena 41).

4.10. Juegos de palabras

El cerrado sistema fonético del idioma chino hace que multitud de realidades converjan en palabras que se pronuncian de forma muy parecida³⁸ y, en ocasiones, idénticas o con la variación de algún tono en la palabra, recordando la máxima confuciana de que “la palabra que no tiene ningún efecto práctico no es solamente inútil sino perniciosa” (Levi, 2005: 79). En la dimensión escrita estas realidades no inducen a error puesto que los sinogramas que las representan son diferentes, pero para el público que atiende una función operística esta similitud en la pronunciación provocan divertidos juegos de palabras que, en la mayoría de los casos, pierde su gracia en las traducciones. Aunque no es un tema propiamente dicho, esta dimensión del lenguaje está muy presente en la obra y Tang Xianzu nos exhibe un dominio ejemplar del idioma realizando graciosos juegos de palabras que divierten al espectador, tal es el caso de la escena 18 en la que el tutor Chen Zuiliang está hablando de unos cubículos donde se albergan los caballos, a lo que Chunxiang responde:

Maestro, ‘bacín’ no tiene que ver con ‘rocín’³⁹.

Casi al principio de la obra, encontramos a la señorita Du Liniang junto a Chunxiang estudiando sus lecciones con el viejo tutor Chen Zuiliang, comentando un pasaje de uno de los libros clásicos, donde se mantiene una conversación en la que el tutor hace referencia a unos islotes del río, a lo que la traviesa criada responde de forma pícaro haciendo alusión a los cipotes del tío⁴⁰:

³⁸ En la fonología china estas palabras son conocidas como 同音词 (*tongyinci*) donde los dos primeros sinogramas podríamos traducir por ‘igual’ o ‘semejante’ y, el tercero, como ‘palabra’.

³⁹ El esfuerzo de la traductora aquí —Alicia Relinque— ha sido ejemplar, puesto que ha conseguido hallar en español también dos palabras de pronunciación similar y divertida. En el caso del chino 马桶 (*matong*) que leído a la manera de Chen Zuiliang habla de ‘cubo de caballos’, pero Chunxiang lo entiende como ‘retrete’.

⁴⁰ En este caso también podemos encontrar una buena traducción intentando buscar el sentido del original. En chino el tutor habla de ‘islotes del río’ (河之洲 *he zhi zhou*) y ella dice 何知州 (*He zhizhou*) que se traduciría como ‘el magistrado Menganito’.

Chen Zuiliang:

El pigargo es un ave que, por naturaleza y afición, busca el retiro y la quietud; está en los islotes del río.

Chuxiang:

¡Ah, sí! No sé si fue ayer, o anteayer, y si no ha sido este año, fue el año anterior, había un pigargo rayado en las estancias interiores de la residencia, y la señorita lo liberó. Se alejó hasta los cipotes de la casa del tío (Escena 7).

Estando la joven Du Liniang en el inframundo en la escena 23, se produce una divertida conversación entre el Juez Hu y su secretario sobre los nombres de los condenados que hay que reflejar en los libros para que reciban su justo castigo:

Secretario:

El pincel se ha secado.

Juez Hu:

Basta con untarlo⁴¹ [...].

En la escena 29 se produce una de las numerosas disputas que *opere citato* mantienen la monja Chui Hong y Cheng Zuiliang sobre las rentas, los dineros y los bienes que deben administrar para ganarse la vida. En un tono jocoso el viejo letrado juega con las palabras ceder y monja⁴² que suenan igual:

[...] ¿Por qué no

cedéis una monja a la otra y ofrecéis bien lo atesorado?

Otra escena que refleja ese gusto por el juego con la fonética de las palabras de Tang Xianzu, se puede observar en la escena 35, momento en el que están desenterrado el cuerpo de Du Liniang y el sobrino de la monja taoísta, Tortuga Costrosa, está verdaderamente asustado; el letrado habla de ataúd y el joven entiende guardia, por lo que mantiene esta conversación con el joven letrado:

Liu Mengmei:

Id con mucho cuidado [Mira] Ahí está la galga.

Tortuga Costrosa [tira la pala asustado]:

¡La guardia⁴³! ¡Estamos muertos!

5. El tratamiento de la kinesia y la proxemia

En el presente capítulo se van a exponer a modo de ejemplo una serie de movimientos kinésicos y proxémicos que aparecen de forma repetida a lo largo de toda la obra en diversas escenas; han sido elegidos los más representativos y frecuentes. En la ópera tradicional es tal el aprecio del público por los movimientos de los actores que en muchas ocasiones los asistentes acudían con el único propósito de disfrutar de la hermosura de los movimientos. Además, es necesario puntualizar que la misma obra difería en tanto en cuanto a la representación efectuada por el actor, así muchos espectadores acuden al teatro con el exclusivo deseo de ver a un actor concreto. Asimismo, muchos actores pasan años perfeccionando los movimientos de un solo personaje en una obra concreta, lo

⁴¹ El juego de palabras queda aquí establecido con el uso de 润笔 (*runbi*) que podría traducirse como ‘mojar el pincel’ en la administración. Durante este proceso eran muchos los ricos que pagaban a los letrados y funcionarios para que escribieran listas y certificados favorables a ellos.

⁴² La palabra china para ‘monja’ es 姑 (*gu*) y para ‘vender’ o ‘ceder’ es 沽 (*gu*).

⁴³ La palabra para ‘guardia’ u ‘oficial’ en chino es 官 (*guan*) y para ataúd —traducido aquí magistralmente por Relinque como galga para que en español también guarde correspondencia fonética— es 棺 (*guan*).

que hace que su representación adquiera un cariz de casi perfección y exclusividad en el presente más inmediato.

En varias ocasiones Du Liniang, Liu Mengmei y también Chunxiang realizan *liangxiang* (cf. *Bloque II. Nota 144*). Este movimiento intenta marcar la entrada en escena de alguno de los personajes y aparece repetido a lo largo de la obra en multitud de ocasiones, *exempli gratia*, en la escena 10 cuando Du Liniang se duerme y entra en escena su amado al grácil movimiento de *liangxiang*.

Du Liniang usa el movimiento *shuixiugong* (cf. *Bloque II. Nota 161*) en multitud de ocasiones a lo largo de la obra. Cuando en la escena 35 la despiertan de su sueño mortal, la joven hace un bello movimiento con su manga —simulando los movimientos del agua— para cubrirse el rostro cuando vuelve a la vida. También lo utiliza el joven letrado Liu Mengmei en momentos de soliloquio o conversación con personajes amigos, tal como ocurre en la escena 2, donde el joven despliega sus largas mangas blancas —que contrastan fuertemente con su vestimenta azul— y las mueve con gracia mientras declama su discurso. Ocurre también en la escena 28, mientras el letrado está en sus dependencias, antes de la llegada del espectro de Du Liniang, Liu Mengmei realiza diversos bailes acompañados de *shuixiugong*, como también lo hace en la escena 53 en la que intenta escapar de su tortura y en el conato de huida mueve velozmente sus mangas. En otras ocasiones el propio letrado tira de las mangas de su amada como ocurre en la escena 10 de desenfreno amoroso.

En la escena 23, entre varios *chou* que danzan y bailan, Du Liniang también realiza el movimiento *woyu* (cf. *Bloque II. Nota 155*), esto es, se encoge en el suelo a modo de un pez que va resurgiendo de su posición hasta colocarse de pie en el centro de la escena. Es un movimiento muy característico de la ópera tradicional y sólo puede darse en ciertas escenas que quieran mostrar como el resurgir, el levantarse de algún sufrimiento o dolor, en señal de superación.

Cuando por fin se va a producir el encuentro entre la joven Du Liniang y su madre en la escena 48, podemos apreciar unas largas intervenciones personales de la joven combinando el canto y la recitación y acompañándolos de movimientos *lanhuazhi* (cf. *Bloque II. Nota 158*) que muestran el dominio de la técnica y perfeccionamiento de los actores *dan*.

A lo largo de *El Pabellón de los Peonías* son varios los personajes que hacen uso de pañuelos en sus intervenciones o bailes, pero la que más destaca de entre todos ellos es Chui Hong. La monja taoísta aprovecha cualquier momento en la representación para efectuar *shoujuangong* (cf. *Bloque II. Nota 163*), tal es el caso en la escena 48, momento en el que hija y madre se reencuentran y en esa tesitura, hacia el final de la escena, todas las presentes —Zhen Shi, Chui Hong, Chunxiang y la propia Du Liniang— realizan bailes y juegos de *shuixiugong*, mientras que la monja agita delicadamente su pañuelo al son de la música. Cabe también destacar en la escena 28, cuando Liu Mengmei va a agarrar a Du Liniang en su encuentro amoroso, esta se cubre la cara con un pañuelo haciendo asimismo un movimiento *shuixiugong*.

Cuando está buscando a su amado, aún como fantasma en la escena 27 —y también en algunos momentos de la 28—, Du Liniang realiza el movimiento circular *yuanchang* (cf. *Bloque II. Nota 157*) como símbolo de camino en búsqueda. La amada está impaciente por reunirse con su esposo y tiene que vagar en busca de él, estos movimientos circulares sobre el escenario trasladan la imaginación del espectador hacia un viaje, un recorrido que efectúa la amada tras su amado letrado.

Liu Mengmei y Du Liniang al final de la obra se persiguen en un largo *paoyuanchang* (cf. *Bloque II. Nota 152*) y esa es la finalidad de este movimiento, hacer ver a los espectadores que se encuentran ante un movimiento largo, bien físico como un viaje o un trayecto, o una larga búsqueda hasta llegar finalmente a encontrarlo, como se muestra en *El Pabellón de las Peonías*, donde al final de todas las vicisitudes Du Liniang y Liu Mengmei acaban reuniéndose y culminando su amor.

El movimiento de abanico, o *shanzigong* (cf. *Bloque II. Nota 163*), aparece claramente representado en la escena 10, previa al sueño de la propia Du Liniang. En la escena tanto la joven dama como su asistente, la *huadan* Chunxiang, realizan una coreografía en la que hacen uso del abanico

para acompañar sus gráciles movimientos. Destaca aquí por su hermosura dual, pues es representado al unísono tanto por la señorita como por su fiel sirvienta.

En la escena 43, titulada *El sitio de Huainan*, en la que podemos ver las huestes de Li Quan y las tropas de Du Bao, se disfrutaban unas coreográficas y sincrónicas muestras de *diaomao* (cf. *Bloque II. Nota 153*) en las que personajes caracterizados de combatientes o guerreros danzan por todo el escenario haciendo uso de dagas y espadas.

Uno de los movimientos de características más metateatrales en la ópera es el conocido como *dabeigong* (cf. *Bloque II. Nota 142*), el cual establece que el actor se dirija a alguna de las esquinas del escenario y simula establecer un diálogo a parte —que casi parece orientado al mismísimo público— fingiendo que los demás personajes no pueden escucharlo o seguirlo. Mientras realiza estos movimientos se medio cubre la cara con las mangas de sus ropajes.

Estos son algunos de los movimientos más característicos estudiados en el presente trabajo que se pueden reseñar en la obra, aunque a lo largo de sus 55 escenas el espectador puede disfrutar de un gran número de movimientos que acompañan la dicción, el canto y otros bailes o acrobacias que reflejan la calidad del actor (García, 2020: 57-58). *A priori* puede parecer que cada ópera tenía un marcado reglamento de actuación y ejecución de movimientos, pero la realidad es que cada actor impregnaba a sus personajes de su toque personal, por lo que en una misma escena representada por diferentes actores el público podría disfrutar de diferentes movimientos, puesto que el actor buscaba caracterizar a su rol de la manera que él o ella lo habían entendido.

6. El uso de la vestimenta en *El Pabellón de las Peonías*

Hay que recordar que en la ópera tradicional la vestimenta tiene un marcado carácter atemporal, aunque sí refleja el grado social de los personajes y sus características psicológicas generales y, de forma más concreta (Brook, 1998: 162), en el momento de su aparición sobre el escenario (cf. *Bloque II. 2.4*). La forma de vestir de los actores, sus colores más representativos, los objetos que portan, etc., muestran al espectador las características más acusadas del personaje al que están encarnando.

Opere citato Du Liniang suele ir vestida con ropajes azules claro que presentan bordados en motivos florales, lo que nos indica que se trata de una mujer comedida y responsable de sus actos y palabras. En algunas escenas la joven dama también lleva una gran tela, a modo de capa, de tonalidades rosa pastel contrastando con el vestido amarillo que a veces también suele llevar. Cuando la protagonista aparece representada con el amarillo es una muestra de su estatus social, del abolengo familiar del que procede. Cuando aparece con el azul, se muestra a una joven de características sosegadas y de firmeza de espíritu. Como dama recatada y tradicional que es, la joven Du Liniang presenta los pómulos marcados en una tonalidad rosácea, con los ojos y cejas resaltados en negro.

En cambio, Chunxiang suele presentar vivos colores rojos en el chaleco que contrastan con la blancura de sus pantalones. En otras ocasiones también hace su aparición en el escenario con tonos verdes. Todos los colores que caracterizan a la sirvienta de Du Liniang se consideran colores propios de personajes centrales o superiores y van muy entroncados con ideas de tradición. Suele mostrar trazas de colorete rosa pálido en los pómulos y algo remarcadas las cejas en negro.

Liu Mengmei aparece con un *xuezi* (cf. *Bloque II. Nota 169*) de tonalidad azul claro y con cuello y mangas en tonalidades más claras, casi blancas, lo que denota que el personaje en cuestión es un letrado, o está en proceso de serlo. Aparece con tonalidades claras en la cara, algo más sonrosadas en los pómulos y, de forma muy recatada, delineados los ojos y las cejas.

Du Bao aparece con diferentes vestimentas a lo largo de la obra, pero todas destacan por su sencillez y el uso de tonalidades oscuras, mostrando a un personaje de características espirituales elevadas. Además el personaje presenta *rankou* (cf. *Bloque II. Nota 163*), lo que afianza su sabiduría y buen juicio al mostrarlo anciano. Su mujer, por otra parte, también suele hacer su aparición con

colores de tonalidades muy cercanas a su marido, con un sencillo tocado que realza su sencillez y elevación espiritual. Ambos muestran también sencillos maquillajes que realzan ojos, cejas y pómulos.

Otro personaje que también presenta este vívido color rojo en sus apariciones es la monja taoísta Chui Hong que suele mostrarse en momentos de gran agitación argumental, lo que casa perfectamente con sus colores de vestimenta, que a veces pueden ser otros, pero que siempre se caracterizan por la mezcla excitada de los mismos.

Los ropajes oscuros, de poca viveza y casi apagados que porta Chen Zuiliang muestran la entrada en años y experiencia de un letrado confuciano tradicional. Estos colores oscuros, casi negros, quieren reseñar la importancia intelectual del portador, de marcada rectitud y honor. Además el personaje presenta *rankou* y unas ligeras muestras de maquillaje que resaltan sus pómulos, sus ojos y sus cejas.

Las apariciones que el Espíritu de las Flores hace en escena siempre va vestida de un blanco que refleja una gran paz y armonía sobre el resto de personajes. En ocasiones sobre esos ropajes albos también aparecen bordados ricos motivos florales que caracterizan aún más al personaje.

Es de obligada mención el cambio cromático que se establece al final de la obra, en la escena 55, en la cual todos los personajes han sido convocados a comparecer ante la figura del emperador mismo. En esta escena los personajes presentes presentes, es decir, los protagonistas que ahora tienen audiencia imperial, aparecen caracterizados por el vivo y fuerte color rojo y en sus vestimentas aparecen bordados motivos *mang* (cf. *Bloque II. Nota 166*), lo que deja claro al espectador la solemnidad de la escena, pues todos han sido ataviados para personarse en la Corte Imperial (Huntington, en Mair *et al.*, 2001: 116).

7. La música en la obra

Antes de nada hay que volver a recordar que “since music was transmitted orally, form master to student, and playwrights and musicians did not have an adequate means of notation, all we have left from this medium are the song forms as they appear in the plays, anthologies, and song formularies” (Llamas, 2014: 69); por este motivo la musicalidad de las obras tradicionales es muy difícil de reproducir tal cual fue en su momento. Aunque sin duda la organización musical de las piezas era un tema importante en la dinastía Ming, hoy no podemos estar seguros de cómo sería la totalidad de la música. Algunos tratados de la época con anotaciones sobre la música nos apuntan a la importancia concedida a los aspectos fonológicos de la ejecución del canto y su articulación tales como la enunciación, los tonos, la relación del tono con la melodía, la longitud de las palabras y las combinaciones de sonidos (Llamas, 2014: 70); también se prestaba una atención especial las técnicas de respiración y algunos elementos de la prosodia lingüística como el tono, la entonación, el ritmo y la pausa, tan importantes en el teatro (García, 2001: 45).

Durante el transcurso de los años, los escritores mostraron una gran obsesión con la armonía que debía producirse entre los instrumentos de viento y de cuerda (Llamas, 2014: 71), lo que queda patente en algunas anotaciones en los márgenes de los libretos originales. Por diversas fuentes, se sabe que los estilos sureños solían hacerse a *cappella* mientras que los gustos del *jingju* iban más ligado a instrumentos. Además en la época aún todo el contenido musical era dirigido, organizado y compilado por la Oficina Imperial de Música, dando como resultado las siete notas y los doce tonos —se refieren a las cinco notas básicas de la escala pentatónica, a las que posteriormente se añadieron dos semitonos; y los doce tonos se refieren a las doce notas fundamentales creadas a partir de doce cañas de bambú cortadas a diferentes longitudes y grosores (Llamas, 2014: 75)—. Muy ligado a la música era toda la dimensión de dicción del actor, pues este debía mostrar una enunciación perfecta de todas las palabras, cuidando los tonos, la velocidad y la modulación.

La obra de *El Pabellón de las Peonías* tiene su principal apoyo en el *dizi*, aunque también juegan un importante papel la *pipa* y algunos pequeños tambores (cf. *Addenda VIII*). En cuanto elementos de cuerda, se vale en muchas ocasiones de *sanxian* para acompañar a los instrumentos principales. Estos son los instrumentos esenciales de la modalidad *kunqu* (cf. *Bloque II. Nota 35*) de la que la obra forma parte, aunque en ocasiones y representaciones modernizadas o adaptadas se produce también la introducción de instrumentos occidentales que dan un nuevo toque a la pieza. En momentos de gran agitación o intensidad de la obra, aparecen sonidos de instrumentos de cuerda que aportan a la escena esa tonalidad fría y de aparente dolor, que hace que, junto con la actuación de los personajes, la escena sea mucho más dramática.

Cada una de las canciones de la obra teatral es llamada *qupai*⁴⁴ y, aunque suele tener unas bases estructurales muy bien fijadas, puede variar levemente de una pieza a otra; además el título de cada *qupai* cambiaría de una escena a otra. La similitud entre las diferentes *qupai* en diferentes obras ha sido uno de los fundamentos en los que los investigadores han basado las teorías de la pre-existencia de la música al texto, pues la base es similar en muchas de ellas, teniendo además idénticos el número de versos, las palabras de un verso, así como los tonos y la rima (Llamas, 2014: 85). A veces, para cuadrar perfectamente el número a la estructura melódica ya existente, los compositores debían incluir una serie de *chenzi*, *id est*, una suerte de sinogramas con carga fonética, pero sin peso semántico en la oración, para equilibrar el verso o la estrofa.

Con todo, se sabe que una obra teatral que sobrevivía a las dinastía y era representada en diferentes tiempos de la historiografía china veía alterada su composición musical, pues esta era alterada para concordar con los gustos musicales de ese momento, al margen de su composición, lírica o letra originales. Tampoco podemos olvidar que por tradición confuciana la música ocupaba un lugar importante en las reflexiones del Maestro, cuando él mismo apuntaba que

Se comienza a andar con la lectura y el estudio del Libro de los cantos; se pone uno de pie con el aprendizaje de las Normas y los Ritos y, finalmente, se completa la persona con la música (Confucio: Textos escogidos, 2021: 60).

⁴⁴ El término 曲牌 (*qupai*) literalmente está conformado por los sinogramas: *qu* o ‘canción’ y *pai* o ‘título’. El segundo término del párrafo hace referencia a los sinogramas añadidos a un verso para equilibrar el número de sílabas, llamado en chino 衬字 (*chenzi*), donde el primer término hace referencia a esa idea de añadir y, el segundo, significa ‘palabra’.

BLOQUE IV.
LA ÓPERA REVOLUCIONARIA:
LA LINTERNA ROJA

En el presente bloque del trabajo se ahondará en la obra revolucionaria *La linterna roja* que será la piedra angular sobre la que se apoyen los argumentos paradigmáticos propuestos; para ello se harán una presentación detallada de los pormenores que la nueva estética revolucionaria demanda en cuanto a todos y cada uno de los aspectos visuales, de recitación, de contenido o de exposición que a las nuevas obras se les quiere otorgar en el primer capítulo. Tras ello se expondrá el argumento de la obra en el capítulo segundo, para pasar después a desgranar las características principales de los personajes que articulan su eje central, una característica que veremos *ut infra* será la considerable reducción de personajes en relación con la ópera tradicional, en el capítulo tercero.

Tras lo cual, en el capítulo cuatro, el trabajo se centrará en los focos temáticos principales, haciendo un recorrido por aquellos que a nuestro juicio supusieron para los abanderados de esta nueva ópera piedras sobre las que se asentaban todo el ideario revolucionario. Algunos temas serán coincidentes con los de la ópera tradicional, pero otros —como tendremos ocasión de analizar— hacen su aparición por vez primera en este momento de la historiografía literaria china.

Analizados los giros argumentales, el trabajo pasará a hacer un estudio del tratamiento de la kinesia y de la proxemia en el capítulo cinco que, por vez primera, es de modo mucho más detallada, hecho que preocupó sobremanera a la Banda de los Cuatro (*cf. Bloque I. 3.3.1.*) desde los comienzos, puesto que la forma de desenvolvimiento de los actores sobre el escenario la consideraron crucial para la transmisión del mensaje revolucionario (Fei, 2002: 55). Como también ocurrió con la combinación y la importancia que los colores pasaron a tener sobre el escenario —algunos coincidentes con la tradicional y, muchos otros, no—. Para finalizar el bloque, en los tres últimos capítulos, se analizarán el espacio en el que se desarrolla la obra, así como el utillaje y el decorado del que se vale para su representación y se hará un acercamiento a la nueva concepción musical en esta época.

1. La nueva estética revolucionaria

Todo el panorama operístico se vio profundamente alterado tras el verano de 1964, año en que la Banda de los Cuatro (*cf. Bloque II. 1.7.*) celebra en Shanghai el Festival de Ópera, desplazando a los cientos de obras que se representaban en ese momento en todo el país y colocado en el podio de las obras autorizadas a las Ocho modelos o *yangbanxi* (*cf. Bloque II. Nota 114*). Durante toda la etapa previa a la Revolución Cultural ciertos miembros del Partido —con Jiang Qing (*cf. Bloque I. Nota 89*) a la cabeza— fueron conformando una estética y una temática que se impondría durante los próximos diez años y que daría como fruto una nueva percepción de la dramaturgia en todo el país, lo que da “a información sensorial ten que producir unha percepción estética de maneira inmediata” (Núñez, 1988: 10). Si las óperas tradicionales tomaban generales, emperadores, reyes, doncellas y damas como personajes centrales de sus argumentos, en las *yangbanxi* se prefirió focalizar las tramas en personajes del pueblo que luchaban contra los valores impuestos por las clases, la burguesía y lo extranjero (Piscator, 1990: 29). En estas obras se produce un proceso casi de endiosamiento de Ejército Popular de Liberación (*cf. Bloque I. Nota 62*) y de la propia figura histórico-heroica del presidente Mao (*cf. Bloque I. Nota 21*). En torno a este presidente, a su pensamiento y a su reflexión sobre los asuntos internos y estéticos del país giran muchos de los planteamientos ideológicos presentes en las obras.

La idea inicial de los artífices de este nuevo tipo de ópera era la de conformar una literatura accesible y revolucionaria para todas las masas (Mao, 2021: 326), pero pronto dio un salto desde los escenarios a todo tipo de soportes y formas. En unos años todas las *yangbanxi* se recopilaron, se grabaron y se volcaron sobre soportes de vinilo que recorrían el país y las zonas más remotas del país, llegando allá donde hubiera electricidad y algún reproductor; sonaban continuamente en la radio nacional y en muchas de las emisoras regionales. Su presencia en el país era casi de una especie de omnipresencia cultural. En unos meses también aparecieron versiones impresas en carteles, pos-

tales, sellos, cajas de cigarrillos, jarrones, calendarios, tetras o *lianhuanhua*¹. En lugares públicos, en escuelas o en fábricas durante interminables horas los altavoces repetían una y otra vez las ocho *yangbanxi*.

Aunque con los años el Partido intentó aumentar el número de óperas modelo, las más famosas, las que más se representaron y más impacto generaron entre la población, fueron las ocho originales (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 846). Se estima que durante años en todo el país la única distracción de entretenimiento real ofrecida por el Estado fueron estas *yangbanxi*, por lo que todo ciudadano había visto las obras representadas, al menos, una vez o en algún otro formato, aún más después con el salto a la gran pantalla de muchas de ellas. La finalidad era clara, que el nuevo protagonista de la historia —el luchador obrero, el campesino oprimido o el soldado revolucionario— se coronara como personaje principal de las obras en su infatigable búsqueda de la victoria trabajadora contra las cadenas de la burguesía y los opresores terratenientes (Harding, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 184). Es difícil imaginar un clima cultural en un país de unos 800 millones de habitantes a comienzos de la década de los 60, en el que solo ocho óperas fueran el eje de entretenimiento y la fuente temática de toda forma de diversión; era el único tipo de esparcimiento que no era tachado de burgués.

Para remontarse a las pautas que dibujarían esta nueva estética es necesario remontarse a la década de 1940 (*cf. Bloque II. 1.6.3.*) donde Mao disertó sobre el arte y la cultura y donde diría que “campesinos, obreros y soldados eran los únicos y legítimos destinatarios de esas producciones artísticas y culturales” (Puy, 2005: 7). *Grosso modo* la finalidad de las obras era la de nutrir y formar ideológicamente a un pueblo que apenas sabía leer y escribir, de ahí que gran parte de los argumentos, personajes y formas tradicionales no reflejaran aquello que el Partido quería enseñar a la población. Años antes de que estas *yangbanxi* vieran la luz, Mao se quejaba de que “emperadores, reyes, generales, letrados y señoritas” (Puy, 2005: 8) siguieran siendo el eje central sobre el escenario. Alentados por este nuevo espíritu, muchos dramaturgos intentaron adaptar obras tradicionales al nuevo ideario comunista (Schurmann, 1968: 111), simplificando los diálogos e introduciendo nuevos elementos coreográficos que resaltaran la figura del héroe, pero no era suficiente ya que los verdaderos protagonistas de la revolución seguían sin hacer su aparición en la trama. En su incansable lucha por la reforma de la ópera, Jiang Qing comenzó a utilizar el término ‘decadente’ para referirse a ciertas obras que no ponían en tela de juicio la lucha de clases o a las capas de la sociedad más oprimidas como pilar fundamental en las obras. Esta incólume labor fue llevada a cabo entre 1964 y 1965 momento en el que las ocho *yangbanxi* quedaron definitivamente asentadas como única ópera representable en todo el país.

Entre los cambios introducidos inicialmente destaca el uso de la orquesta sinfónica (King *et al.*, 2010: 170), importada desde Occidente y complementando al repertorio de instrumentos musicales tradicionales chinos (*cf. Addenda VIII*) siguiendo la idea de Mao de “poner el pasado al servicio del presente, poner lo antiguo al servicio de la actualidad²” (Puy, 2005: 9). Por este motivo, aunque ciertos ritmos y tonadas de las *yangbanxi* nos evoquen lo tradicional, la ideología socialista de corte realista y tintes románticos revolucionarios de reminiscencias soviéticas son las que imperan en las modelo (Anderson, 1990: 3). Los propios roles y personajes tradicionales intentan liberarse liberando el encasillamiento que durante generaciones habían caracterizado a las escuelas de ópera (*cf. Bloque II. 2.2.*). Desde este momento los actores representarán papeles de su mismo sexo, por

¹ El 连环画 (*lianhuanhua*) es una suerte de pequeño libro ilustrado, muy popular en la primera etapa del Comunismo en el país. De tamaño comparable a la palma de la mano eran pequeños libretos sobre óperas, hechos heroicos del Partido o pequeñas historietas de ejemplificación patriótica. En ellos destacaba el dibujo sobre el texto, que solo se colocaba al pie para explicar lo que se podía ver en la imagen.

² En palabras del propio Presidente Mao 洋为中用, 古为今用 (*yang wei zhong yong, gu wei jin yong*), *id est*, intentar valerse de lo que ya existe para poder crear el nuevo gusto estético.

lo que la tradicional educación de jóvenes afeminados para papeles femeninos desaparece completamente en la ópera revolucionaria. Del mismo modo, la pigmentación y maquillaje faciales desaparecen parcialmente y las espadas, dagas y demás utilaje son sustituidos por armas de fuego coetáneas a las historias (cf. *Addenda X*). Lo mismo se puede apuntar sobre la vestimenta que, por vez primera en toda la historiografía, no es atemporal, sino que refleja de forma cristalina los uniformes y formas de vestir propias del siglo XX. Con todo, el juego cromático de algunos ropajes sigue utilizándose, tal es el caso del azul en algunos uniformes militares para representar a personajes virtuosos y el rojo en los personajes leales y positivos (Puy, 2005: 10).

El objetivo era presentar un proletariado atractivo, límpido, fuerte y, sobre todo, inteligente y resuelto en la lucha de clases, el mismo que sería el consumidor de las obras (Piscator, 1990: 29). En esta nueva estética resaltan los personajes con las mejillas vivamente sonrosadas, unas cejas altas y muy prominentes, cuerpos bien formados y atléticos y con una ausencia total de tintes melancólicos o lúgubres. Siguiendo esta férrea distribución de todos los pormenores de la ópera, Jiang Qing ideó un sistema entre el cual había que resaltar los personajes positivos sobre el resto; después, de entre estos había que remarcar a los heroicos para, en última instancia, elegir a los centrales de entre este grupo —lo que fue conocido como los tres principios predominantes (cf. *Bloque II. Nota 122*)—. Como se irá entreviendo en las líneas *ut infra* las tradicionales intrigas amorosas desaparecerán casi por completo en esta nueva visión artística, lo mismo que ocurrirá con la mitología, la evocación del pasado, la tradición o los valores religiosos.

Uno de los hitos de esta nueva concepción estética fue la conservación y reproducción de las tradiciones culturales populares extraídas de los estratos más bajos del país, combinando de forma magistral los ideales revolucionarios con la sabiduría milenaria popular de las zonas rurales y fabriles. *Opere citato* podemos establecer un paralelismo en la lucha que Li Yuhe entabla con Hatoyama y ver los ecos de la batalla entre el mal y el Dao (cf. *Bloque I. Nota 38*), una elección de formas de vivir y de entender la existencia que los asistentes al teatro pueden entender con facilidad.

La difusión de esta percepción estética fue casi masiva, pues en la década de 1960 existían en todo el país más de 3000 compañías dedicadas en cuerpo y alma a la representación de las *yangbanxi* (Puy, 2005: 12) que pusieron en manos de jóvenes actores comunistas de zonas y núcleos revolucionarios. Los niños no solo debían tener un físico y cualidades de canto y baile óptimos, sino que toda su familia y allegados debían tener una ficha limpia en lo que a asuntos políticos y revolucionarios se refería. En última instancia lo que la Banda de los Cuatro intentaba era llevar a cabo una limpieza en el mundo cultural operístico en tres vertientes (Harding, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 159): la reforma del contenido y de la forma de las obras, la reforma de la cosmovisión de los actores sobre el escenario y la reforma de la gestión de la ópera por parte de las compañías teatrales. Según este nuevo enfoque tripartito muy pocas obras tradicionales estaban en condiciones de pasar los ratios mínimos para poder seguir siendo representadas, lo que al final llevó a una sequía cultural casi total —obviando las *yangbanxi*, que fueron el único elemento cultural de representación que sobrevivió—. Los encargados de llevar a cabo tal arbitrio fueron los actores de la Compañía Nacional de Ópera de Beijing³ que recibieron el encargo de adaptar *opere citato* a las formas y gustos propios de la capital. El motivo en el presente trabajo de la elección de esta obra y no otra de las modelos se debe a que *La linterna roja* fue la primera de las *yangbanxi*, la ópera eminente que creó el camino al que después se adscribirían el resto.

³ La 中国国家京剧院 (Zhongguo guojia jingjuyuan) fue fundada en 1955 en la capital del país y dependía directamente del Ministerio de Cultura —al que aún pertenece—. Aunque su fundación estuvo muy ligada a las *yangbanxi*, hoy en día se preocupa incansablemente por recuperar obras clásicas del repertorio tradicional que durante años había sido olvidado. La Compañía ha visitado más de 50 países en todo el mundo y se calcula que ha representado más de 500 obras sobre diversos temas y géneros variados.

Durante los diez años que duró la Revolución Cultural (*cf. Bloque I. 3.3.2.*) casi la totalidad de la música, el arte y la cultura del país desaparecieron por completo (MacFarquhar *et* Schoenhals, 2009: 614); milenios de tradición estética se vieron reducidos a un leve susurro al viento que pocos se atrevían a pronunciar y en medio de ese árido panorama las *yangbanxi* fueron el refugio de millones de chinos que vieron encarnados en los héroes revolucionarios sus deseos, aspiraciones y anhelos, ya que veían que “el factor heroico de la nueva dramática ya no es el individuo, con su destino privado y personal, sino la época misma, el destino de las masas” (Piscator, 1990: 131). En el Foro de Yan’an (*cf. Bloque II. 1.6.3.*) Mao diría que “en nuestra lucha por la liberación del pueblo chino, hay varios frentes, entre los cuales podemos decir que hay dos principales, el cultural y el militar” (Mao, 1976: 847) y sigue su discurso apuntando a que la naturaleza y el propósito de la literatura y el arte revolucionarios es “convertirse en una parte integral de toda la maquinaria revolucionaria, servir como una poderosa arma para unir al pueblo, educarlo, combatir al enemigo y destruirlo y ayudarlo a luchar contra el enemigo con un solo corazón y una sola mente” (*Ídem ut supra*). De esta manera el análisis que se presenta a continuación establece una imposibilidad divisoria entre arte y política, puesto que aquella es concebida ahora como un medio para alcanzar fines y metas políticas, todo ello para servir a campesinos, obreros y soldados (King *et al.*, 2010: XI).

2. El argumento de la obra

En 1963 Jiang Qing asistió al Festival de Teatro en la ciudad de Shanghai donde vio por vez primera *La linterna roja* (King *et al.*, 2010: 175). Allí quedó fascinada por su temática y nuevas formas, por lo que decidió llevarse el guión a Beijing y comenzar a trabajar en su proyecto personal del nuevo arte. En la capital reescribió la obra y, durante varios meses, la adoptó a las formas norteamericanas, hasta que el 6 de noviembre de 1964 se viera representada en su versión final ante Mao Zedong (*cf. Bloque I. Nota 21*), Liu Shaoqi (*cf. Bloque I. Nota 80*) y Deng Xiaoping (*cf. Bloque I. Nota 69*), a los cuales impresionó. Unos días después la revista del Partido *Bandera Roja*⁴ hacía una aclamada y positiva crítica de esta obra y la empezaba a llamar ya de forma oficial ópera modelo (Witke, 1977: 399).

El argumento de la obra está basado en un hecho histórico real ocurrido durante la guerra de resistencia contra Japón en el norte del país (*cf. Bloque I. 2.4.*). El guardagujas ferroviario Li Yuhe vive con su madre y con su hija en una pobre casa, pero con un fuerte espíritu revolucionario; tal es el espíritu de unión que, en realidad, no son familia agnada, sino que la guerra y las injusticias han puesto en el mismo camino revolucionario a las tres generaciones, por lo que deciden conformar una familia. Li Yuhe cuida así de la anciana y la niña como si fueran su madre y su hija verdaderas, mientras que se desenvuelve como miembro clandestino del Partido Comunista que tiene como misión transmitir un mensaje secreto a una sección del ejército refugiada en las montañas. Toda la historia se encuentra articulada en torno a una pequeña farola roja que representa a la propia revolución que va pasando de generación en generación y que tiene el poder de conformar nuevas familias de los restos de miembros que han sufrido pérdidas. Así, este farolillo se convierte en el estandarte ideológico de los comunistas que trabajan de forma clandestina (Puy, 2005: 13).

El tema latente en la obra es el reflejo de tantas historias personales gloriosas que sacrificaron sus vidas en pos de la revolución para alcanzar la tan ansiada victoria comunista frente a las tropas japonesas en la zona de Harbin (*cf. Addenda II*). En la obra aparece reflejado este sacrificio con la muerte de dos generaciones completas de revolucionarios —la abuela Li y Yuhe— a manos de los

⁴ *Bandera Roja*, o 红旗 (Hongqi) bajo su nomenclatura china, fue una revista publicada desde 1958 en China y que recogía el pensamiento más relevante del ideario revolucionario en el país. Durante la década de 1960-1970 cobró una importancia copernicana pues fue abanderada de la nueva estética que el Partido perseguía. Se dedicó sobre todo a la publicación de estudios teóricos sobre el marxismo, aplicado especialmente a casos o supuestos chinos. En 1988 Beijing decidió clausurar la revista que imprimiría su último número en junio.

invasores japoneses. Se constituye así *La linterna roja* como una gran alegoría nacional que proyecta al pueblo la naturaleza metafórica de la obra que aúna el concepto de familia y Estado en el nuevo orden que empieza a dar forma al país (Ebrey, 1993: 939). Los individuos liberados ya de las cadenas sociales tradicionales son ahora miembros integrantes del nuevo Estado que los ampara y los protege. Los muertos son concebidos ahora como mártires de la revolución, redefinidos como agentes con consciencia de clase que propugnan una nueva moral comunista con el fin último de establecer una sociedad fundamentada en un sistema revolucionario de modernos valores (Schurmann, 1968: 19). De este modo, las *yangbanxi* articulan toda su acción dramática en torno a las figuras heroicas que son las encargadas de expandir y predicar el nuevo ideario —tanto político como estético— que da sentido y cohesión a las obras. Las obras ponen en el centro del escenario a estos héroes para mostrar al pueblo que estos luchadores infatigables son los encargados de portar la llama roja y mantenerla viva entre sus camaradas (Schurmann, 1968: 67); de este modo se abandonan los personajes semimágicos de la ópera tradicional para entronar a una suerte de santos seculares que portan la nueva religión revolucionaria entre sus filas, dando la vida si es preciso, pues como apuntara Jiang Qing, allá por los últimos años de la década de los sesenta, no podían aparecer elementos sobrenaturales en las obras “because we are atheists and Communists. We don’t believe in ghosts and gods” (Witke, 1977: 385).

La linterna roja está articulada en once escenas que varían en importancia e intensidad, pudiendo hallar el clímax argumental en las escenas 6, 8 y 10 donde toda la carga propagandística revolucionaria se condensa, la música es más elevada y las intervenciones de los personajes mucho más apasionadas. En realidad la escena última de la obra fue un añadido impuesto por los parámetros de la nueva estética para poder mostrar a todos los personajes aparecidos a lo largo de las otras diez escenas en posición final de victoria ante el público, pero no contribuye argumentalmente en absoluto con la pieza. Incluso los actores secundarios suben al escenario a engrandecer la figura del héroe o protagonista y las escenas menores articulan y llenan de sentido a las escenas más importantes: todo está pensando para que sea un discurrir lógico que pueda ser seguido por campesinos, obreros y soldados.

3. Los personajes de *La linterna roja*

El nuevo ideal estético que desde Beijing se estaba intentando imponer en todo el territorio chino era sencillo, había que despojar a la ópera de toda la parafernalia aristocrática anterior, del refinamiento burgués pretérito y de las formas y gustos de las clases dominantes hasta ahora, pues intentar “establecer un teatro proletario dentro de nuestra actual forma social burguesa resulta una imposibilidad manifiesta” (Piscator, 1990: 119). El sentimiento que en la década de los 60 existía en el país hacía que la entronización de personajes populares como héroes de las obras fuera un hecho consumado que *de facto* desplazó a todo el elenco anterior de personajes, como reyes, príncipes, damas o generales. Jiang Qing y los suyos querían recordar al pueblo que fueron personajes como esos héroes los que ayudaron a expulsar al enemigo nacionalista, al invasor japonés y a todos los enemigos del pueblo, de ahí la reiteración sistemática de este personaje tipo que puebla toda la producción de las *yangbanxi*. Al final de todo, en las óperas modelo se pone sobre el tablero de juego la lucha entre los héroes de la revolución y el enemigo, sea cual sea su identidad o ideales. Pero no importa la obra que elijamos, en esta nueva estética no cabe sino la victoria del comunismo sobre todo los enemigos “porque de otra manera se amontonará el polvo, y que tenemos que lavarnos la cara regularmente, porque de otra manera se nos cubrirá de mugre” (Mao, 2021: 281); sea cual sea la trama, los personajes o el hecho histórico en el que se ancle la obra, los personajes heroicos revolucionarios siempre resultarán victoriosos frente a todos sus adversarios.

La razón por la que los personajes calaron tanto entre el público de la época era debido a la elección de sus características personales, psicológicas y morales: eran personajes adorables, pode-

rosos y meritorios procuradores todos de la entronización del ideario revolucionario entre sus filas (King *et al.*, 2010: 207). Se ha llegado a afirmar que si se pudiera eliminar el elemento comunista de las óperas, muy probablemente los héroes serían figuras inmortales al modo tradicional. Su fuerte patriotismo y su profunda ética nacional son los legados que la revolución quiere regalar al público, llegando a consolidarse como imágenes semidivinas que nada tienen que ver con la casuística, sino que en la concepción revolucionaria de esta nueva estética fueron pensados y rehechos un sinnúmero de veces para otorgar ese aura que hoy los caracteriza. Pero las *yangbanxi* también hacen mención de gente común, personas emanadas de entornos duros, que ofrecen sus servicios a la revolución y es aquí donde la gente común puede identificarse; personajes como Tiemei o la propia abuela acercan a las masas al escenario, buscando con su bondad, integridad y valor la liberación de la nación y la felicidad de la mayoría del pueblo; en palabras del propio presidente “el comunista debe ser sincero y franco, leal y activo, poner los intereses de la revolución por encima de su propia vida y subordinar sus intereses personales a los de la revolución” (Mao, 20221: 291).

Una característica que es común a la mayoría de personajes en las nuevas óperas es la rabia y el odio que sus corazones albergan contra las clases que históricamente han oprimido y utilizado al pueblo, donde la venganza es articuladora, en multitud de ocasiones, de tramas y argumentos operísticos. Además, estos personajes nuevos nacidos por y para difundir las nuevas ideas políticas ya no son estrictamente encasillados en un modelo tipo (*cf. Addenda VI*) como ocurría en la ópera tradicional, sino que debido a sus características inherentes parecen ser una mezcla de varias tipologías amalgamadas.

3.1. La abuela Li

La abuela tiene una gran esperanza para el futuro del país y por eso ha volcado mucho amor en Li Yuhe y en Li Tiemei. Su personaje es el que más odio profesa contra los japoneses (*cf. Bloque I. 2.4.*), los traidores del Guomindang (*cf. Bloque I. 2.5.*), los señores de la guerra (*cf. Bloque I. 2.2.*) y los capitalistas en general, aunque muestra rasgos de amabilidad y afecto con los suyos. Esta nueva concepción estética de *laodan* (*cf. Addenda VI*) se muestra dispuesta a sacrificar su vida por la revolución, lo que refleja que hasta el ciudadano más insignificante puede hacer grandes ofrendas a las ideas revolucionarias (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 866).

En la segunda escena —donde la abuela hace su primera aparición en la obra— se muestra a una señora mayor, entrada en años, hecho que no le ha impedido encontrar de nuevo la felicidad junto a una familia revolucionaria, aunque pobre. Incansablemente va dando aliento a todos los demás personajes, pues su fe en la revolución es inquebrantable.

La aparición de este tipo de personajes que retratan a la madre heroica revolucionaria es un sello de identidad de la estética comunista que llega incluso —tal el caso de la abuela Li— a adoptar a un hijo y a una nieta con el fin último de salvaguardar la llama del movimiento. La abuela o abuelita Li —depende de cómo se traduzca el término *nainai*⁵ usado en la obra— es la piedra angular sobre la que se cimienta en nuevo concepto de familia (Huang, 2014: 7), compuesto ahora por vínculos ideológicos y no consanguíneos (*cf. Bloque IV. 4.2.*) como hasta entonces ha prevalecido en el país. Este *laodan* encarna todas las características de un personaje anciano, cansado por el paso de los años, pero lleno de la vitalidad propia de los seguidores del Partido Comunista, entusiasta, leal y cuidadora de sus correligionarios y afines.

⁵ 李奶奶 (Li *nainai*) en chino puede hacer referencia a una abuela carnal o a un trato de respeto hacia una señora mayor entrada en años y con los signos aparentes de la vejez. Lejos han quedado aquellos nombres rebuscados de las óperas tradicionales cargados de significados y simbolismos. Tenemos aquí, así pues, a la abuelita Li.

3.1. El guardagujas Li Yuhe o héroe revolucionario

En la conformación del personaje *xiaosheng* (cf. *Addenda VI*) Li Yuhe⁶, la nueva estética dispuso que tanto en las coreografías como en sus intervenciones vocales se presentara como un guerrero nacional contemporáneo, luchador incansable por la instauración del ideario revolucionario, en la obra el actor encarna los valores revolucionarios y es “en el texto literario del drama como ideal de ese papel” (Fischer, 1999: 535). Y la idea va más allá, no defiende unos vagos ideales revolucionarios, sino que su misión es la implantación de una Nueva China en manos del Partido Comunista, salvador de todos los trabajadores y humildes del país (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 844). Esta idea se ve en la discusión que el héroe entabla con Hatoyama, donde se enfrentan las dos visiones del mundo: por un lado, el colonialismo japonés del enemigo y, por otro, la contienda personal del guardagujas que ve su misión revolucionaria desde un prisma casi profético.

Li Yuhe es el centro heroico de la obra y se presenta de buena naturaleza, profundamente apegado al Partido, muy consciente de su misión, respetuoso de las tácticas y órdenes que le vienen dadas, juicioso de base popular con sabiduría y valor y con unas cualidades excelentes. Además, es un personaje guapo y con una apariencia muy atractiva, que sabe encarnar las bonanzas del movimiento rechazando el egoísmo, el miedo, la confusión o los conflictos personales. Desde la transformación de su mundo interior, el héroe debe cambiar el mundo que le rodea y así se muestra en todas sus apariciones en el escenario (Mao, 2021: 327). Se busca que el guardagujas sea fuente de inspiración para el público. El cometido principal del héroe es transmitir un código secreto, que él mismo debe recibir, a un escuadrón del Partido que se encuentra apostado en una montaña cercana y que precisa las claves. El comunicador de dicha contraseña tiene un altercado al bajar del tren que lo traía y el propio Yuhe se ve en la misión de ayudarlo a recuperarse. Es en este punto donde la trama comienza su nudo argumental hasta llegar a la consecución final de la victoria comunista en la entrega de los códigos. El propio héroe es invitado a una cena en la casa de su antagonista japonés con el fin de sonsacarle las claves, a lo que el *xiaosheng* no accederá y mantendrá en buen lugar la preciada contraseña, misión por la que preferirá morir antes que traicionarla.

3.3. Li Tiemei: la joven generación revolucionaria

El personaje que acabará siendo el continuador de la misión comunista de la obra es la joven *qingyi* (cf. *Addenda VI*) que continúa la labor de toda su familia en la consecución de la entrega de los códigos secretos que darán un vuelco a la situación bélica en la zona. En un momento dado de la obra, Tiemei⁷ pregunta a su abuela por la gran cantidad de primos, tíos y tías que tiene, a lo que la abuela Li le responde que son una familia amplia; es un guiño a la revolución, pues todos esos tíos a los que la joven hacen mención no guardan con ella ningún vínculo consanguíneo, pero son hermanos políticos (Cheng, 2002: 70). Tiemei es el personaje más joven de la obra, pero no debe el lector dejarse engañar por su inexperiencia o juventud, pues el cometido trascendental de su papel se entreverá al final de la ópera cuando ella misma sea la continuadora de la misión iluminadora iniciada por su padre y abuela.

⁶ 李玉和 (Li Yuhe) es el héroe central de la ópera; aunque los nombres en época revolucionaria no tienen tanta ligazón a su significado profundo del sinograma —como sí ocurriera en la tradicional— podemos ver que tiene el mismo apellido que su madre —aun sin ser familia real—; el nombre está formado por ‘jade’ en el primer carácter, dando esa sensación de valor y, en el segundo sinograma de su nombre, el concepto filosófico chino de ‘paz’ o ‘armonía’ (cf. *Bloque III. Nota 24*).

⁷ El personaje 李铁梅 (Li Tiemei) también comparte el apellido de su familia política; en cuanto a los sinogramas de su nombre, podemos ver aquí un interés mucho mayor por otorgarles una carga semántica, donde el primero de su nombre significa directamente ‘hierro’ y, el segundo, significa ‘ciruelo’. Tenemos esa confluencia de lo clásico con el uso de nombres de frutas delicadas y sabrosas de ciertos personajes femeninos y la nueva visión estética, donde la dureza y convicción de ideas se demuestran poseyendo espíritus infalibles de acero.

A pesar de su corta edad, la joven Tiemei se encarga de muchas de las labores del hogar con el propósito de ayudar a su abuela; lo que en la época evocaba entre el público esa idea de cercanía y verosimilitud del personaje con sus realidades cotidianas; en esta nueva estética esos personajes semidivinos y alejados de lo cotidiano han quedado atrás (Campany, 1996: 371), y han dejado en pos suyo un rastro de humanismo y cercanía con las masas. En esa idea revolucionaria en que los géneros de los personajes son difusos, podemos ver a una muy masculina *qingyi* —algo inaudito hasta la época— donde las labores de la casa, la costura, las lecturas y el refinamiento propio de un personaje como el suyo en la ópera tradicional no hubiera salido de los aposentos femeninos. Ahora, Tiemei tiene conciencia de la división entre los ricos y los pobres, los sometidos y los que abusan de su riqueza (Schurmann, 1968: 128) y quiere marcar la diferencia ayudando a los más desfavorecidos; así es como se consagra como heroína femenina en la lucha obrera. En ella reside toda la esperanza revolucionaria, pues —tal y como la obra muestra— a pesar de las pérdidas generacionales a causa del conflicto armado, siempre podremos confiar nuestro legado comunista a las jóvenes generaciones, que harán acopio de la tradición de sus mayores y seguirán expandiendo la luz roja de la revolución que ya está aquí.

3.4. El antagonista Hatoyama

El antagonista tiene una función que no puede ser sustituida por otros personajes: en primer lugar, la acción principal de los personajes heroicos es la lucha y necesitan establecerse negando a su antagonista; en segundo lugar, el antagonista es el portador concreto del mal histórico y sólo venciendo al antagonista puede el héroe encarnar la racionalización de la historia para el bien y ser elevado a la condición de salvador. Las características de estos personajes negativos son generalmente políticas y morales. El rostro quasi *chou* (cf. *Addenda VI*) del antagonista se reconoce en cuanto aparece en escena, lo que constituye el efecto del disfraz, ya que aparte del vestuario, el reparto de los antagonistas también es específico. El público de la época está acostumbrado a este tipo de caracterizaciones y sabe juzgar quién es el bueno y quién el malo cuando aparecen en escena (Cheng, 2002: 465), gracias a su caracterización.

En *La linterna roja* Hatoyama es el elegido para representar la ocupación japonesa y muchos han sido los intentos de análisis de este personaje *opere citato*; la elección del apellido quizá se deba a la cotidianidad con el que este se daba entre el pueblo japonés a mediados del siglo XX, por lo que era un llamado a la representación de todos los imperialistas contra China. Esto junto con su cabeza rapada y el uso de gafas redondas reflejaba muy bien a ciertos sectores de oficiales dentro del Ejército Imperial, por lo que más allá del reflejo histórico de un militar concreto, era una caracterización visual de un conjunto de características identificables para cualquier asistente al teatro —ya que “el actor, que trasmite signos a través de canales ópticos y acústicos, y del espacio que le rodea, [...] es capaz de transmitir las clases diferentes de signos visuales” (Fischer, 1999: 527)—, que extrapolaba estos rasgos individuales para hacer una extensión generalizadora, lo que incluía a un número mucho más amplio de japoneses.

4. Los temas argumentales presentes en la obra

Si hubiera que condensar los temas generales de las *yangbanxi* se tendría que hablar de heroísmo revolucionario, colectivismo y espíritu de sacrificio como síntesis de todo lo expuesto en los libretos, pero esta realidad abstracta se materializa a lo largo de *La linterna roja* en una serie de líneas argumentales que se exponen *ut infra*. En el primer epígrafe de este capítulo analizaremos la exposición del nuevo ideario revolucionario presente en la obra; también ahondaremos en la nueva concepción de la familia que se proyectó desde Beijing a través de las óperas revolucionarias en el epígrafe segundo. Como vimos en *El pabellón de las peonías* (cf. *Bloque III. 4.4.*) analizaremos el nuevo papel de la mujer en la sociedad, en este caso, revolucionaria en el epígrafe tres. Algo nove-

doso de esta nueva operística es la importancia concedida a la misión, en lo que ahondaremos en el epígrafe cuarto, para hacer algún guiño a la traición contra el Partido, también presente, en el epígrafe cinco. Un tema interesante por el contraste con la tradición (*cf. Bloque III. 4.6.*) será la muerte, de la que hablaremos profusamente en el epígrafe seis. Seguiremos con breves alusiones al pasado, anterior a la revolución, en el epígrafe séptimo para tratar; en el octavo y noveno haremos alusión a los nuevos de palabras, ahora en *baihua* (*cf. Bloque I. Nota 35*), y al trato a lo extranjero presentes en la *La linterna roja* y, por añadidura, a la ópera revolucionaria.

Las obras son concebidas desde Beijing como un producto político al servicio del Partido para que las masas, desde el entretenimiento, aprendan y canten las heroicidades de la revolución en la nueva sociedad. Puede decirse que la nueva estética concretada en las óperas es una revolución artística extremadamente vanguardista (Huang, 2014: 2) por la destreza de su escritura, la elegancia y la cercanía al pueblo de su canto, el estilo de su interpretación, la herencia e innovación de su tradición, la puesta en escena etérea y realista de su arte, la mezcla de Oriente y Occidente en su composición musical, la audaz innovación en el campo de la expresión de los instrumentos musicales modernos y la penetración de la música moderna, así como el estilo de la época expresado en ella.

Así, en las líneas *ut infra* se hará un recorrido pormenorizado por los principales núcleos argumentales que aparecen en *La linterna roja* y que fueron —a nuestro modo de ver— los pilares ideológicos que tanto Jiang Qing como su camarilla intentaron poner de relieve frente al público asistente.

4.1. Las nuevas ideas revolucionarias: el evangelio revolucionario

En la China revolucionaria la única expresión artística existente y fuente de entretenimiento son las *yangbanxi*, por lo que la facilidad con la que el Partido pudo crear un nuevo imaginario ideológico que llegara a cada rincón del país fue total (Wang, 2004: 60). Las obras modelo se convirtieron en un motor de propaganda jamás visto antes en el país llegando a la famosa premisa de ‘ocho obras para ochocientos millones de personas’⁸, que fue una frase popular que el pueblo repetía para reflejar la poca cantidad de literatura y divertimento en un país de esas magnitudes. Así en esta búsqueda de una nueva pseudoespiritualidad aparece un grupo conformado por obreros, campesinos pobres, soldados revolucionarios, cuadros revolucionarios e hijos de mártires revolucionarios que vino a llamarse el Bando de los Cinco Rojos que se contraponía al de los Cinco Negros⁹, conformados a su vez por terratenientes, campesinos ricos, antirrevolucionarios, derechistas y villanos. Es el Partido Comunista el encargado de liderar a los Cinco Rojos para conseguir la victoria sobre los opresores: la conformación espiritual del movimiento ha sido establecida en base a la tradicional división del bien y del mal. De ahí, se extrae que todos los personajes de tipología revolucionaria heroica tengan rasgos y atributos divinos, positivos y fuertes (Fei, 2002: 118).

La glorificación del Presidente Mao a lo largo de toda la obra otorga un aura de carácter semimágico que viene a reforzar la concepción de esta literatura como evangélica (MacFarquhar *et* Schoenhals, 2009: 29), en el sentido último de reflejar unos principios y valores religiosos creados por el Partido para alentar al pueblo en su nueva búsqueda espiritual, es decir, la implantación de la revolución, como podemos ver en las palabras de Yuhe:

⁸ Esta frase es conocida en chino como 八亿人民八个戏 (*ba yi ren min ba ge xi*) donde los dos primeros sinogramas hacen referencia a ‘800 millones’ y los dos segundos a ‘personas’; los últimos tres sinogramas presentes en esta célebre frase de la época se traducen literalmente como ‘ocho obras de teatro’.

⁹ Durante este período de la historia del país, son conocidos como 红五类 (*hong wu lei*), o ‘cinco tipos de rojos’, aquella facción de la sociedad que podía entenderse como oprimida; de otra mano, los que oprimían a esos primeros eran conocidos como 黑五类 (*hei wu lei*) o ‘cinco tipos de negros’; no podemos olvidar las características peyorativas que durante milenios el país ha otorgado hacia esta tonalidad, siendo la encarnación del mal y de lo malo.

*[...] Después de esta tempestad
cien flores se abrirán en todo su esplendor;
la nueva China, cual rayo de sol,
iluminará a las gentes.
En ese entonces, la bandera roja ondeará
en todos los lugares de mi patria.
Al pensar esto, mi confianza aumenta,
mi voluntad de combate se afirma aún más (Escena 8).*

Para el asentamiento de esta nueva religión del pueblo se precisan elementos de culto, solemnes y casi litúrgicos (MacFarquhar *et* Schoenhals, 2009: 376), por lo que la creación de un ambiente propicio es de una importancia visceral, tal y como podemos ver en cómo la abuela Li se lo relata a su nieta:

Tiemei, ¡acércate, que la abuela te va a contar la historia de la linterna roja!... [...] (Con aire solemne) Esta linterna lleva tantos años iluminando los pasos de nuestra gente, la gente pobre... ilumina el camino de los trabajadores... Antes la llevó tu abuelo. Ahora, la lleva tu padre. Niña, ya viste lo que ocurrió anoche... En los momentos clave, se vuelve indispensable. Recuerda: ¡la linterna roja es el patriotismo de nuestra familia! (Escena 5).

El uso simbólico de elementos cotidianos, el juego con los colores y con las escenas como se observa es de capital importancia para la nueva estética que el pueblo debe contraer como tarea propia, extendiendo la nueva religión a los confines del país. Esto lo podemos ver en el canto que Tiemei hace:

*[...] La causa de los predecesores,
la asumimos los sucesores.
Aquí elevo la linterna roja,
para que la luz llegue a todos los rincones (Escena 5).*

Y no debe entenderse como una simple y mundana tarea, sino que en ocasiones conlleva sacrificio (Mao, 2021: 200). Un sacrificio que provoca como daño colateral mártires que son los nuevos pilares sobre los que el movimiento se asienta, cueste lo que cueste. Así nos narra la propia abuela Li la determinación de su hijo en la misión de transmitir a otros el ideario revolucionario, aunque por ello su vida se vea en peligro:

[...] Sólo me di cuenta que estaba herido por todas partes. En su mano izquierda llevaba la linterna (Escena 5).

Durante muchos años no se ha atendido a esta dimensión religiosa presente en las *yangbanxi*, pero es de recibo mirar desde esta perspectiva alguno de los pasajes de la obra, donde se puede ver de forma clara el paralelismo entre la nueva ideología política con una religiosa; tal es así como lo podemos ver reflejado en muchas ocasiones en el vocabulario y las expresiones usados por los personajes, como vemos aquí en la escena 6 donde Hatoyama se dirige a nuestro héroe en estos términos:

Li Yuhe, no ignoras mi profesión. ¡Soy quien da las credenciales a quienes bajan al infierno!

En la misma escena, unas líneas más abajo es donde aparece la acotación que parece pertenecer a un auto medieval, más que a una ópera revolucionaria, donde se afirma:

(Dos policías militares japoneses arrastran a Li Yuhe. Tiene el cuerpo cubierto de heridas; la sangre se distingue a través de la ropa, irradiando un aura de héroe [...])

Ese ambiente religioso, mágico, está presente en toda la obra y la nueva estética no precisa de circunloquios de expresión, sino que lo expresa directamente haciendo uso de este tipo de vocabula-

rio. El único que parece estar al margen de este nuevo catecismo es el invasor Hatoyama que sigue perteneciendo a escuelas tradicionales de pensamiento:

¡Ah! (Se ríe con cierta turbación) Viejo amigo, soy un creyente budista... En los sutras hay una frase que dice: “el mar de la amargura no tiene horizontes, pero basta con volver la cabeza para divisar la orilla” (Escena 6).

Pero en el fondo las palabras, formas y creencias de Hatoyama también responden a la nueva estética que el Partido propugna, una estética a veces “inexpresable en palabras” (Núñez, 1995: 182) por su complejidad; los invasores extranjeros no son partícipes de la revolución, están lejos de alcanzar la verdad en la camaradería, están anclados a los viejos axiomas burgueses que hacen que no luchen por el bien de clase:

Sí. Viejo amigo, “el que no es egoísta, tiene al cielo y a la tierra contra él” (Escena 6).

Es en la búsqueda de este nuevo camino revolucionario donde el hombre encuentra su razón de ser, de existir; en el fondo es la busca eterna del hombre de dotar de sentido a su existencia — una legitimación a la postre, que durará hasta el fin de la Revolución Cultural (Harding, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 192)—. Se busca la liberación, el poder explicar el porqué de todas las cosas, otorgándoles un sentido pleno que trasciende al propio hombre. Esto lo vemos reflejado en las sencillas palabras de Tiemei:

*[...] Los proletarios luchan durante toda su vida
por conseguir la liberación.
[...] Yo sólo tengo una linterna roja;
la llevo siempre conmigo,
consérvala siempre a tu lado (Escena 8).*

Observando cómo la nueva estética hace un uso de elementos muy visuales —tal es el caso de la linterna roja— pero de un profundo significado, se puede ver cómo están intentando construir esta nueva liturgia, despojada de todo lo viejo y engalanada con una serie de imágenes nuevas que no buscan sino congregarse en torno a sí a la nueva grey de fieles (Fei, 2002: 56), que —tal y como hace la joven Tiemei— recitan una suerte de oraciones de nueva planta:

*[...] Yo, Tiemei, estoy dispuesta.
No temo al arresto,
no temo a la liberación
no temo al sabor del látigo
no temo acabar en la prisión.
¡Aunque mi cuerpo se convierta en polvo
y mis huesos acaben triturados [...]! (Escena 9).*

Este tipo de rezos reiterativos, elaborados en base a estructuras sintácticas paralelas, a modo de conjuro se dan con relativa asiduidad en toda la obra en boca de los personajes centrales, en este caso de Li Yuhe podemos leer:

*[...] Ofrecemos nuestra lealtad
a la Revolución [...].
Nada debe quebrar
la confianza depositada por el Partido.
Mis fuerzas no tienen límites.
No existen las dificultades
para los miembros del Partido Comunista (Escena 2).*

Siguiendo esta lectura religiosa de la obra, vemos cómo los personajes se enfrentan continuamente a dudas de fe, a premuras en la implantación del nuevo credo. Ven que el mundo en el que

viven es imperfecto y necesitan purgarlo de lo viejo para que lo nuevo, armónico y justo reine, tal y como refleja la abuela Li con las palabras que siguen:

*[...] ¡No durará mucho tiempo este caos!
El fuego de la Revolución debe estallar en todo
su esplendor (Escena 2).*

La antigua teoría política de claro corte demagógico de que para unir a un grupo no hay nada mejor que localizar a un enemigo común y amalgamar a todos en la lucha contra ese mal se cumple a la perfección *opere citato* (Creel, 1976: 292). Obvio es que el enemigo aquí es el cruel invasor japonés que viene a empeorar la situación creada en el país por el capitalismo y nuestro héroe así nos habla al respecto:

*[...] Difícil disipar el odio
de quienes luchan amargamente bajo
la bota de hierro.
[...] El heroico y valiente pueblo chino,
¿cómo podría someter su cabeza
ante el cuchillo que acecha con cortarla? (Escena 3).*

Es tan clara esta sensación ante el invasor, que un personaje salido entre la multitud condena la poca consideración que hacen del pueblo chino:

¡Hay que ver...! No nos consideran seres humanos... (Escena 3).

Motivo por el cual el grupo comunista debe estar presto a la lucha física, al combate ideológico (Schurmann, 1968: 58) verbal, o no, a la victoria en todas sus vertientes. Nada ni nadie puede frenar el avance de las nuevas ideas igualadoras de las masas; la valentía, el arrojo y cualidades afines son ahora la moneda con la que el Partido mide a sus seguidores, de lo que se hace eco la joven heroína:

*[...] ¿Por qué papá y los tíos
no le temen al riesgo?
la razón es salvar a China,
salvar a los pobres, vencer a los diabólicos,
soldados japoneses (Escena 5).*

Son tales la osadía y la audacia del pueblo chino que hasta los diabólicos japoneses se ven en la necesidad imperiosa de reconocerlo en público, como hace Hatoyama:

*[...] ¡Estos comunistas son realmente osados! ¡La comandancia acababa de encontrar un rastro,
pero en seguida lo han interceptado!... ¡Osados estos comunistas! (Escena 4).*

Ínterin la determinación revolucionaria es inquebrantable; no quieren una victoria a medias tintas, quieren el éxito total entre sus filas (MacFarquhar *et* Schoenhals, 2009: 65). No han venido a implementar una serie de mejoras legales en el país y marcharse; han venido para instaurar su idea de un mundo mejor y la joven Tiemei así lo refleja:

*[...] Todas las generaciones se implicarán en el combate.
¡Hasta que exterminemos al último depredador
no se acabará la batalla! (Escena 5).*

No se pueden pasar por alto las alusiones que reiteradamente se hacen en la obra —y en todas las *yangbanxi*— a la idea de liderazgo; puede haber dudas sobre otros temas, debates sobre el proceder y los tiempos en los que actuar, pero toda la responsabilidad última recae sobre el líder indiscutible del movimiento. Aquí Li Yuhe nos apunta:

[...] *Mao Zedong y los comunistas
liderarán al pueblo en la revolución;
miles de millones de héroes
lucharán contra Japón y salvarán a la patria [...]* (Escena 6).

Es el propio héroe el que más secuencias patrióticas y revolucionarias nos trae a escena durante toda la obra. Sus alardes de amor por la revolución y por el futuro del concerniente país son incuestionables, tal y como la nueva estética de Jiang Qing determina:

[...] *El Partido enseña a sus hijos
a hacerse hombres duros, forjados en coraje.
No se doblegan,
inflexibles se enfrentan al enemigo.
Sus hijos, si afrontan torturas,
no temen roturas de huesos y tendones.
Sus hijos, si son encarcelados,
no temen hacer del suelo de la celda, su lecho.
[...] Cuando el pueblo sufre desventuras
el odio de sus hijos arde en llamas.
Sea arduo y difícil el camino de la revolución.
[...] Sólo que hasta que esa deuda no haya
sido saldada
el corazón del hijo no obtendrá la calma.
[...] ¡De buen grado me haría añicos por la Revolución!* (Escena 8).

La entrega a la causa es total como se puede ver en las líneas inmediatamente *ut supra*. No deja resquicio a la duda, el buen combatiente, el obrero fiel o el campesino solícito a la revolución precisan de una fe ciega (Anderson, 1990: 11), de una entrega en cuerpo y alma que deje sin aliento al enemigo y provoque reacciones de sorpresa y admiración entre el auditorio que acude a ver la obra. Y en esa lucha hay bajas, hay pérdidas humanas y materiales, pero el buen revolucionario debe sobreponerse a esa realidad y continuar infatigable hacia adelante, como la solícita abuela nos apunta:

[...] *Li Yuhe se entregó por completo a la Revolución.
Juró por su vida que haría que los luceros rojos
de los héroes desaparecidos
volvieran a brillar.
Se limpió las huellas de la sangre,
enterró los cuerpos
y volvió al campo de batalla* (Escena 5).

Después de la Larga Marcha (*cf. Addenda III*) el Partido era consciente de que en muchos de los aspectos de la lucha revolucionaria la clave residía en la perseverancia; podían estar en inferioridad, peor equipados o, incluso, con peor preparación, pero debían continuar, tener fe en que el final de todo sería rojo, brillante y suyo. Li Yuhe en la escena 7 cansado de torturas y fatigado por la lucha no decae:

[...] *Cuando camino hacia la sala de torturas,
pletórico el ánimo,
alzo la cabeza y miro a la lejanía:
veo la bandera de la revolución
izarse en lo alto;
ruge ya el fragor de la batalla contra Japón [...]*

Las alusiones a este saber resistir (Teiwes, en MacFarquhar *et al.*, 2011: 38) son numerosísimas a lo largo de toda *La linterna roja*, como se puede ver en las palabras de la abuela:

*Los revolucionarios sabemos resistir,
aun que se hunda el suelo y el cielo se quiebre...* (Escena 7).

O también por boca de su hijo, el héroe de la trama:

*[...] Los revolucionarios erguidos e indomables
marcharán valientemente hacia el futuro* (Escena 8).

Es tal la resistencia de los revolucionarios que el enemigo no para de sorprenderse a lo largo de todo el argumento. Son muchos los pasajes en los que el bien pertrechado Ejército Imperial no deja de reiterar su sorpresa ante la negativa china de capitular ante la invasión o las torturas. Hatoyama es uno de los personajes que más alusiones a este respecto hace:

*[...] Estos comunistas, ¿por qué serán más resistentes
que el hierro...?
He probado la vía suave y la dura, sin resultados
espero que aplicando la tortura termine por hablar...* (Escena 6).

Algo más abajo el mismo antihéroe Hatoyama nos señala lo cauteloso y prudente de las filas comunistas:

No, los comunistas son muy precavidos [...] (Escena 6).

Ya venimos viendo cómo las *yangbanxi* saben captar la atención del público y concentrar toda la fuerza argumental en el heroísmo de los personajes centrales que ahora son cercanos y parecidos a ellos. Pero para lograr atraer a este público de masas es necesario hacer que comulguen con la liturgia del movimiento, que se sientan partícipes de lo que ven; no sólo que disfruten la obra y puedan estar más o menos en connivencia con ellas, sino que se sientan parte integrante de un todo (Fei, 2002: 117). Aquí el Partido fue magistralmente ducho en la forma en que supo reunir el pensamiento del momento y congregar en torno a una temática simple, pero poderosa, a todo el pueblo chino: el hambre. Son muchas las menciones que se hacen en la obra a que la lucha dignificará al pueblo y, por ende, le nutrirá y alimentará porque —como señala la abuela— de momento:

¡Ay, otra vez sin nada que llevarse a la boca! (Escena 5).

Es algo que conjunta a la gran masa de población de China a mediados del siglo XX y los héroes de las óperas ahora pertenecen a su clase. Li Yuhe comenta:

Sólo soy un pobre obrero, cómo voy a ayudarle... (Escena 6).

Esta mención a su clase obrera, sencilla, del pueblo no es un hecho aislado en la obra, sino que Yuhe lo realiza con relativa frecuencia:

[...] Soy un trabajador pobre, me gusta ir directo al grano, ¡diga de una vez lo que tenga que decir!
(Escena 6).

Y, además, no se hace de forma amedrentada o a escondidas, sino que lo comentan libremente durante el devenir de los intersticios de la obra, mostrando su fragilidad como clase —lo que no conlleva una fragilidad paralela como héroes—, hecho que queda reflejado, por ejemplo, en palabras de la vecina Huilian:

¡Ay! ¿Pero cómo voy a poder llevarle al médico? En los tiempos que corren cada vez me traen menos ropas para lavar, para coser o remendar... En casa cuando podemos desayunar, ya no nos alcanza para el almuerzo. Ahora mismo no tenemos nada que echarle al puchero... (Escena 5).

Por vez primera sobre el escenario se presenta a unos personajes cercanos, unos personajes que encarnan la realidad del país; un país sumido en la analfabetización, que no sabe leer, no es conocedor de la compleja escritura china y que, además, no se avergüenza de reconocerlo en público como se ve en las palabras de la abuela:

*Señor Hatoyama
mi familia vive sumida en la miseria
pasando hambre y frío;
ninguna de las tres generaciones comprendemos
la escritura.
¿Cómo va a haber en esta casa un libro escondido? (Escena 7).*

Un reflejo de calamidades y pobreza que no elimina en absoluto el orgullo del pueblo chino; cuando en la escena 5 se les convida a los presentes a beber vino, la abuela Li apunta que:

*¡Ah, pero los pobres se acostumbran a beber de su propio vino! Gota a gota, penetra en su corazón
[...] (Escena 5).*

Algo más adelante en la obra —en la escena 9— se puede ver una de las claves salvíficas del Partido, al afirmar que si no fuera por ellos todas estas masas hambrientas del país se verían abandonadas, sino muertas. En palabras de Tian Dashir se nos presenta lo que sigue:

*[...] Si los pobres no ayudan a los pobres,
¿quién se va a ocupar de ellos?*

Toda esta nueva concepción litúrgica del movimiento revolucionario se articula en base al hambre, a la lucha de clases, a la invasión del enemigo que hay que frenar y expulsar. Estos son los temas que estructuran todo este ideario comunista, un ideario que —como venimos viendo— tiene sus propias prácticas religiosas y elementos mágicos que pueden identificarse visualmente, como el afilador de cuchillos nos muestra:

*[...] ¡Una linterna roja me ilumina,
colgada desde lo alto! (Escena 3).*

Las alusiones de este tipo son numerosas en la obra y se realizan por diferentes personajes, lo que origina cambios de prisma y enfoque; uno de los momentos de clímax argumental es cuando el propio héroe levanta orgulloso el símbolo de la revolución y hace un llamado a sus seguidores:

(Izando en alto la lámpara roja): ¡Comarada! (Escena 2).

Todo este nuevo catecismo ideológico viene a condensarse en la transmisión generacional de los modernos y frescos valores, lo que poco a poco la joven Tiemei va aprendiendo:

*[...] Creo que puedo adivinar algo de todo este misterio:
Son todos como mi padre,
tienen un corazón rojo y brillante (Escena 2).*

Vemos cómo la joven revolucionaria ha encontrado el *quid* de la cuestión familiar: están unidos por la revolución, deben respetar el legado familiar y honrarlo mediante la transmisión, no poniendo nunca en duda el valor transmitido, para lo que la abuela le señala:

*[...] Aprende de tu padre,
de su corazón rojo y su coraje de acero (Escena 5).*

Y también:

[...] *Vuelven a mí los recuerdos del odio de clases,
la inquina de la nación* (Escena 8).

Un tema que todas las *yangbanxi* parecen deliberadamente omitir es el de la sexualidad que se oculta y se ignora (Fei, 2002: 119), convirtiéndose en un punto ciego de controversia y vergüenza como para tratar públicamente. Los personajes parecen haber sido purificados, filtrados de sus deseos carnales, para crear la idea de héroes semidivinos despegados de estas mundanas características. Esos sentimientos corrompidos podían manifestarse de forma indirecta en burgueses o terratenientes, pero jamás aparecer en los personajes centrales de la obra, pues encarnan el veneno capitalista que aleja a las masas de la consecución final de la victoria revolucionaria.

4.2. La nueva concepción de familia

En este momento histórico la conciencia colectiva intenta imponerse por encima de los valores tradicionales de familia (Yao, 2001: 57-57), por lo que los anquilosados valores prerrevolucionario parece que se van desdibujando de la vida cotidiana y más aún de su presencia en las *yangbanxi*. El concepto tradicional de familia por lazos de sangre comienza a desaparecer y en su lugar se entrona la familia revolucionaria donde se muestra a la mujer desligada del amor, sin vida afectiva personal y a sus maridos muertos o separados de ellas. Esto se ve de forma cristalina *opere citato* donde la familia que articula la trama no guardan ningún vínculo consanguíneo, sino que son la personificación de una familia de clase, *id est*, una familia revolucionaria (Huang, 2014: 7). Parece que la idea que Beijing quería insuflar en el pueblo era la de que una vez eliminados los vínculos emocionales y las cargas familiares, el pueblo podría consagrarse en cuerpo y alma a la propagación e implantación del ideario revolucionario.

En la ópera revolucionaria los roles del sistema familiar tradicional han sido suplantados —en ocasiones erradicados— por un sinfín de asociaciones, comités y grupos del Partido (Witke, 1977: 406). Así, los arquetipos sobre el escenario son la representación de los nuevos roles sociales que destronan la antigua estratificación aristocrática del país. Ahora lo verdaderamente importante es la familia revolucionaria, la cual ya no tiene vínculos familiares, sino fundamentados en ideales, tal cual lo muestra Tiemei cuando afirma que la cantidad de sus tíos es inacabable:

*Abuela, escucha:
Los tíos de mi familia son innumerables,
no acuden si no es por algo importante.
Aunque dicen que lo son,
aunque dicen que lo son, no los conocemos,
pero son más próximos
que nuestros parientes [...] (Escena 2).*

De esta manera los actores son los nuevos voceros públicos de los ideales revolucionarios que propugnan entre sus vecinos la nueva configuración familiar y así vemos que lo hace la abuela Li cuando conversa con las personas del piso de al lado en estos términos:

No digas eso, que de no estar ese muro que separa nuestras casas, seríamos una misma familia...
(Escena 5).

Algo que el lector no avezado en esta tipología operística puede pasar por alto es el nexo común que une a muchas de estas nuevas familias: el odio. En muchas ocasiones durante las *yangbanxi* los protagonistas hacen extensas aclamaciones expresando ante todos su rabia y odio reprimidos por las clases opresoras del pasado, como podemos ver en palabras de la abuela Li:

[...] Tiemei, somos dos familias de trabajadores: sentimos los mismos odios y sufrimos las mismas desgracias. ¡Debemos hacer lo posible por ocuparnos de ellos! (Escena 5).

No son escasos los ejemplos que se pueden encontrar en *La linterna roja* a este respecto, en este caso por la boca de la tía Tian:

¡Niña, nuestras familias obreras han estado unidas durante años por el odio y el dolor, que no me importa el riesgo que pueda correr! (Escena 9).

Ya no es un secreto que las nuevas familias no hacen eco de la tradición antigua, pues en varias partes de la ópera se hace alusión directa a este tema sin tapujos; es por boca de la abuela casi siempre que se pone de manifiesto la unidad familiar revolucionaria:

Pero tu padre en realidad no es tu padre carnal... [...] ¡La abuela tampoco es tu tu abuela carnal! (Escena 5).

E incluso la abuela Li le cuenta directamente a su propia nieta Tiemei cómo su padre fue el artífice de esta nueva familia:

¡Señora, señora! Desde ahora yo seré su hijo y esta niña será su nieta... Entonces yo te abracé con fuerzas (Escena 5).

Y este amor familiar revolucionario por parte de la abuela tiene una respuesta igual de contundente por parte de la tercera generación que aún en su corazón sus sentimientos por la familia y por la revolución en sí, siendo en el fondo la misma cosa. Las jóvenes figuras heroicas demandan de sus mayores el patriotismo (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 875) y el amor familiar que son acordes a su nueva moral y así podemos verlo reflejado en palabras de Tiemei:

*Al oír a la abuela hablar sobre la Revolución,
valiente, trágica y conmovedora,
me doy cuenta de que he nacido en el viento
y crecido entre tormentas.
¡Abuela, el amor de estos diecisiete años
es tan profundo como el océano!* (Escena 5).

La armonía confuciana (*cf. Bloque III. Nota 24*) sobre familia ha desaparecido casi totalmente y los líderes comunistas quieren asegurarse de ello por lo que reiteran repetidamente en la obra que el afecto y el amor deben reinterpretarse para poder alcanzar las bondades de la revolución (Mao, 2021: 298). Así nos lo expresa la hija de Yuhe:

*[...] La gente cree que en este mundo
lo más importante es lo que se siente por familia
pero me parece que el afecto
entre gentes de la misma clase
es más fuerte que el monte Tai* (Escena 8).

La nueva idea de familia no solo tiene las premisas tradicionales de compromiso y quehaceres, sino que son depositarias de una misión mucho mayor, que los supera y que da sentido a su unidad. En la obra aparece en varias escenas la idea de que estas nuevas familias tienen un propósito (Mao, 2021: 228), una causa revolucionaria que deben seguir y es Tiemei quien nos lo ejemplifica como sigue:

*[...] Tengo una linterna roja,
la tradición familiar* (Escena 8).

Y toda esta nueva concepción doméstica se organiza bajo los mandatos del líder que es concebido casi como una figura de padre cálido que vela por el bienestar de sus hijos, los protege y los guía como padre sabio que es. Es una confusión deliberada entre padre y patria que a lo largo de la obra se hace difícil a veces de ver, como se puede observar en el llamamiento que Li Yuhe hace:

“¡Abajo el imperialismo japonés! ¡Viva el Partido Comunista chino! Las tres generaciones gritan al unísono: “¡Viva el Presidente Mao!” (Escena 8).

Ad libitum de la nueva estética revolucionaria, orquestada por la firme batuta de la Banda de los Cuatro, con el beneplácito del Presiente Mao se muestra al público una ruptura para la que muchos chinos —sobre todo de zonas rurales y menos culturizadas— no estaban preparados pues suponía el quiebre de más de dos mil años de concepción familiar confuciana. La obra nos muestra tres generaciones que han aceptado este nuevo *fatum*, no solo la joven generación está abierta al cambio, sino que la abuela y el padre también se muestran dóciles ante esta nueva realidad. El intento de comunicar esta nueva cosmovisión familiar ante el público es manifiesto.

4.3. El papel de la mujer en la lucha obrera

Se produce una androgenización de los papeles de personajes femeninos que tienden a resaltar su lado masculino, imitando a hombres en su apariencia, manierismo y actuación. Se trata de una especie de dilema existencial provocado por la concentración de las diferentes demandas de la sociedad en hombres y mujeres. Se trata de una concepción estética masculina de la figura femenina que ahora es ingeniosa, valiente, tranquila y sofisticada con un espíritu revolucionario de lucha, un ojo agudo para superar las dificultades, una gran competencia en los asuntos más enrevesados del argumento, una sabiduría sobrehumana y un valor superior, pero sin sentido de familia (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 874). Estas heroínas andróginas y alejadas del tradicional concepto de familia no tienen un sentido de la independencia femenina ni un sentimiento de rebelión contra el centro de poder masculino. Lo que la nueva estética hace es separarlas de la pequeña familia tradicional para ubicarlas en una familia ampliada, creando un nuevo estatus de buenos hijos e hijas del Partido, todos ellos dependientes de la autoridad del padre —encarnado en la idea del propio Partido personificado en Mao—.

Aunque las *yangbanxi* retratan a múltiples heroínas, estas reflejan rasgos externos masculinos y carecen de independencia, por lo que se produce de forma indirecta una negación del yo femenino que se encuentra supeditado al discurso masculino (Chen, en Mair *et al.*, 2001: 874). Esto no es algo deliberado que el Partido urde contra lo femenino, sino contra la idea de humanidad en general que es despreciada y denostada. La mujer ya no es vista como frágil y quebradiza, sino que, de forma paralela al hombre, debe acarrear el peso de la revolución, como Tiemei apunta en la escena 5 donde la edad y el género ya no importan:

*¡Tiemei, ay!
A los diecisiete ya no eres una niña...
¿Por qué no puedes aliviar a tu padre en
sus preocupaciones?
Si tu padre lleva un peso de quinientos kilos,
¡Tiemei, tú deberías llevarle cuatrocientos!...*

De esta manera las nuevas generaciones, chicas o chicos, deben afrontar los retos de difundir el nuevo mensaje, pues de ellos enteramente depende el éxito de la misión comunista y así nos lo muestra la abuela Li:

[...] Ella representa a la nueva generación de la revolución, la quiero criar para que crezca y sea el porvenir de la revolución (Escena 5).

El deseo de éxito y crecimiento sociales ya no están restringidos a la figura del hombre, sino que ahora se extienden a toda la población joven del país —pues “[...]el teatro es un importante instrumento de la lucha liberadora de la clase obrera” (Piscator, 1990: 93)—, cuya misión es saldar las cuentas pendientes que la clase oprimida ha guardado durante generaciones. A lo largo de toda la ópera la abuela Li se encarga de aleccionar en estos menesteres a su nieta:

*Debes
marcarte grandes ambiciones,
forjar una firme voluntad.
Hay que pasarle las cuentas al enemigo* (Escena 5).

Cometido que, lejos de suscitar malestar entre los jóvenes, provocaba un verdadero espíritu patriótico y de clase haciendo que todos los jóvenes gritaran junto a las premisas de la esperanzadora Tiemei:

*[...] Imitando a mi padre,
mi cuerpo rebosa fuerza.
¡No existen dificultades!* (Escena 7).

La joven se ve envuelta en un aluvión de energías, de esperanzas por expandir la revolución, de salir a gritar la victoria del campesinado, aunque en ocasiones los personajes masculinos —como aquí el caso de Li Yuhe— salen a escena a recordar que aún restan tareas por hacer:

*[...] Tendrás que ocuparte de las cosas de la casa;
comparte las penalidades con la abuela* (Escena 5).

De esta manera queda configurada la imaginaria femenina dentro de la nueva estética y visión del mundo revolucionarias que establece de forma concisa las labores a las que toda joven debe empeñarse, tanto doméstica como por el pueblo.

4.4. La importancia de la misión

Este nuevo hilo temático dentro de la ópera no existía en sus predecesoras tradicionales y como se puede observar una y otra vez los personajes van cambiando sus alianzas y lealtades según convengan a sus propios intereses y proyectos. Esto cambia radicalmente con la entrada en escena de las *yangbanxi* donde por encima de todo se premia la lealtad de los personajes hacia un bien mayor que sus propias vidas, *exempli gratia*, la revolución que los igualará a todos sin escalafones ni clases dominantes (MacFarquhar *et* Schoenhals, 2009: 361). La misión se configura de esta manera como un fin incuestionable, al que los simples camaradas no pueden negarse pues los supera en grandeza y transcendencia, como podemos observar en este pasaje donde la abuela Li dice a su nieta:

*Tu padre ha partido,
y esta vez es difícil que pueda regresar.
Inevitablemente tu abuela será también detenida
y acabará en la prisión.
¡La responsabilidad de la Revolución
se ha ido a posar justamente sobre tus hombros!* (Escena 5).

Vemos que la joven Tiemei no puede optar por no cumplir su misión, pues ha sido designada para tal destino y así debe ser; es un bien mayor al que tiene que servir sin cuestionárselo o ponerlo en duda. Aunque por el motivo de la misión la propia vida se vea en peligro, el verdadero héroe revolucionario jamás duda sobre su cometido; aquí Yuhe no duda en poner en riesgo su vida no complaciendo las demandas del invasor japonés:

¡Ya me lo esperaba! Esta carta es tuya, es sólo un perro sarnoso con la espalda partida, que no puede sino doblegarse. ¡Hatoyama, no voy a satisfacerte! (Escena 6).

Haya los obstáculos que haya, el personaje revolucionario siempre intentará cumplir aquello que el Partido le haya confiado. Así en un acotación en la escena 7 podemos leer:

[...] Observa —el afilador de cuchillos— que ha desaparecido la señal de cristal y divisa al espía. Decide que espera otra ocasión para reanudar el contacto).

No importa la edad, el sexo o la condición social del personaje; lo único que importan es que todos han sido elegidos para acometer una empresa mayor, *id est*, la de propagar la luz roja de la revolución por todos los confines del país y para ello tienen que formar parte de misiones que en suma acarrearán la victoria comunista (Creel, 1976: 289). Cuando la abuela Li es consciente de que el enemigo está cercándoles a ella y a su hijo, sabedora de que el futuro del país está por encima de sus vidas, confía la misión a su nieta en los siguientes términos:

Bien, si llegas a alcanzar al mensajero, intercambia las contraseñas, establece contacto y llévale a recoger el mensaje bajo la estela, al lado de la vieja acacia en la orilla oeste del río (Escena 7).

Cueste lo que cueste, el esfuerzo siempre está justificado pues el futuro de todo el país depende de ello y ningún camarada puede dudar de su valía e importancia. Durante toda la obra la alusión a personajes que mienten para truncar los planes revolucionarios son cuantiosos, como podemos observar en este pasaje donde un falso correo intenta hacerse con las estimadas claves secretas de esta guisa:

¡Pero no cambies de tema...! ¡Abuela, ese mensaje es muy importante para los comunistas, afecta al futuro de la revolución! ¡Entrégamelo enseguida! (Escena 5).

De forma paralela a la creencia en la visión de su cometido dentro de la revolución como algo de tintes casi mesiánicos, aparece también la fe en la verdad de sus actos. Los personajes no dudan, no vacilan ante el encargo del que son depositarios, antes bien, su fe en la victoria final hace que entreguen sus vidas de buen grado a la causa, como vemos en estas palabras de Yuhe dirigidas hacia el invasor japonés:

¡No conseguirás exterminar al pueblo chino, a los comunistas chinos! [...] (Escena 8).

Algo que durante toda la obra —y en general presente en todas las *yangbanxi*—es la idea de deuda; una deuda que ha sido contraída por la masa obrera y campesina tras décadas de opresión por parte de las clases más acomodadas. Las *yangbanxi* no se cuidan en mostrar de forma abierta y sin tapujos el deseo revolucionario de ajustar cuentas, tal como lo podemos observar en palabras de Tiemei:

[...] ¡Las deudas de sangre, se pagan con sangre! (Escena 5).

4.5. La traición en *La linterna roja*

Un tema del que cualquier lector puede percatarse al hojear una *yangbanxi* es, sin lugar a dudas, el de la lealtad y su opuesto, la traición (Fei, 2002: 118). Aparece de forma reiterada y muy marcada en todas las obras; de una parte el chino que traiciona a su país y se alía con el extranjero, pero también el que se alía con ideas que dejan de lado el ideario que persigue la revolución. En *La linterna roja* el personaje peor tratado a este respecto es Wang Lianju que, ya desde el principio, muestra su colaboracionismo con el Ejército Imperial, por lo que entabla muchos diálogos con Haytoyama, el cual le llegará a indicar:

*Si pones todo tu empeño
en servir con lealtad al Imperio
tendrás ocasión de ascender vertiginosamente
y de enriquecerte... [...] (Escena 4).*

Es tal el grado de odio que la revolución tiene por estos traidores, que nuestro héroe se dirige así a Wang Lianju:

(Levantándose y dando un golpe en la mesa, lo señala furioso): ¡Traidor, sinvergüenza, infame! (Escena 4).

Es en boca de estos invasores de donde muchas veces viene el deseo de sedición o felonía, pues sus palabras y ofertas hacen que muchos chinos que no tenían nada que llevarse a la boca acaben sucumbiendo. En la misma escena vista *ut supra*, Hatoyama, hablando con un camarada comunista retenido, le apunta:

*(Intimidante, cada vez más cerca de él):
¡Muchacho, suelta la verdad!, ¡rápido! ¿Quién es aquí el comunista clandestino? ¿Quién es el contacto, el “compañero de partido”? ¿Dónde se refugió el correo? ¿Dónde está el mensaje? ¡Dímelo todo! ¡Tengo toda clase de condecoraciones y recompensas aguardándote!...*

Cuando entre las filas revolucionarias empiezan a fallar los planes, lo que primero se plantean los presentes es que alguien de entre ellos esté siendo infiel a sus promesas de lealtad. En la escena 5 la abuela Li apunta a este respecto:

Niña, ¡seguro que aquí hay un traidor que se ha ido de la lengua...!

En la escena 6, Hatoyama hace llamar al héroe Li Yuhe para departir a solas durante la celebración de un banquete. Es en este momento cuando el propio personaje central hace una suerte de soliloquio donde reafirmar ante sí mismo su propia lealtad en estos términos:

*Una invitación que esconde flecha envenenada.
Un brusco cambio de viento es signo de traición.
Sonríe al comprobar que en un bosque de
cuchillos y hachas
se ha dispuesto un banquete.
En mi pecho reside el espíritu revolucionario,
el aplomo ante el enemigo,
firme e imponente como la montaña (Escena 6).*

En clave también profética, *La linterna roja* pronostica que en el futuro esos traidores tendrán que rendir cuentas, ya no al Partido, sino al propio pueblo chino, pues están convencidos de que la victoria esperada es inevitable y Yuhe habla sobre este tema así:

*[...] El enemigo te utiliza como si fueras un perro
y tú aceptas la ignominia como gloria.
El pueblo te juzgará en su momento.
La traición y la rendición
son crímenes intolerables (Escena 6).*

4.6. El significado de la muerte revolucionaria

El mismísimo presidente Mao apuntaría durante los años de conflicto armado que “miles de mártires han muerto valientemente ante nosotros en interés del pueblo; sostengamos su bandera y caminemos con su sangre” (Mittler, 2010: 377), lo que refleja una percepción de la muerte como herramienta indiscutible en el camino que la revolución ha de recorrer. No aparecen escenas sobrenaturales, viajes al inframundo o conversaciones con espectros, tal y como sería posible esperar tras conocer la ópera tradicional (Huntington, en Mair *et al.*, 2001: 112). Aquí la muerte supone el fin del personaje que jamás vuelve a aparecer en escena, al menos de forma física más allá de como recuerdo o ídolo ideológico. Pero con todo, la muerte no es vista como algo negativo y necesario de

ser esquivado, sino que la muerte *coram populo* hace que muchos más sean los que busquen adherirse a la causa revolucionaria. Las alusiones que en la obra se hacen a este respecto son claras y tajantes; el héroe Li Yuhe se refiere así a ella:

[...] *Misero insecto que teme a la muerte
y se aferra a la vida.*
[...] *Decías: por la revolución no he de temer a la muerte.*
*¿Por qué entonces la traicionaste y viniste a ayudar
al criminal? (Escena 6).*

Li Yuhe apunta aquí al sinsentido de una existencia vacía, entendida esta como una vida que no busca la consecución de la revolución y la implantación de su corolario espiritual. Está tan convencido de la veracidad de sus creencias que encolerizado se dirige así a Hatoyama:

(Categórico, escogiendo las palabras adecuadas): Los comunistas tienen voluntad de hierro, consideran la muerte como un retorno a casa, Hatoyama (Escena 6).

La muerte es entendida, pues, como sacrificio en pos de un bien mayor, de una recompensa que, si bien no es accesible de manera individual, sí que lo es desde un prisma mayor, social, de conjunto (Mao, 2021: 191). Este regalo de la vida que algunos camaradas hacen al pueblo se materializa en la proximidad cada vez mayor del anhelado paraíso en la tierra, *id est*, el gobierno del Partido en todo el territorio nacional. La joven Tiemei, cuando es consciente de este sacrificio por el bien del pueblo, reza así para ella misma:

([...] Tiemei entra en la habitación, se apoya junto a la puerta; mirando a su alrededor, recuerda el sacrificio de su padre y de su abuela [...])

A lo que sigue:

[...] ¡Abuela! ¡Padre! ¡He comprendido por qué me habéis abandonado! ¡Quiero dar continuidad a vuestra última voluntad! ¡Quiero ser heredera de la linterna roja! ¡Llevaré el mensaje a la Montaña del Ciprés! Voy a vengar este océano de sangre, todo este odio profundo e implacable [...] (Escena 9).

El único personaje que hace un acercamiento a un modo más tradicional de ver la muerte, la existencia o sus complejas relaciones es Hatoyama, del que podemos entrever cierto regusto tradicional por ver la muerte y lo cercano a ella como una suerte de ensoñación:

Pero cómo, ¿no bebes? ¡Eh! En China hay un antiguo proverbio: “la vida es sueño...”. Cuando te das cuenta de que han pasado siglos. Desde luego es así... Abandonémonos a las alegrías del vino y olvidemos las vicisitudes de la existencia (Escena 6).

Aunque para ser justos tampoco es una profunda reflexión ontológica la de Hatoyama es la única prueba que aparece en toda la obra donde se cita la muerte no como un sacrificio revolucionario, sino como la posibilidad de un paso a otro tipo de existencia.

4.7. Alusión a hechos del pasado cercano

En boca de la abuela Li, *La linterna roja* relata una serie de sucesos acaecidos durante la época de la Primera República (cf. *Bloque I. 2.*), haciendo alusión a las camarillas políticas controladas por oficiales militares y que *de facto* dominaron la realidad del país:

En aquel tiempo los señores de la guerra enfrentaban sus ejércitos, reinaba el caos en todas partes. Entonces, el Partido Comunista y el Presidente Mao lideraron al pueblo a la Revolución. En febrero del año doce de la República, los obreros de la línea de ferrocarril Beijing Wuhan establecieron en Zhengzhou la sede central del sindicato [...]. A la primera consigna del sindicato, todos los trabaja-

dores de la línea se declararon en huelga. Más de diez mil trabajadores de esa ribera del río salieron a manifestarse en la calle [...] (Escena 5).

En realidad este párrafo también es un esfuerzo condensado de autobombo comunista, pues lo que pone de manifiesto es la inestabilidad que atravesaba China durante los años republicanos hasta la llegada de la justa organización revolucionaria. En toda la obra es el único párrafo referencial que aparece sobre la historiografía del pasado, a diferencia de obras tradicionales donde la alusión a pasados mejores es una constante. La idea confuciana de honrar el pasado, respetarlo y ver en él lo grande y bueno del presente ha sido extinguido por la nueva ideología; en el futuro, en lo no escrito aún, en lo nonato es donde reside ahora la joya de la corona, la meta última a perseguir.

4.8. El trato a lo extranjero

En China ha existido siempre un recelo por los países extranjeros que se acercaban con curiosidad a sus fronteras; desde dinastías foráneas (*cf. Bloque II. 1.3.*) que usurpaban el trono de Beijing hasta potencias lejanas que hacían recursos del territorio, todos han sido siempre juzgados por un ojo crítico nacional de rechazo y, en ocasiones, de desdén o agravio. Como no podía ser de otro modo —y sin olvidar que la obra se entronca en un momento de ocupación militar— *La linterna roja* no está exenta de esta visión recelosa de lo exterior. Es paradigmática la forma en que se citan a los personajes japoneses, calificándolos de diablos o demonios (Huang, 2014: 6), como nos demuestra un personaje secundario:

¡Ah...! (para sí mismo) En estos días que corren, si te topas con los diablos japoneses, suben sin dinero y encima te pegan... ¡En qué tiempos estamos! (Escena 3).

O como también podemos ver en boca de Li Yuhe:

*En el puesto de sopa de arroz
acababa de entrar en contacto
con el afilador de cuchillos,
cuando una sirena sonó
y entraron los diablos para un registro (Escena 5).*

Ningún personaje está exento de este sutil racismo antijaponés que inunda toda la obra y que, por las circunstancias históricas, es de algún modo justificable. Incluso la tranquila abuela Li sucumbe a ello:

¡Y que lo digas! Cuando vivía su suegro hacía mudanzas para los ferrocarriles, pero cuando lo arrolló aquel tren, los diablos japoneses no les han dado siquiera una compensación... Y encima le han llevado al marido a trabajos forzados [...] (Escena 5).

Es su referido hijo el que hace una suerte de retrato de los invasores a los que equipara con animales que todo el público puede fácilmente identificar:

*[...] Los caudillos militares japoneses tienen
almas de chacales;
su naturaleza es cruel, pero su rostro sonriente
mata a mi pueblo, invade mi patria (Escena 6).*

Aún hoy es típico en chino mandarín hacer descripciones despectivas comparando a personas con características animales, normalmente a modo de improprio como se ve *ut supra*. Pero la obra se justifica a sí misma alegando que no se hace por diversión o falta, sino que responde a una realidad que el propio pueblo invasor ha creado; como apunta la abuela Li al describir a los japoneses:

*[...] Ahora, los invasores japoneses matan,
quemán y saquean;*

*con nuestros propios ojos hemos contemplado
cómo se han llevado a tu padre a prisión;
la deuda de sangre y llanto se acumula...* (Escena 5).

O en unas escenas más adelante, donde también la abuela dice:

[...] ¡Matáis a los chinos y pretendéis que sea nuestro pueblo el que se sienta responsable! ¿Acaso esperáis que esta anciana se sienta también responsable? (Escena 8).

Lo extranjero aparece en ocasiones ligado a la traición del local que se vende (*cf. Bloque IV. 4.5.*); el héroe chino revolucionario es leal y se guarda en mantener su palabra (King *et al.*, 2010: 171), mientras que lo foráneo corrompe, pudre y trae ponzoña entre las filas chinas. Así, la abuela señala —a colación de un colaboracionista— lo que sigue:

[...] Wu Peifu, colaborador de los extranjeros, se empeñó en impedirlo [...] (Escena 5).

Como colofón final —y siempre en boca de las generaciones más experimentadas— se advierte que el presente puede estar en manos de potencias extranjeras, pero que con la victoria comunista todo volverá a su razón de ser y los culpables pagarán por sus crímenes. Es Yuhe el que en la escena 7 nos señala en relación con los japoneses:

[...] Invasores, ¡veremos cuánto dura vuestra despótica violencia! [...] (Escena 7).

Algo que quizá una a todos los pueblos del mundo es la visión que tienen de lo extranjero en lo tocante a lo intelectual. En cualquier película de Hollywood de posguerra, se pueden ver a rudos y poco aventajados nazis que sucumben ante la magnificencia intelectual del docto soldado estadounidense que con premura resuelve cualquier situación adversa que se le presenta. De igual modo, podemos ver en estas *yangbanxi* la caricaturización absurda que se hace de los japoneses, que son retratados como disciplinados, pero duros de mollera y algo descuidados en lo práctico. Así, podemos observarlo en esta acotación de la escena 3 donde se apunta:

(Los policías militares japoneses registran al afilador de cuchillos y lo obligan a salir del local. [...]) Camina hacia el centro del escenario dejando escapar una sonrisa por haber logrado engañar al enemigo; se da la vuelta, eleva la cabeza y avanza orgulloso con pasos que evidencian su victoria).

4.9. Juegos de palabras

El lenguaje clásico abigarrado y de difícil comprensión para las masas desaparece totalmente y da paso al empleo generalizado del *baihua* (*cf. Bloque I. Nota 35*), haciendo un uso claro de frases hechas populares que todos los asistentes podían entender (Puy, 2005: 11). De tal guisa lo vemos reflejado en la siguiente intervención que Li Yuhe hace:

Yo no creo en el budismo, pero también he oído una frase que dice: “mientras el cerrajero fabrica la cerradura, el ladrón termina la llave” (Escena 6).

La oración en castellano no revierte ninguna alegoría retórica o metafórica y es necesario ahondar algo más en su original en chino para comprender el juego de palabras que aquí queda es-

tablecido. La frase en chino *dao gao yi zhang, mo gao yi chi*¹⁰ hace una alusión a la clase dominadora de corte reaccionario, donde *mo* tiene una doble lectura, pudiéndose entender como ‘demonio’ o ‘diablo’, pero también como ‘mágico’. De esta manera el héroe hace un ataque velado y de carácter culto a Hatoyama, pero la realidad de esta nueva estética es la huida casi sistemática de este tipo de juegos lingüísticos tan típicos de la tradicional. El uso de este tipo de retorcidas estructuras de doble significado oscurecían la comprensión del público ante la obra, hecho que Jiang Qing está determinada a eliminar, pues la finalidad última de esta nueva estética es la comprensión total del mensaje por parte del público asistente (Rohsenow, en Mair *et al.*, 2001: 157).

5. El tratamiento de la kinesia y la proxemia

La linterna roja, al igual que el resto de las *yangbanxi*, presenta una serie de personajes que conforman el elenco de la obra, pero destacando de forma clara a los personajes principales sobre el resto (*cf. Bloque II. Nota 122*), dando preeminencia a su aparición, sus diálogos y, en general, a todas sus intervenciones, tal es el caso de la abuela Li o de su hijo adoptivo Li Yuhe. Se puede decir que los argumentos de las obras modelo se conciben en torno a la figura del héroe y no al revés, pues una vez pensado el tipo heroico que protagonizará la ópera se escriben las escenas y se van retocando personajes, diálogos y partes cantadas hasta llegar al gusto que la nueva estética requería (Fei, 2002: 118). En esta nueva concepción de la ópera, los personajes positivos o revolucionarios suelen ocupar grandes espacios abiertos al aire libre en el centro del proscenio, disfrutando siempre de una iluminación que destacaba sus facciones hermosas, su porte resuelto y su alta estatura sobre el resto de personajes, elementos proxémicos que venían a resaltar el cenit espiritual de los personajes revolucionarios. *Ab origine* los personajes contrarrevolucionarios, japoneses, capitalistas o del Guomindang aparecen en cerradas estancias casi sin ventilar, con escasa iluminación y dispuestos en esquinas alejadas del centro, todo lo cual otorgaba a estos personajes un cariz siniestro que hacía que los espectadores no se fiaran de ellos.

En el escenario se evitan las aglomeraciones de personajes, dejando amplios espacios para que los personajes heroicos puedan hacer su aparición de forma clara ante el público; después de todo estos personajes son la razón de ser misma de la ópera, pues tienen que mostrar su espíritu elevado ante el público como se puede apreciar una y otra vez con Li Yuhe que aparece en muchas escenas con un halo casi divino capaz de enfrentarse a todos los peligros y contratiempos antirrevolucionarios que la vida le presente. En la escena sexta podemos ver de forma cristalina esta imagen del héroe que encarga al campesinado chino frente a las arbitrariedades y desmanes del invasor japonés y en la octava se muestra orgulloso al afirmar que a un verdadero comunista no debe importarle que le rompan todos los huesos de su cuerpo en pos de la revolución (Mao, 2021: 262), y cuando ve su inminente muerte que se aproxima su única queja personal es no poder entregar él mismo el código que tanto necesitan sus camaradas. Las *yangbanxi* consiguieron limpiar el escenario de personajes aristócratas, educados y refinados y de sus mujeres, hijas y amantes para colocar en su lugar figuras del pueblo, héroes de las filas comunistas que con su porte y figura hacían de las escenas verdaderos lienzos artísticos (Fei, 2002: 142), estampas que el pueblo fijaba en sus retinas de esos grandes hombres y mujeres que sacrifican sus vidas por el bien común.

¹⁰ Este juego de palabras merece una especial atención al ser el único aparecido en toda la obra; en primer lugar hay que decir que es un 典故 (*diangu*) lo que podríamos entender como una cita alusiva a un hecho histórico clásico. Aunque en chino también existen los refranes, o 谚语 (*yanyu*), y las expresiones idiomáticas, o 成语 (*chengyu*), el aquí presente no pertenece a ninguna de estas dos modalidades. Este *diangu* presenta los sinogramas 道高一丈, 魔高一尺 (*dao gao yi zhang, mo gao yi chi*) y podríamos entender una traducción abierta como ‘el bien siempre acaba triunfando sobre el mal’, pero para entender completamente la expresión inserta en la obra se debe focalizar la atención en el sinograma 魔 (*mo*) al que podríamos acercarnos desde la idea de que aunque este mal mejore sus técnicas, el bien —manifiesto como 道 (*dao*), o camino, y entendido aquí como el Partido y su ideario— siempre encontrará la senda para superar a aquel, ya que la idea de este carácter puede ser la de ‘diablo’ o ‘demonio’, pero también la de ‘magia’.

Los movimientos que caracterizan a las nuevas óperas son ágiles y atléticos y muestran a un pueblo entrenado y dispuesto para defender sus ideales, pues esa era la imagen que el Partido quería mostrar sobre el escenario. Para ello los nuevos creadores estéticos decidieron hacer girar todas las escenas importantes en torno al protagonista que concentraba de forma centrífuga la atención sobre el proscenio. Esta realidad kinésica se observa de forma transparente en la progresión de movimientos que esta nueva realidad estética hace en casi todas las escenas, donde el héroe Li Yuhe suele ser el protagonista de los movimientos centrales y más espectaculares, como se puede observar en la escena dos donde él mismo realiza un movimiento conocido como *liangxiang* (cf. *Bloque II. Nota 144 et Addenda X*) que lo encuadra y realza su figura. Este movimiento, que es originario de la ópera tradicional, es utilizado en multitud de ocasiones en la nueva estética revolucionaria y lo podemos ver de nuevo en el héroe Li Yuhe en la escena 6; aunque no sólo este personaje realiza este movimiento kinésico como quedada atestiguado en la escena 5 y en la 7 donde la abuelita Li y su nieta adoptiva Tiemei lo realizan de forma simultánea (cf. *Addenda X*). La utilización revolucionaria de este movimiento está ampliamente expuesto en la obra y su culminación estética sobre el escenario tiene lugar en la escena 10 donde un número elevado de guerrilleros están realizando una serie de ejercicios acrobáticos que cierran con el *liangxiang* de forma coreográfica y acompasada.

En la escena 6 vuelve a aparecer el héroe Li Yuhe que en esta ocasión hace un movimiento completo de su cuerpo sobre su eje central dando una vuelta completa, conocido como *fanshen* (cf. *Addenda X*) y que otorga a la escena gran dinamismo estético, algo que Jiang Qing valoraba sobremanera. Pero sin lugar a dudas es en la escena 8 donde toda la nueva estética kinésica y proxémica de las *yangbanxi* se deja ver en todo su esplendor a través de la figura del protagonista Li Yuhe donde realiza una serie de movimientos que entronan aún más su protagonismo frente a los demás personajes y crean un momento sobre el escenario que se asemeja más al ballet que a la propia ópera. Cuando los oficiales japoneses entran en escena Yuhe está realizando un movimiento conocido como *shuangtuihengcuobu* (cf. *Addenda X*), que podría entenderse como el descanso del cuerpo sobre las dos piernas, mientras arrastrándolas, se desplaza hacia delante. En ese mismo momento, el héroe cambia el movimiento y pasa a arrastrar todo su cuerpo con la ayuda de una sola pierna, depositaria ahora de todo su peso, dando una sensación al público de inestabilidad o poca firmeza — movimiento conocido como *dantuihoucuo* (cf. *Addenda X*)—. Pero lejos de terminar de lucirse ante los espectadores, el héroe sigue realizando hermosos y estilizados movimientos acrobáticos frente a los invasores japoneses; aprovechando que todo su cuerpo se encuentra erguido y dispuesto en vertical sobre una sola pierna, Yuhe realiza un giro completo sobre sí mismo, de tal suerte que vuelve a su posición inicial, colocándose en el mismo encuadre ante los guardias; este movimiento es conocido como *dantuihuanshen* (cf. *Addenda X*). El héroe en esta escena 8 está radiante, se encuentra lleno de grandeza y muestra una clara superioridad moral frente a los toscos y rudos japoneses y culmina este hecho estético con un nuevo encuadre de *liangxiang* (cf. *Bloque II. Nota 144*), pero en esta ocasión manteniendo la pierna en alto (cf. *Addenda X*) mientras se encuadra en el centro del proscenio como protagonista innegable de ópera.

El único personaje no principal que realiza movimientos de tipo acrobático es el correo que aparece en la primera escena, pues al caer del tren hace uno de los movimientos más complicados de la ópera haciendo una voltereta sobre su espalda sin que las manos ni ningún otro elemento de atrezo le sirvan como apoyo; este movimiento es conocido como *qiangbei* (cf. *Addenda X*). La razón de que este tipo de personajes secundarios realice estos movimientos es simple, no son centrales, pero son héroes revolucionarios también que dan su vida por los ideales del Partido y merecen encuadrarse ante el público como figuras estilizadas y ágiles. *Lato sensu* se muestra a los personajes que luchan con valentía, desafiando las dificultades y llegando incluso al sacrificio personal en pos de la consecución del ideario revolucionario, haciendo una muestra exquisita de pasión y dedicación a la causa.

Las grandes demostraciones acrobáticas y coreografiadas casi desaparecen en las *yangbanxi*, aunque hacen uso de ellas en momentos precisos de la trama en la que se quieren representar escenas bélicas o militares para realzar la atmósfera, resaltar a los personajes y llevar el drama a su clímax. Asimismo, el uso de procedimientos y posturas tradicionales se respeta para expresar la vida bélica moderna utilizando una serie de técnicas y rutinas de artes marciales —pues desde antiguo “la Ópera de Pekín cuenta con un gran repertorio bien delimitado de signos gestuales, a los que se les atribuye unos significados determinados” (Fischer, 1999: 116)—, que son un clásico operístico y, a su vez, resultan potentes y vívidas.

6. La caracterización visual de los personajes: maquillaje y vestimenta

En las *yangbanxi* los personajes presentan un maquillaje facial muy característico cuya finalidad era la de ayudar al público a identificar la lealtad, la bondad o la maldad de los personajes que en ese momento se encontraban sobre el escenario (Idema, en Mair *et al.*, 2001: 794). Los colores en los que principalmente se basa la nueva estética son el negro, el rojo y el blanco (*cf. Bloque II. 2.4.*), aunque no es tan necesario ya el uso de pigmentos puesto que los personajes encarnados en las obras tienen papeles relativamente planos que son buenos o malos desde el principio. En *La linterna roja* los miembros que pertenecen al movimiento revolucionario están representados con colores blancos y rojos, sobre todo, mientras que los malvados invasores o traidores a la patria tienen trazas de negro y algunas tonalidades grises o azules. En la obra de la que venimos hablando el uso del rojo plaga todo el escenario en ocasiones cuando soldados o guerrilleros revolucionarios lucen sus cinturones o sus espadas de combate y danza de un marcado color rojo, que la nueva estética sabe utilizar con los significados tradicionalmente positivos de este color, más las nuevas connotaciones marxistas de lucha de clases que también implica el rojo internacionalmente.

La nueva estética revolucionaria también impone que los héroes se encuentren siempre en el centro del escenario o cerca de él —siendo el marco de la escena— y, además, suelen aparecer en entornos abiertos al aire libre, con una iluminación adecuada pero no cargante, pues “la luz se muestra también como un recurso adecuado para conseguir lo que se ha llamado ‘decorado espiritual’” (Bobes, 1997: 165). En las escenas en las que aparece Hatoyama, *verbi gratia*, el espacio suele ser una oficina oscura, mal iluminada y con todas las ventanas cerradas otorgando a la escena tonalidades grises casi negras. Incluso los actores que encarnan papeles malvados se prefieren de una altura media o baja para que contrasten con la gran altura de los personajes heroicos que sobresalen por encima del resto, lo que es un guiño físico a su grandeza espiritual y revolucionaria. En realidad nada está en manos del azar, sino que cada detalle estético está pensando de tal forma que el malvado parezca malo, ruin y poco fiable y que el héroe sea un reflejo de la quintaesencia de los valores socialistas. En este orden de cosas los líderes comunistas llegarían a afirmar que “good has good effects; evil has evil effects; stimulate people to be good” (Witke, 1977: 381) dando a entender que el nuevo teatro debía ser modelo de inspiración para las masas que acudían a verlo.

En cuanto al vestuario de los personajes, casi no hay pintura facial, pero la cara del personaje central está pintada de rojo con cejas horizontales y la del personaje opuesto —o antihéroe— está pintada de negro con cejas inclinadas. Los trajes se acercan más a los trajes reales de los personajes interpretados y cuando se disponen luces que emulan alguna persecución sólo se iluminan las figuras delanteras, dejando a los antihéroes en una especie de oscuridad indistinta. En palabras de la propia Jiang Qing los trajes de los personajes debían “improve upon reality but not go overboard in idealism” (Witke, 1977: 415). De este modo, la burguesía y la aristocracia hacen gala de atuendos satinados bordados en seda, mientras que los pobres aparecen con atuendos remendados en los codos y en las rodillas y de tonalidades oscuras y modestas formas, aunque la joven Tiemei hace gala de un llamativo abrigo rojo —que se dice fue elegido personalmente por Jiang Qing— (Witke, 1977: 415).

En la ópera tradicional rara vez los personajes *dan* mostraban sus dientes al público, pero esta costumbre se ve radicalmente cambiada y se abandona el uso del movimiento kinésico *shuixiugong* (cf. *Addenda VII*); ahora todos los personajes sonríen abiertamente en el proscenio, alejándose del anquilosado manierismo que décadas atrás se representaba y que hacía que los campesinos, los obreros y los soldados no entendieran la totalidad de la kinesia y la proxemia usada en el teatro.

7. El espacio revolucionario en *La linterna roja*

El espacio dramático que las *yangbanxi* introdujeron en el panorama operístico del momento fue decisivo en la concepción de esta nueva estética, puesto que atrás quedaban los sobrios escenarios típicos de las óperas tradicionales (cf. *Bloque II. 2.1.*) donde los espectadores tenían que participar con los actores en el acto de imaginación de las escenas, movimientos y, en muchos casos, mobiliario u otros elementos de utillaje. Ahora los decorados están ricamente dispuestos en el escenario, en cuanto a mobiliario, edificaciones e, incluso, puestas de sol o cambios climáticos, por lo que atrae a muchos espectadores, pues a la postre “en el escenario, el hombre tiene para nosotros la significación de una función social” (Piscator, 1990: 131), función que tanto perseguían las óperas revolucionarias. A pesar de todas las innovaciones introducidas, las obras modelo siguieron conservando características de las óperas tradicionales tales como la división por escenas de todo el argumento o la separación entre personajes principales o secundarios.

El conflicto argumental se presenta en diferentes escenas que varían en importancia y tensión, lo que conlleva cambios en el decorado y disposición de los elementos del escenario. Bajo la premisa de *ne quid nimis* se produce una reducción del número de personajes que hacen su aparición en las *yangbanxi*, lo que origina que el espectador sea más consciente de la trama. Además, se pretende que los problemas cotidianos del exterior se reflejen sobre el escenario, los entresijos de la vida real de los personajes son tratados con naturalidad en la obra. Se buscaba que entre las escenas de mayor importancia y las de menor, el espectador no tuviera la sensación de saltos temporales o espaciales, sino que la correlación de las escenas fuera fluida, independientemente de su importancia en la trama general de la obra. En esta distribución las *yangbanxi* suelen focalizar el clímax de la acción en la antepenúltima escena que es donde tiende a resolverse el problema planteado, dejando la última escena —casi siempre de una marcada brevedad— a modo de cierre heroico o patriótico.

Como se expuso arriba (cf. *Bloque II. 2.6.*) en la ópera tradicional apenas una mesa y dos sillas eran el utillaje necesario que muchas obras precisaban para su representación, pero en esta nueva estética estos simples elementos adquieren un cariz notorio al ser el centro de reunión de guerrilleros y ciudadanos preocupados donde exponer las ideas revolucionarias y discutir las.

En cuanto al espacio externo de la obra, el público ya no se sitúa temporal y espacialmente lejos de los hechos ocurridos y relatados por la ópera, sino que se narran acontecimientos que casi todos los asistentes pueden recordar de años pasados, tanto de lucha contra el Guomindang como contra las tropas invasoras japonesas.

8. El nuevo planteamiento musical de la ópera revolucionaria

Por vez primera en la ópera aparecen temas musicales de fuentes folclóricas, de carácter menos culto, *id est*, de marcada naturaleza popular que irrumpen en la obra y hacen que el pueblo se sienta identificado con una obra que ya no está lejos de ellos, sino que usa sus propios temas, canciones y tonadas sobre el escenario (Rohsenow, en Mair *et al.*, 2001: 157). Cuando estas canciones populares tienen lugar sobre el escenario, el público se conmueve y siente verdaderamente que este tipo de ópera es parte de todos ellos; emana de ellos y tiene como fin divertirlos y educarles solamente a ellos. Algunos estudiosos han apuntado a la sequía cultural que anegaba el país como el principal motivo de la inexistencia de nuevas composiciones musicales para las *yangbanxi*. Otros, en cambio, abogan a que el motivo último de la Banda de los Cuatro no era sino el de hacer sentir a

las masas su pertenencia al movimiento con motivos y formas que todos conocían e identificaban. La realidad es que el país no disponía de un gran número de compositores en la época, pero también es evidente que el uso de este tipo de cancioncillas folclóricas alentaba a la audiencia y tocaba sus corazones.

También podemos encontrar la introducción de tonadas o himnos militares, tal es el caso de la marcha militar *Tres reglas de disciplina y Ocho puntos de atención*¹¹ que está basada en un decreto homónimo promulgado por Mao Zedong y que tenía como objetivo principal cuidar de las buenas formas del Ejército Rojo en las zonas conquistadas al Guomindang (Mao, 2021: 285). Otra de las canciones político-militares que suele aparecer en las obras —y que también lo hace en *opere citato*— es la *Internacional* que preludia momentos de victoria o de conquista, como podemos comprobar en la escena 8 de *La linterna roja*.

En la ópera revolucionaria podemos encontrar una gran ruptura de forma y estilo en el canto y en la recitación, pues por vez primera el espectador puede ver a solistas masculinos y femeninos cantando al unísono canciones completas o partes de las mismas; algo que sería impensable si analizamos cualquier obra tradicional, donde las voces masculinas y femeninas —en el caso de que estas segundas no sean actores hombres— nunca se mezclan en la misma canción. Además, el chino usado es eminentemente el *baihua* (cf. *Bloque I. Nota 35*), lo que hace que el público pueda entender en su totalidad la obra y no se pierda ninguna parte por su expresión o enrevesados juegos de palabras (Anderson, 1990: 61). Esto también provoca que la dicción de los personajes sea mucho más ágil y otorga un ritmo mucho más estable y fácil de seguir a toda la pieza. El nuevo *modus faciendi* de los actores sobre el escenario es ser claros ante el público que asiste a la función, llegando incluso a lo coloquial en muchos diálogos. Estos cambios operan una transición estética entre lo tradicional, oscuro e inaccesible y lo moderno, claro e inteligible. Esta coloquialización de las formas sobre el escenario fue uno de los puntos más claros del rotundo éxito de las *yangbanxi* entre las masas.

En lo tocante a los instrumentos empleados sobre el escenario es de obligada mención la introducción que las *yangbanxi* hacen de instrumentos occidentales, hecho que otorga gran dramatismo y tensión a algunas escenas que llegan a un verdadero clímax gracias a la composición musical. Las melodías de la obra tienen por lo general un carácter marcadamente estricto, aunque en algunas escenas los personajes intercalan el canto con la recitación de los versos que suele ir acompañada de marcados golpes de tambores y gongs (cf. *Addenda VIII*). Durante los últimos años del dominio Qing (cf. *Bloque I. 1.*) y los primeros años de la República de China (cf. *Bloque I. 2.*) hubo en el país un intenso debate sobre la aceptación o no de formas y estilos extranjeros, a lo que Mao acabó concluyendo que

“we must acknowledge that in respect of modern culture the standards of the West are higher than ours. We have fallen behind. Is this the case in respect of art? In art we have our strengths and also our weaknesses. We must be good at absorbing the good thing from foreign countries in order to make good our own shortcomings. If we stick to our old ways and do not study foreign literature, do not introduce it into China; if we do not know how to listen to foreign music or how to play it, that is not good. We must not be like the Empress Dowager Tz'u Hsi who blindly rejected all foreign things. Blindly rejecting foreign things is like blindly worshipping them. Both are incorrect and harmful” (Mao, 1974 como se citó en Witke, 1977: 386).

¹¹ En chino es conocido como 三大纪律八项注意 (San da jilü ba xiang zhuyi) y fue promulgado en 1928 en plena lucha armada contra el Guomindang. Las tres reglas eran obediencia a las órdenes, la no confiscación de bienes del pueblo y la entrega inmediata a los superiores de todos los documentos confiscados al enemigo. Los ocho puntos establecían que los soldados debían ser corteses al hablar, ser honestos al comprar o al vender, devolver lo prestado, indemnizar por lo dañado, respetar y no golpear a otros, no dañar los cultivos, no acosar a las mujeres y no maltratar a los presos. De esta manera, Mao quería establecer una diferencia con las formas de los agentes del Guomindang que eran famosas por sus atropellos e injusticias.

De esta manera a los instrumentos chinos que se le suponen a la ópera tradicional (cf. *Addenda VIII*) *La linterna roja* incorpora momentos en los que las escenas van acompañadas de piano en su versión final, aunque en los ensayos primigenios se probaron oboes, flautas y clarinetes hasta alcanzar el toque final que perseguía Jiang Qing. En la obra se repiten con asiduidad el uso de las escenas polifónicas, donde varios hilos musicales hacen que la escena gane en riqueza, profusión y vivacidad ante el público.

En cuanto a las partes recitadas es en las *yangbanxi* donde el *nianbai*¹² alcanza su mayor desarrollo, *id est*, las partes de intervención individual de los personajes sin canto ni música al modo occidental. Esta forma de recitación ya existía en la ópera tradicional, pero es en la nueva estética revolucionaria donde adquiere su mayor apogeo y su uso más extendido y profesionalizado. La finalidad última es la búsqueda de lo vernáculo, lo popular y lo estándar, todas características que buscan acercar el nuevo lenguaje a las masas de campesinos y trabajadores de fábricas (García-Noblejas, 2009: 18). Además, para hacer más accesible al público las óperas el idioma utilizado en ellas es el mandarín estándar, lejos de localismos y regionalismos que dificultarían la comprensión de algunas regiones del país, se opta por el idioma que todos pueden entender, llegando incluso a introducir en boca de los personajes giros y expresiones coloquiales que en ese momento cada ciudadano podía reconocer y comprender. En cuanto a la tonada de la que se suelen servir las *yangbanxi* es el *banqiangti* (cf. *Bloque II. Nota 56*) que rompe con las limitaciones del estilo y tiene una estructura musical y lingüística más sencilla y uniforme, combinando estrofas de siete versos y de diez lo que otorga al cuerpo de la obra una estructura coherente y cohesionada; mientras tanto el número de sinogramas por verso no presenta un problema de composición siempre y cuando haya más de tres en cada uno. Por vez primera en la historiografía de la ópera se da preeminencia al contenido por encima de la forma y ya no se compone en base a la musicalidad, sino que el mensaje es ahora la piedra angular de estas obras.

El lenguaje utilizado en las nuevas óperas es conciso y mucho menos ornamentado que en épocas pretéritas, hecho que podemos ver reflejado en la narración por parte de la abuela Li de la historia de la linterna roja, donde el uso de formas sencillas y cercanas hace de sus palabras una fuente de inspiración para el público, pues por vez primera pueden entender con facilidad todas y cada una de las expresiones y palabras utilizadas sobre el proscenio. Otra característica de estas obras es que el texto dramático es cerrado, es decir, a diferencia de lo que ocurría en épocas pasadas, el actor no puede modificar o añadir nuevos sinogramas en su recitación, sino que debe respetar cada uno de los versos previamente compuestos, lo que es sin duda otro avance en la labor de comprensión por parte del público del mensaje transmitido.

Jiang Qing se inmiscuyó directamente en la didascalia de la obra a nivel musical indicando que los antiguos estilos *erhuang* y *xipi* (cf. *Bloque II. 3.1.1.*) ya no debían darse de forma aislada en las intervenciones individuales de los personajes, sino que ahora se combinaban en la misma aria dando lugar a cantos que fusionaban ambos estilos (Witke, 1977: 421), lo que generaba en muchos pasajes una sensación mucho más militar. En la ópera tradicional los versos solían terminar con caracteres poseedores de tonos descendentes, mientras que en esta nueva concepción estética se intentaba remarcar la heroicidad de la misma haciendo uso de tonos ascendentes.

¹² Las partes habladas en la ópera son conocidas como 念白 (*nianbai*) que vienen a contraponerse a las partes cantadas acompañadas de instrumentos y melodías (cf. *Bloque II. Nota 171*); el primer carácter hace referencia a la propia 'recitación' mientras que el segundo significa llanamente 'blanco'.

BLOQUE V.
COMPARACIÓN Y CONCLUSIONES

La palabra *propaganda* siempre deja una especie de regusto amargo después de su uso, en cualquier contexto o situación. Esto puede deberse en parte al empleo que el Partido Nacionalista Alemán —y en particular su Ministro de Ilustración Popular y Propaganda Joseph Goebbels— hiciera de ella a lo largo del período de gobierno que subyugó y controló grandes extensiones de Europa bajo el mandato de Hitler. A colación del significado del citado término, el propio Ministro argüiría que

[...] if you examine propaganda's most secret causes, you will come to different conclusions: then there will be no more doubting that the propagandist must be the man with the greatest knowledge of souls. I cannot convince a single person of the necessity of something unless I get to know the soul of that person, unless I understand how to pluck the string in the harp of his soul that must be made to sound (Welch 2002 como se citó en Welch et Cull, 2003: XV).

Aunque la palabra *propaganda* siga rememorando aquella oscura época de la historiografía europea, en realidad el término —tan manido por el Partido Nazi— siempre ha existido en las sociedades gobernadas por la política, ya desde la antigüedad grecolatina¹ donde la retórica y la persuasión eran utilizadas para ganar el favor y el voto popular. En la Unión Soviética el órgano encargado fue el Comité de Propaganda del Partido Comunista, mientras que el bando aliado disponía del Ministerio de Información —en el caso británico— y la Oficina de Información de Guerra —en el caso de los estadounidenses—. Sea lo que fuere, el término puede haber aparecido de forma rastreable durante la Reforma Protestante² contra la Iglesia Católica Romana. Así, el primer grupo propagandístico europeo estaría encargado de mostrar a la población los dogmas entendidos como verdaderos, por lo que se puede colegir que la idea de propaganda no es otra que las de diseminar una doctrina entre la población mediante diferentes métodos. La palabra *xuanchuan*³, “unlike its Western equivalent ‘propaganda’, is a neutral term simply meaning the official promulgation of ideas and policies” (Li, 2018: 12) en chino mandarín, por lo que en un discurso oficial puede simplemente significar ‘guiar’ o ‘educar’ al pueblo en las diferentes políticas del Partido, aunque con el paso del tiempo las políticas chinas acabaron siendo influenciadas por las cargas ideológicas provenientes de la Unión Soviética, tal como dijera el presidente “la educación ideológica es el eslabón clave que debemos empuñar firmemente en nuestro trabajo por unir a todo el Partido para la gran lucha política” (Mao, 2021: 158). Pronto China descubrió que la gran mayoría de su población estaba aislada del resto del mundo —en parte debido a la propia lengua del país, aunque tampoco hay que olvidar la realidad de que Mao se decantara por la amistad política con Rusia—, hecho que aprovechó en beneficio propio para comenzar a crear el armazón del mito fundacional chino (Wang, 2004: 8), lo cual fue asentado en masivos proyectos propagandísticos. Para cuando el Partido Comunista Chino decidiera romper alianzas estratégicas con Moscú ya habían aprendido que “other examples for propaganda are slogan, posters, pamphlets, reader’s guides, film posters, as well as reports on a wide range of activities —lectures, exhibitions, dance classes, film festivals [...]” (Li, 2018: 17) y

¹ En el caso griego, se pueden citar las *Filípicas* (compuestas alrededor del 350 a. C.) de Demóstenes—quizá uno de los más antiguos textos persuasivos conservados de la historia—, donde se condena de forma pública los actos cometidos por Filipo II y sus atropellos contra la sociedad por las decisiones del macedonio. Como ejemplo de este uso que Roma llegaría hacer de la persuasión retórica en pos de conseguir el favor de la mayoría, podemos citar las *Catilinarias* (pronunciadas en 63 a. C.) de Cicerón, un conjunto de discursos donde el autor romano pone sobre la mesa las razones por las que no pueden llegar a ocurrir actos parecidos a los acaecidos con las conjuras de Catilina para hacerse con el poder.

² La Reforma protestante fue un movimiento religioso que se originó en Alemania en el siglo XVI; uno de sus principales instigadores fue Martín Lutero (1483-1546), que acabó provocando un cisma de la Iglesia Católica de la que se desprendieron multitud de iglesias alemanas que acabarían conformando el tronco principal del Protestantismo.

³ El conjunto de sinogramas 宣传 (*xuanchuan*) podríamos traducirlo al español como ‘propaganda’, ‘difundir’ o simplemente ‘dar a conocer’, donde el segundo carácter es el que lleva la carga de ‘propagar’. En chino, a diferencia de las lenguas europeas donde conlleva una gran carga semántica, no posee —o al menos así era en el siglo XX— esa ideologización.

no dudarían en hacer uso de todas ellas durante las siguientes décadas para moldear entre su población al revolucionario perfecto en una sociedad socialista utópica, imagen que materializarían en todas las *yangbanxi*.

Así, en el presente trabajo entenderemos la propaganda como ‘el arte de la persuasión’ sin atender a connotaciones ulteriores de carácter más o menos peyorativo, es decir, intentaremos hacer una aproximación sin cargas subjetivas históricas de la palabra, mas entendiéndola como los mecanismos que diferentes grupos o gobiernos han usado para sus fines concretos, pudiendo ser estos verdaderos o falaces. Se puede hacer un acercamiento más claro a la propaganda como “a distinct political activity that can be distinguished from cognate activities like information and education” (Welch *et* Cull, 2003: XIX) por lo que “the distinction between them lies in the purpose of the instigator” (*ídem ut supra*). Entendida como una diseminación ideológica entre la masa de población de un lugar con la finalidad clara de convencerla y de llevarla a pensar de una determinada manera con una meta concreta. Algo que siempre ha unido a cualquier tipo de propaganda es la naturaleza binaria que posee *per se*, es decir, por un lado debe contener una serie de parámetros racionales, entendibles y demostrables y, de otro, debe ser emocional, que afecte directamente al conjunto de emociones no controlables, por las que la idea puede asentarse en el individuo. Asimismo, la propaganda “may be overt or covert, black or white, truthful or mendacious, serious or humorous, rational or emotional. Propaganda dists assess the context and the audience and use whatever methods and means they consider most appropriate and effective” (Welch *et* Cull, 2003: XX).

Muchas habían sido las campañas propagandísticas efectuadas en China y no solo por la facción comunista; ya desde la dinastía Qing (*cf. Bloque I. 1. et Bloque II. 1.5.*) y sobre todo los Nacionalistas hicieron uso de panfletos y otros soportes propagandísticos para minusvalorar a sus enemigos políticos en público, por lo que el nuevo gobierno revolucionario fue depositario de una tradición heredada, de un lado, de los anteriores gobernadores del país y, de otro, de las perfeccionadas técnicas soviéticas. Las campañas propagandísticas más notorias durante el gobierno maoísta fueron “Resist America, Aid Korea (1950), Anti-Hu Feng (1955), Hundred Flowers (1957), Anti-Rightist (1957), Great Leap Forward (1958-1961), Socialist Education (1963-1964), and the Cultural Revolution (1966-1976)” (Welch *et* Cull, 2003: 75), esta última la más larga y prolífica y donde podemos incluir el estudio del presente trabajo. Durante este período la propaganda se fundamentó en torno a los pensamientos del Presidente Mao y el lenguaje y la forma de expresión comenzaron a ganar un peso considerable entre los líderes del Partido (Schurmann, 1968: 26).

El Partido Comunista había vencido a todos sus enemigos internos —bandidos, contrarrevolucionarios, agentes del Guomindang (*cf. Bloque I. 2.2.2. et 2.5.*)— y también a todos los externos —japoneses principalmente (*cf. Bloque I. 2.3.2 et 2.4.*)— por lo que “as a movement that swept the whole nation —from urban centers to the countryside, from intellectuals to workers and peasants— Sino [...] propaganda was perhaps the largest drive by the CCP to control information and mobilize the population in the formative years of the regime; overall, the propaganda succeeded [...]” (Li, 2018: 2). Pero en un primer momento de dominio comunista, el Partido y sus líderes intelectuales se vieron impotentes para reformar de un plumazo toda la estética literaria del momento, por lo que comenzaron traduciendo y adaptando obras rusas al mandarín, ya que los ámbitos culturales donde se pensaba imponer la reforma de la nueva estética componían la totalidad del panorama literario del momento “such as novels, poems, films, songs, dances, paintings, sculptures, fashion and architectural designs” (Li, 2018: 4). A finales de los años 40 y principios de los 50 obras de Alemania del Este, Hungría, Polonia, Checoslovaquia, Rumanía, Bulgaria y del propio territorio ruso comenzaron a poblar el panorama cultural chino. Durante este período se experimentó un verdadero *continuum* literario en todo el territorio revolucionario —hecho que aún hoy puede constatarse en la arquitectura, con edificios similares desde Berlín hasta Beijing—, aunque la aportación china a ese vasto conjunto era nimia. La producción literaria y cultural al oeste del muro de Berlín —y muy especialmen-

te en Estados Unidos— fue considerada por la crítica china de estos primeros años como sensiblera, capitalista, aburguesada y decadente, por lo que la “Soviet culture exerted a strong influence on Chinese lifestyle and ways of thinking” (Li, 2018: 5) en los inicios del movimiento revolucionario en China.

Cuando el propio Partido fue consciente del inmenso poder que tenía sobre la población no vaciló en el moldeado ideológico de la demografía estatal pues el “power struggles over ideologic value and beliefs are produced and reproduce through culture” (Ma: 2015: 6). Así, el Partido fue capaz de crear un mito fundacional común que amalgamara a toda la población con el firme propósito de controlar sus comportamientos como buenos ciudadanos en un presente que todos compartían y en unas circunstancias históricas comunes (Tang, 1993: 20). Creando este estrato, común a toda la ciudadanía, consiguieron concebir una realidad compartida por todos que “give us identity and determines how we respond to new cultural rules and circumstances accordingly” (Ma, 2015: 7).

Usando el escenario como plataforma propagandística, el Partido intentó irradiar las nuevas reglas de juego que dirimirían las próximas décadas en el país y en el mundo. Aunque durante milenios las diferentes familias imperiales y aristocráticas trataron de controlar sucintamente la producción y representación operísticas, regulando “operas troupes and impose control through various legislation, censorship and prohibition” (Ma, 2015: 21), nunca antes en la historia Beijing había asumido el control absoluto de la producción teatral y del mensaje que quería transmitir a la población. Desde su proclamación en 1949, “the Party laces solid legitimacy, a situation which in turn arises from its self-legitimization using an outmoded ideology that relatively few can accept as having contemporary validity” (Tian *et* Chu, 2000 como se citó en Ma, 2015: 60). En el fondo el miedo inherente al Partido siempre fue que si las dinastías pretéritas apoyaban su legitimidad en el Mandato del Cielo⁴ (Perry, 2013: 5) ellos necesitarían un nuevo sustrato en el que fundamentar el nuevo régimen. La creación de esta nueva realidad social a través del arte escénico perseguía no solo el amalgamamiento de toda la población, sino también la legitimación del propio poder revolucionario a ojos de la sociedad, lo que Bourdieu aclara que

the state contributes to the unification of the cultural market by unifying all codes, linguistic and juridical, and by effecting a homogenization of all forms of communication, including bureaucratic communication. Through classification systems inscribed in law, through bureaucratic procedures, educational structures and social rituals, the state moulds mental structures and imposes common principles of vision and division, forms of thinking... And it thereby contributes to the construction of what is commonly designates as national identity (Bourdieu, 1998 como se citó en Ma, 2015: 61).

El Partido y todos sus dirigentes estaban ansiosos por establecer entre la población una sensación de legitimidad del nuevo poder en Beijing y la forma más rápida, visceral y emocional de crearla era, sin lugar a dudas, a través del establecimiento de un origen quasitológico del nuevo poder revolucionario. En las líneas que siguen *ut infra* se intentarán desgranar esta serie de manifestaciones propagandísticas de la ópera revolucionaria en contraste con la de corte tradicional, atendiendo a diferentes perceptivas y ángulos temáticos para determinar que en China la propaganda “occupies a central position as an instrument of government and mechanism of governance: it is a tool of mass mobilization and education, and a method of persuading the governed of the Party’s legitimacy, authority, and intellectual veracity” (Rawnsley, en Auerbach *et* Castronovo, 2013: 147). Aunque no sea objeto de estudio del presente trabajo debe remarcar que el poder propagandístico del Partido Comunista Chino es una de las principales razones para que —a pesar de que todos los

⁴ El Mandato del Cielo, conocido en chino como 天命 (Tian ming), es un concepto a caballo entre la tradición y la filosofía mediante el cual se establece la legitimidad absoluta de la casa gobernante como deseo expreso del Cielo. De esta manera, se argüía que en aquellos reinados en consonancia con lo celestial, el emperador era colmado de bienes, justicia y paz; por otra parte, para aquellos gobernantes déspotas y en disonancia con lo celeste se reservaría el derrocamiento, la guerra y las calamidades hasta que el gobernante fuera expulsado.

sistemas revoluciones mundiales hayan ido fracasando y colapsando— se haya conservado tanto tiempo en el poder y siga gozando de tan alto prestigio entre la mayoría de sus conciudadanos, lo que ha venido a materializarse en nuevas formas de propaganda a través de las modernas redes sociales, medios informáticos y tecnológicos del presente. No sin motivo, en su retirada del poder el ex Presidente Jiang Zemin⁵ alegó sobre el mantenimiento de la propaganda que “by positive examples, sing the praises of people’s great achievements, and conduct the correct supervision of public opinion” (Rawnsley, en Auerbach *et* Castronovo, 2013: 150).

De esta manera, en el capítulo primero del presente bloque abordaremos la autoría y el origen en contraste de las óperas tradicionales y de las revolucionarias. En el segundo capítulo contrastaremos los argumentos presentes en ambas tipologías de ópera de Beijing para pasar en el siguiente a analizar la manera en que se presentan los personajes y los atributos que los caracterizan. En el capítulo cuatro haremos una comparación de la kinesia y la proxemia presente en ambas tradiciones operísticas. Analizaremos el espacio escénico, la concepción estética y la dimensión musical en el capítulo siguiente, el sexto para seguir ahondando en la representabilidad de ambas tipologías, su mensaje y el propósito último de las mismas en el capítulo siete. Para terminar, en el capítulo ocho, presentamos una especie de conclusiones finales a modo de cierre del presente trabajo.

1. Sobre la autoría y el origen de las obras

Durante la historiografía literaria del país asiático después de la dinastía Han (*cf. Addenda II*) —al igual que ocurriera en el resto del mundo, también en Occidente— las obras tenían una autoría personal, esto es, un autor concreto, generalmente conocido, el cual era autor de toda la pieza teatral, tal es el caso de Tang Xianzu (*cf. Bloque III. 1.*) con *El Pabellón de las peonías*. Esta tradición de autoría concreta queda rota con la aparición de la Banda de los Cuatro (*cf. Bloque I. 3.3.1.*), pues aunque muchas obras están basadas en libretos, poemas o películas con autoría clara, cuando el grupo encargado de discernir la nueva estética toma los argumentos de lo que serán las *yangbanxi* durante la Revolución Cultural, la autoría de las obras queda en manos del propio Partido, de la revolución en última instancia. Además tienen una idea muy clara haciendo una contrastiva entre lo que ocurre en países burgueses —en los que existe una representación o proyección privada; la propia Jiang Qing diría que “those bourgeois democratic films are to be reserved for private showing” (Witke, 1977: 440)— y lo que ocurre en China —pues todas las obras son de dominio y representación públicos—. Unas líneas más abajo la propia dama Qing diría que “much has been done already by the masses on their own initiative” (*idem ut supra*), por lo que hace una extensión de autoría a todo el pueblo revolucionario, otorgando así la propia idea de renovación estética, de ideario político, no a los miembros políticos de Beijing, sino a la propia iniciativa de campesinos, obreros y soldados.

La ópera revolucionaria intenta así consolidar los pensamientos de Mao —materializados en el Foro de Yan’an (*cf. Bloque II. 1.6.3.*)— entre la población asegurando que de una forma espontánea el pueblo se organizó para pensar, escribir y producir las *yangbanxi*. Es la propia idea del mito fundacional la que asegura que el pueblo de forma desenvuelta materializa la lucha revolucionaria sobre el escenario. La finalidad última de la conformación de estas ocho *yangbanxi* y su transmisión y representación ininterrumpida durante años —y sin ningún otro tipo de literatura nacional al alcance de la población— perseguía como postrero fin la instauración de un mito nacional, que explicara la razón de ser del poder del nuevo gobierno, asentando su dominio sobre todas las dimensiones de la vida. Las óperas modelo pretendían establecer —a modo de mitos fundacionales históri-

⁵ 江泽民 (Jiang Zemin) fue Presidente de la República Popular de China entre 1993 y 2003, ostentando también el cargo de Secretario General del Partido. A colación de su idea de conservar la propaganda revolucionaria y adaptarla a los nuevos tiempos, Zemin llegaría a decir que “if the East Wind does not prevail over the West wind, then the West wind will prevail over the East wind” (Perry, 2013: 13).

cos— la creación de un nuevo panorama político en el país basado en el ideario personal de Mao. Si entendemos esta realidad desde un punto de vista semiótico, se puede afirmar que el signo, en este caso, es el total asociativo de un concepto —esto es, el significado— y la poesía, la representación visual o la señal acústica serían las dimensiones que podrían relacionarse con el significante. De esta manera —como apuntara Barthes en su estudio del mito moderno (Barthes, 1957: 181)— el sentido completo lingüístico o visual de una obra se ve reducido a un segundo nivel, pues pasan a ser formas vacías de la expresión de una ideología. La finalidad es usar este metalenguaje con el objeto de distorsionar la historia misma y autenticar ante el pueblo los nuevos hechos bañados de una pátina de inocencia, significación y propagación del nuevo ideario. Un grupo de literatos⁶, tras la Revolución Cultural, aseguró que

this is a scene of thorough revolution destroying the literature and art of the exploiting classes and establishing the literature and art of the proletariat for the first time in history. How to conquer the old Beijing opera and its influence on people's minds, how to create brand new revolutionary Beijing operas, how to make images of workers, peasant and soldiers firmly occupy the stage —the solution of this series of problems has no precedent which can be followed (Mackerras, 1979 como se citó en Judd, en Tung et Mackerras, 1987: 95).

Ab antiquo la ópera había sido un arte de escenario, de entretenimiento para una población china culta, basada en los kinesia, el ritmo, la literatura, la historia y los signos lingüísticos que, de forma conjunta e interconectada, creaban la magia de la obra. Pero toda esta estructura milenaria quiebra con la llegada del Partido Comunista, pues todas esas dimensiones de la ópera quedan supeditadas al mensaje, a la propagación de un mito fundacional, ideológico y político. Por ende, las nuevas obras “offered a form of public ritual to function in the process of the legitimatization of ideology” (Denton, en Tung et Mackerras, 1987: 121). Cuando las *yangbanxi* pasan por el festival de Shanghai (cf. *Bloque II. 1.7.2*) la visión ideologizada del mundo ha ocupado cada uno de los detalles representativos de la obra, por lo que la mitificación ya ha ocurrido. La idea de una composición literaria sin autoría clara también se relaciona con la idea de Jiang Qing de otorgar un protagonismo a la masa y no a individuos concretos. En este último bloque del trabajo debemos tener como premisa básica que todo lo que ocurre en el escenario tiene una dimensión semiótica, es decir, significa algo ante el público y la ópera revolucionaria supo ver esto en su dimensión más profunda ante un pueblo ávido de victorias ante un pasado opresor. Así, por un lado podemos observar ese primer nivel estructural de la ópera que interrelaciona todos los signos que se dan sobre el escenario y, de otro lado, podemos puntualizar la ideología maoísta que subyace en un segundo nivel semiótico.

El mito difunde la idea de que elementos como el viento, lo rojo, o una simple linterna —tal y como se puede confirmar en *La linterna roja*— son inherentes a la nueva realidad del país, un país gobernado por espíritus superiores al servicio del nuevo sol y con una maternidad conjunta: el Partido. Un país que ha abrazado sin premisas las ideas revolucionarias proveniente de Europa, pero con tintes y características chinas por lo que están seguros de

how the Marxist approach to world revolution have defined the Chinese revolutionary course, construct its discourse, predict its utopian outcome, and prefigure new revolutionary movements while inspiring their oppositional messages that have at the same time challenged and subverted some of their core values (Chen, 2017: 8).

Un hecho histórico que tiende a obviarse en el estudio de la nacionalización ideológica de la ópera ha sido el colaboracionismo que se dio por parte de los actores —los ya existentes, ya que

⁶ Nunca se ha demostrado la existencia real de este grupo llamado 初浪 (*chulang*), es decir, la ‘primera ola’ cuyo trabajo durante la Revolución Cultural fue el de encumbrar los méritos de las *yangbanxi* y alabar sus éxitos por todo el país. Muchos son los que piensan que formaron parte del círculo de Beijing cercano a Jiang Qing y cuya misión era la propagandística, lo que vendría a reforzar aún más el núcleo de este trabajo.

otros muchos son de formación puramente revolucionaria—, pues ellos hicieron posible la materialización del sueño revolucionario sobre el escenario. El Partido supo cuidarse en estos menesteres mimando sobremanera a los actores de renombre; algunos de ellos fueron entrevistados años después asegurando que “I decided to devote myself to the Party because the Party honoured me” (Ma: 2015: 44). Habiendo ganado el beneplácito de los actores y actrices más importantes del país, el Partido se aseguró el alineamiento progresivo de toda la audiencia afín a ellos. Durante la Revolución Cultural “opera performers had given everything, in particular their loyalty and belief to the organization” (*idem ut supra*) del Estado, incluso aun no perteneciendo *de facto* al Partido ni formando parte de ninguna de sus organizaciones sindicales o artísticas.

En cuanto al origen argumental de las obras, como se ha apuntado arriba muchas provienen de experiencias reales de soldados o grupos paramilitares revolucionarios en alguno de los frentes en los que el Partido Comunista combatió, otras son adaptaciones de hechos mitad históricos mitad creados (*cf. Bloque II. 1.7.2.*), pero lo que está claro es que los finales de todas las *yangbanxi* son una concatenación propagandística de ideales revolucionarios cuidadosamente elegidos por los miembros más cercanos a la Banda de los Cuatro.

En conclusión, podemos decir que una de las primeras características puramente revolucionarias de la nueva ópera de Beijing es la extensión de la autoría de las obras a toda la masa obrera, campesina y militar del país; atrás ha quedado la firma personal de un libreto u obra —práctica que se venía haciendo desde la dinastía Han (*cf. Addenda II*)—, ahora todo el país revolucionario en su conjunto es, coautor, copartícipe si se quiere, de la gran puesta en escena revolucionaria de la nueva estética literaria y de su composición.

2. Sobre los hilos argumentales y sus temas derivados

Los complejos hilos argumentales que se presentan en las obras tradicionales —recordemos *El pabellón de las peonías* (*cf. Bloque III. 2.*) donde la muerte de la dama desencadena una larga serie de subtramas posteriores— quedan ahora reducidos a uno, simple y fácil de entender por todos los asistentes a la ópera: la lucha de clases. Los argumentos revolucionarios pueden estar asentados en el ejército, en un grupo de mujeres o en un hecho histórico heroico, pero todos de base se fundamentan en la idea de que un grupo desfavorecido se une para alcanzar el ideal socialista de una China más equitativa y justa, más moderna e igualitaria. Como vimos arriba con la idea del mito de Barthes, el Partido Comunista persiguió desde los comienzos la simplicidad en sus formas, mensajes y actuaciones con el fin último de que el conjunto iletrado de campesinos, obreros y soldados entendieran el porqué de la revolución. En esta simplicidad argumental reside la gran popularidad que las *yangbanxi* obtuvieron en un primer momento; las obras ya no eran intrincadas piezas de difícil comprensión para el auditorio —que a veces, incluso, necesitaba de explicaciones ulteriores para su comprensión—, sino que ahora todo se reducía al sufrimiento de clase y a la lucha para eliminarlo.

No hay que dejar de lado que, a pesar de su milenaria historia, la nueva China apenas tenía unas décadas de existencia y no poseía aún un lenguaje y mitología nacionales, por lo que esta nueva entidad política fundamentada en una reciente “nation-state formation, as for example in China and Japan, governments of recently formed nation-states typically foster some similar idea of the need for a national language” (Philips, en Hamilton, 2001: 565). De esta manera el Partido siempre fue consciente de la necesidad de simplificar los temas de las *yangbanxi* con el fin claro de acercar al espectador a un argumento único y cohesionado que pusiera de relieve el porqué de la lucha conjunta, el nuevo lenguaje nacional, el mito fundacional, el idioma común y los demás aspectos morales, éticos, estéticos... a los que los ciudadanos debían adscribirse. Esto lo podemos ver en todas las óperas revolucionarias, donde el tema central siempre es la lucha de un sector revolucionario con algún elemento hostil, terrateniente, invasor u opresor en general, con el fin de conseguir la igual-

dad y la bonanza de la revolución para el mayor número posible de ciudadanos. Esta simplificación temática iba unida de una simplificación lingüística: de igual forma que se vio *ut supra* en cómo *El pabellón de las peonías* —y en la ópera tradicional en general— hacía uso de rebuscados y cultos juegos de palabras (cf. *Bloque III. 4.10.*), donde hasta la mente más aventajada necesitaba entender a qué se refería el autor para entender la broma; en cambio en *La linterna roja* (cf. *Bloque IV. 4.9.*) donde ese juego culto de significados y sinogramas casi ha desaparecido por completo y quedan sencillas bromas efectuadas con el uso del *baihua* (cf. *Bloque I. Nota 35*), accesible a toda la población, letrada o no. No se puede olvidar que las “collective identities that are meaningful within a concept of the nation-state and address the kind of linguistic ideological work such groups are engaged in” (Philips, en Hamilton, 2001: 568); la lengua es creadora de gregarismo, une a los grupos y, justamente por eso, el Partido y su aparato propagandístico optaron por simplificar y unificar la lengua de todos.

Otro tema que podemos apreciar en las *yangbanxi* es el racismo, que también puede observarse en el trato al extranjero en *El pabellón de las peonías* (cf. *Bloque III. 4.9.*), pero que ahora cambia el sentido final en *La linterna roja* (cf. *Bloque IV. 4.8.*), pues en el primero se puede atisbar una curiosidad por su lengua, un intento de acercamiento a lo extraño y lejano, una desconfianza natural de la época. En cambio en el segundo, el lector se encuentra en *terra incognita* si no acepta que existe cierto componente racista contra el invasor japonés “based on prejudices and stereotypes” (Wodak *et* Reisigl, en Hamilton, 2001: 579) con una finalidad propagandística clara. Por un lado, el Partido quiere renegar de todo régimen político que no esté adscrito al movimiento revolucionario igulador de clases y, por otro, desea crear un enemigo fuerte que amalgame la unidad interna, algo que en los primeros años de la República Popular era aún muy necesario, pues la cohesión total del país no se había conseguido. Encontrando un enemigo compartido por todos, el pueblo chino no tendría objeciones para apoyar al movimiento y por eso en todas las *yangbanxi* la alusión sistemática a los ‘demonios extranjeros’, a los ‘feroces lobos’ y otros calificativos similares antijaponeses es constante, algo que se mantendrá en el país casi hasta la actualidad. Este tipo de vocabulario, o mejor, “these strategies serve in various ways to legitimize and enact the distinctions of ‘the other’” (Wodak *et* Reisigl, en Hamilton, 2001: 580), es decir, es una búsqueda de crear grupo y legitimarlo frente a ‘los otros’ contra los que hay que unirse y luchar.

Desde Beijing —y más concretamente bajo el beneplácito de Jiang Qing y la Banda de los Cuatro— comenzó a elaborarse un discurso que se apoyaba en una temática clara cuyo objetivo era encauzar el pensamiento social general. Este uso concreto de formas y temas “is used to create and shape institutions and how institutions in turn have the capacity to create, shape, and impose discourses on people” (Mayr, en Hamilton, 2001: 755), tal como puede ocurrir con el tema de la traición (cf. *Bloque IV. 4.5.*) en la lucha revolucionaria, ausente en textos operísticos tradicionales. No es que no existiera el tema de la traición en la literatura china antes de 1949, sino que este tema ahora se recrudece, se disloca hacia el centro y se ejemplifica con castigos y penas sumarísimas, para que la población observe qué ocurre cuando uno de ellos niega el poder de todos, *id est*, niega la revolución y se vende a los opresores. Este tema está presente en todas las *yangbanxi*, donde se presenta cómo el héroe o la heroína jamás osarán renegar del Partido, de su líder o de sus ideales; y, a veces también, aparecen ejemplos de traidores —tal es el caso de *El destacamento rojo femenino* (cf. *Bloque II. Nota 124*), *exempli gratia*— que ven truncadas sus aspiraciones egoístas y acaban muriendo de forma horrible y sin honor. Otro hilo temático que podría citarse aquí es el trato que *El pabellón de las peonías* hace del pasado (cf. *Bloque III. 4.5.*), donde es posible discernir una fuente inspiradora de temática, de costumbres y de formas de ser; pero en cambio en las *yangbanxi*, y particularmente en *La linterna roja* (cf. *Bloque IV. 4.7.*), el pasado evocado no es otro sino aquel que presenta daño, dolor u opresión para la población china coetánea de los asistentes al teatro. Este pasado es una fuente constante de propaganda —desde los japoneses, los agentes del Guomindang o

los traidores a la patria— usado para “struggle [...] different groups compete to shape the social reality in ways that serve their own interest” (Mayr, en Hamilton, 2001: 756) y, en ningún momento, orientado como fuente de riqueza cultural o literaria.

Algo que puede observarse que se mantiene inalterable a lo largo del tiempo en la ópera china y que el nuevo aire estético supo aprovechar en su propio beneficio fue la natural oposición entre el *yin* y el *yang*⁷, esas fuerzas duales de la naturaleza en la cosmovisión tradicional del mundo chino. Elementos de lenguaje mítico podrían ser los símbolos —tal como la linterna—, los signos visuales —como el ondear incesante de banderas—, las señales acústicas —como *La Internacional* (cf. *Bloque IV. 8.*) sonando de fondo—, las metáforas —como la reiterada repetición de lobos o demonios extranjeros— y la imaginería usada en el escenario; todo ello en un primer nivel de significación dramática que, aún aportando una visión nueva del mundo, se asentaba sobre preceptos ya existentes, por lo que al público le era más sencillo asimilarlos. *Stricto sensu* en estas obras se puede entender como propaganda “a complex, dialogic, and dialectical process in which multiple voices and opposing views calling, negotiate, and compromise in forming what looks like a mainstream ideology to legitimize the powerful state and its right to rule” (Chen, 2017: 1). Y, más importante si cabe, *lato sensu* la propaganda “is deeply lodged in personal memories and the nostalgia for a by-gone past among vast numbers of individuals” (*ídem ut supra*).

El tema relacionado con la familia es de importancia singular y requiere un apunte pormenorizado, aunque ya se haya estudiado arriba en el trabajo de forma independiente (cf. *Bloque III. 4.2. et Bloque IV. 4.2.*). Toda la tradición matrimonial y familiar que se defiende a capa y espada en la ópera tradicional queda en parte transformada —aunque no desaparece— en las *yangbanxi*. Si en las otrora tradicionales óperas, el matrimonio y la familia son fuentes de cohesión, de equilibrio y de respeto social por consanguinidad, en las óperas revolucionarias queda adscrito a la ideología, es decir, las familias quedan conformadas —y esto se ve de forma clara en *La linterna roja*— por grupos de personas que comparten afinidad política comunista y que por las vicisitudes de la vida han quedado separadas de sus lazos de sangre y unidas por la lucha de clases con hijos, madres o nietas revolucionarias, pues al final quien ofrece esta nueva idea es el poder del Estado que no es sino “a socially legitimated expertise together with those persons authorized to implement it” (Mayr, en Hamilton, 2001: 757). Se trata de legitimar la nueva práctica de unión familiar y la mejor forma de hacerlo es ponerla sobre el escenario, mostrar sus miserias y sus heroicos logros para que el auditorio fuera consciente de que incluso en este tema la nueva sociedad había cambiado por el Partido, y este “exercise of authority in institutions is the rational extension of a social actor” (*ídem ut supra*). Viendo *La linterna roja* ningún espectador podría decir a bote pronto que la familia Li no constituía *per se* una familia unida, con amor, piedad filial y cariño a sus mayores, era una nueva concepción familiar que el Partido desde sus orígenes aceptó sin fisuras. La forma de mostrar ante el público la nueva realidad social de la que la revolución era portadora ejemplificaba de forma radical la necesidad de sus miembros de mostrar su funcionalidad real ante el pueblo “by persuasion and the complicity on the part of their members and the public” (Mayr, en Hamilton, 2001: 758), tal y como también se llevó a cabo en relación a la figura femenina sobre el escenario. Primero, hay que recordar que ahora los roles *dan* (cf. *Addenda VI*) eran encarnados por mujeres —y no por hombres afeeminados como solía ocurrir en la tradicional—, mujeres que ya no poseen esos rasgos distintivos tradicionales de belleza (cf. *Bloque III. 4.3.*) como característica principal, sino que ahora la nueva mujer revolucionaria destaca por su valentía, arrojo, adhesión al ideal revolucionario y determinación en sus acciones (cf. *Bloque IV. 4.3.*), por lo que en escasísimas ocasiones se alude a su belleza

⁷ El concepto chino 阴阳 (*yin yang*), aunque presente en muchas escuelas de pensamiento, es originalmente concebido por el Dao (cf. *Bloque I. Nota 38*) y representa la dualidad cósmica de fuerzas opuestas y complementarias. De una parte el *yin* es el principio femenino, la tierra, la oscuridad, la pasividad y la absorción. De otra, el *yang* es el principio masculino, el cielo, la luz, la actividad y la penetración.

física en las *yangbanxi*. La obra donde más destaca el papel heroico de la mujer revolucionaria es en *El destacamento rojo femenino* (cf. *Bloque II. Nota 124*) que muestra, sobre todo, a personajes femeninos encabezando el argumento de la obra, pero que en ningún momento se la lacra por su género ante las vicisitudes que ofrece el traidor colaboracionista de la isla de Hainan (cf. *Addenda I*), donde se desarrolla el argumento de la pieza. De hecho, el final de la obra —y esto ocurre en todas las *yangbanxi* (cf. *Addenda X*)— todo el grupo central de actores realiza una posición de *liangxiang* de victoria final y se puede observar que la posición de la heroína es similar al estudiado en *La linterna roja* con personajes masculinos. La propaganda comunista aquí muestra que en la lucha contra la opresión, la mujer tiene un papel también de trincheras, al igual que el hombre; ya no está relegada a labores en la casa, o en la sala de lectura o costura como en *El pabellón de las peonías* podemos constatar.

Un tema que no se puede quedar en el tintero del presente trabajo es la comparativa y diferente forma de ver la muerte en ambas etapas operísticas chinas. De una parte la mezcla de lo real y lo mágico al respecto en *El pabellón de las peonías* (cf. *Bloque III. 4.6.*) —y en gran cantidad de obras literarias chinas— es patente en el transcurso de la obra, donde se puede observar cómo la separación entre las realidades de lo vivo y lo muerto es franqueada en ambas direcciones, posible y representable. Pero en las obras revolucionarias, supeditadas al ideario marxista-maoísta, de corte eminentemente materialista de la historia y de la realidad, donde todos los estudios “describe the mechanisms through which dominant groups in society and institutions succeed in persuading subordinate groups to accept the former’s own moral, political, and cultural values” (Mayr, en Hamilton, 2001: 758), la única realidad representable posible es la concerniente a la vida terrenal. Ninguna de las obras revolucionarias muestra ni un atisbo por abordar este tema, tan presente, por otro lado, en la tradición literaria del país. En *La linterna roja* se llora la muerte de camaradas y amigos y en otras *yangbanxi* se honra a los caídos por la causa revolucionaria, fuentes a su vez de la nueva mitología nacional, pero que acaban ahí, con el hecho en sí mismo de la defunción.

El último gran tema que articula, y quizá sea el clave, las *yangbanxi* es la propaganda que se hizo para dotar al pueblo de los conocimientos básicos del nuevo ideario (cf. *Bloque IV. 4.1.*), pues esta era la finalidad última: hacer que obreros, campesinos y soldados fueran los nuevos ídolos sociales y que el Presidente Mao y los dirigentes comunistas se consolidaran como el nuevo gobierno legítimo del país. Sin duda este es el tema presente hasta la saciedad en todas y cada una de las óperas revolucionarias. Si en la ópera tradicional, y así también en *El pabellón de las peonías* (cf. *Bloque III. 4.1. et 4.5.*), la idea de perfección y mejora social residía en volver la mirada hacia el pasado Tang (cf. *Bloque II. 1.1.*) o Song (cf. *Bloque II. 1.2.*) y a tradiciones confucianas o taoístas, en la revolucionaria se niega que este pasado tenga algo que aportar al presente histórico glorioso que preside Mao y que, en última instancia, llevará a todo el pueblo chino hasta la igualdad de clases y la bonanza entre todos los ciudadanos. No hay que olvidar que “for thousands of years political discourse has also been equated with the term ‘rhetoric’, since one of the original uses of the term was to describe particular forms of persuasion within political assemblies” (Wilson, en Hamilton, 2001: 775) cuya finalidad siempre ha sido la de aunar opiniones para, a la postre, disfrutar de un consenso mayoritario en el que los ciudadanos vivieran en paz, pero que con la propaganda se rompe, pues el consenso se consigue mediante el cambio de opinión del pueblo, o de sus puntos de vista, mediante la ejemplificación y muestra de realidades que le convienen porque sí, sin intentar hacer un ejercicio de diálogo o convencimiento a través de la razón. Ahora el presente es la única realidad histórica de la que el ciudadano debe preocuparse y debe, además, jugar un papel activo al igual que sus héroes operísticos lo hacen, luchando por la supervivencia del Partido y del ideal revolucionario. En los últimos años, en cambio, en China se ha sufrido un cambio de rumbo a este respecto, y el gobierno ha intentado recuperar la tradición anterior a 1949 con la idea de crear una unidad histórica con su

pasado y respaldar así el presente como la consecución natural evolutiva de un país en constante transformación política.

Estos son los hilos argumentales donde se pueden encontrar ejemplos más claros de propaganda institucional del Partido —o si se quiere del gobierno, pues la distinción en el país asiático como venimos viendo es difícil de establecer— en las *yangbanxi*, contrastados con los temas principales de las obras clásicas, ejemplificadas a través de *El pabellón de las peonías*. Como se ha visto *ut supra*, muchos son los temas sucintos que cada una de las obras muestra (*cf. Bloque III. 4. et Bloque IV. 4.*) y se han analizado con más detenimiento y profusión.

En resumen, podemos afirmar que la reducción temática en las óperas revolucionarias es de importancia vital para el Partido; toda la proliferación temática en la ópera tradicional se ha visto reducida, simple y llanamente, a la opresión y a la lucha necesaria para liberar tal situación de sometimiento. Es decir, el Partido ha situado las óperas en diferentes escenarios o eventos históricos, pero todo gira en torno a la lucha de clases de un grupo oprimido que ansía su liberación. De este eje temático central se desgranarán otros como la traición o el racismo contra lo extranjero que se recrudescen en la ópera revolucionaria y se alejan del trato más sutil y de marcado carácter de curiosidad en la tradicional. En cambio, el Partido supo reciclar elementos tradicionales como el *yin* y el *yang* para otorgarles una nueva dimensión sobre el escenario, atrayendo así a un mayor público que aún podía ver estos elementos en las nuevas *yangbanxi*. Otros dos temas que la nueva estética utiliza, pero en este caso modificándolos sustancialmente, son los relativos a la familia y a la mujer; aquella ha quedado constituida ahora en torno a núcleos revolucionarios y no necesariamente consanguíneos; esta ha sido liberada de su tradicional papel secundario y es llamada también a hacer la revolución al lado del hombre. El tema de la muerte, tan estudiado en el presente trabajo, también es un hecho diferenciador de ambas modalidades: la tradicional sigue viéndola como un umbral que puede ser franqueado mágicamente en ambas direcciones, mientras que la nueva ópera termina de manera tajante y radical con el fin de la vida, pues el marxismo-maoísmo no acepta otra vida más allá de la terrenal, lo que eminentemente queda reflejado en el escenario. Toda esta temática que emana de la nueva estética revolucionaria está anclada y cohesionada a través de la propaganda, es decir, el fin último de todos estos cambios argumentales no es otro, sino el de instruir al pueblo iletrado en el ideario marxista-maoísta a través de su asistencia al teatro.

3. Sobre los personajes y sus atributos

El primer desplazamiento que sufre la ópera tradicional es el origen y cuna de los personajes, pues los ministros leales, los ardientes soldados, las damas de ricas familias y las intrincadas relaciones que entre ellos se establecían comienzan a desaparecer, puesto que la nueva estética demanda “filiality and righteousness, incorruptibility, and integrity” (Chen, 2017: 58), valores que, de otra parte, son de marcada inclinación moral —algo de lo que siempre adoleció el Partido y de lo que nunca se desprendería—. Como venimos hablando a lo largo del trabajo, este nuevo personaje se encarna en la idea del héroe del pueblo (*cf. Bloque IV. 3.2.*) que inspira desde el escenario a las masas a seguir los preceptos socialistas, a buscar la igualdad, la libertad y la prosperidad de su clase, estableciendo así un nuevo criterio de escisión de la población china. Después de todo, lo que el Partido busca —y lo explota a través de la propaganda— es que el nuevo héroe revolucionario se convierta en referente (Cobley, 2001: 136) y que emerja como figura predominante arquetípica para el pueblo.

Desde los comienzos de su andadura operística, el Partido tuvo muy claro que esta sería la plataforma desde la cual irradiar su ideario político, por lo que pronto quedó claro que en las obras debería aparecer un villano (*cf. Bloque IV. 3.4.*) que encarnara todo aquello contra lo que ellos luchaban. Así, se requería la “creation of more villains in conformity with new party historical narratives” (Chen, 2017: 73); todos aquellos que encarnaran la contrarrevolución a ojos del Partido de-

bían aparecer en las *yangbanxi* caracterizados de forma diáfana ante el público como ejemplo de conducta que nunca podía seguirse. Pronto comenzó a hablarse de *zhuanbian*, o personajes positivos, y *fanmian*⁸, o personajes negativos, que bien podían ser japoneses, bandidos o agentes del Guomindang. Una de las reglas de oro en la nueva estética establecía que al final de la obra —tal y como puede apreciarse en *La linterna roja* (cf. *Bloque VI. 1.*)— el número de personajes *zhuanbian* revolucionarios superara con creces al de personajes *fanmian*; esto normalmente se resolvía con una última escena carente de toda lógica argumental en la que aparecían todos los personajes *zhuanbian* haciendo un movimiento de *liangxiang* final (cf. *Addenda X*) para presentarse de forma victoriosa ante el público. Esta escena que —como se acaba de apuntar— no guardaba ninguna relación con el resto del argumento era casi metateatral, pues suponía una suerte de fotografía viva que durante unos segundos los espectadores podían degustar: todos los actores parados en el escenario, manteniendo la posición *liangxiang*, estáticos, cuyo único fin era el de mostrar al auditorio los personajes heroicos y triunfantes en formación de victoria. Era casi propaganda impresa si se retenía la imagen lo suficiente en la retina.

Una característica que divide de forma meridiana la ópera tradicional de la revolucionaria es el énfasis total que recae sobre el personaje principal, *id est*, el héroe. En el fondo la historia queda reducida a la explicación pormenorizada de la vida de este personaje, de sus amistades, sus vaivenes, sus andanzas. Por eso este héroe debe encarnar la quintaesencia del Partido y sus aspiraciones como pueblo a largo plazo; no puede desviarse, no puede flaquear, no puede dudar de su misión profética. El texto de *La linterna roja* focaliza toda su atención en el héroe (cf. *Bloque IV. 3.2.*), lo literario, lo visual, lo kinésico y lo acústico convergen en la actuación y evolución de este personaje (Denton, en Tung *et* Mackerras, 1987: 122). En cambio en *El pabellón de las peonías* no se produce esta concatenación de elementos bajo un solo personaje que dirige y guía el devenir de la obra. Los héroes de las óperas revolucionarias muestran “the tone of voice of a person when he is acting as a leader” (Hall, 1959: 64), sus formas de pronunciar, su impoluta dicción sobre el escenario y sus tonos altos y seguros de sí mismo denotan autoconfianza y lealtad al mensaje que transmiten; esto es percibido y aceptado por los espectadores.

La división vista *ut supra* sobre el *yin* y el *yang* (cf. *Bloque V. 2.*) en cuanto a las formas argumentales, también puede aplicarse a las características otorgadas a cada uno de los personajes. Esta división binaria de roles establece que propiedades *yin* negativas son otorgadas a bandidos, agentes secretos del Guomindang o soldados japoneses, mientras que el héroe revolucionario está cargado de elementos *yang*. Por citar algunos ejemplos podrían ser atributos *yang* lo externo, lo ascendente, la luz, la primavera, el sol, el ruido, el día, lo cálido, lo rojo, la alegría, el fuego o la vida, mientras que atributos marcadamente *yin* serían lo interno, lo descendente, la oscuridad, el invierno, la luna, el silencio, la noche, lo frío, lo negro, el miedo, el agua o la muerte (Denton, en Tung *et* Mackerras, 1987: 124). Un ejemplo claro en *La linterna roja* es que cada aparición heroica que tiene lugar en la obra de los personajes revolucionarios se produce durante el día, como se observa en los decorados posteriores con los rayos de sol iluminando la escena, pero cuando los japoneses se reúnen para llevar a cabo nuevas estrategias las estancias aparecen oscuras o dominan las escenas de noche. Estas diferencias claramente establecidas en las *yangbanxi* no se aprecian con este simbolismo mítico en *El pabellón de las peonías*. En la nueva estética podemos observar en varias escenas —no sólo de *La linterna roja*, sino también de las otras *yangbanxi*— cómo los bandidos, los contrarrevolucionarios o los japoneses se quedan a veces en silencio, sin saber qué decir, signos claros de una inclinación natural hacia atributos negativos *yin*, todo ocurrido en entornos oscuros o estancias mal iluminadas.

⁸ Los personajes positivos fueron llamados 转变 (*zhuanbian*), que podíamos entender como ‘agentes del camino, de la transformación’; los personajes 反面 (*fanmian*) podían entenderse simple y llanamente como ‘negativos’.

En la obra revolucionaria podemos ver cómo los héroes —y en general toda la tropa revolucionaria— emanan de las características otrora del personaje *sheng*, mientras que muchos de los japoneses aparecen dispuestos con rasgos que en la tradicional habían pertenecido al rol *chou* (cf. *Addenda VI*), lo que ya de entrada hace que el público no tenga en seria consideración las intervenciones de estos bufones. Además la denigración del antihéroe se manifiesta reiteradamente en la obra mediante la comparación con animales tales como los perros, los lobos o, yendo un paso más allá, con demonios. De otra parte, las *yangbanxi* suelen hacer referencia a sus personajes positivos como pajarillos que ansían volar hacia el sol en busca de libertad. Este uso metafórico de características animales atribuidas a personajes ya puede verse en *El pabellón de las peonías* y en cómo se describe en ocasiones a extranjeros o enemigos de los personajes centrales, por lo que se puede constatar una reutilización revolucionaria de procesos que ya existían desde antiguo, ahora tomados como valuarte propagandístico revolucionario. Este uso de imaginería tradicional podemos verlo en otras obras como en *La conquista de la montaña del tigre* (cf. *Bloque II. Nota 123*) o *Incurción sorpresa a los tigres blancos* (cf. *Bloque II. Nota 128*) donde la imagen del tigre, animal de características *yin*, es elemento central en la obra, en la que se perseguirá la supremacía final del *yang*, representada con cuerpos de expedición comunistas.

A excepción hecha de roles eminentemente ancianos —como es el caso de la abuela Li en *La linterna roja*—, el resto del elenco artístico debía cumplir unas claras exigencias de juventud y belleza que fueran acordes a los cánones revolucionarios, por lo que solían rondar la veintena, una buena salud física y estar en estado de soltería. Aquí la finalidad propagandística era clara también, pues el público veía en estos actores no solo un ideal abstracto revolucionario, sino la materialización física del canon de belleza de la estética revolucionaria. Además, estos actores debían tener un magistral dominio del dialecto chino de Beijing, que fue la modalidad que el Partido eligió como el nuevo chino estándar del país⁹. Además la selección de actores en las *yangbanxi* “preselects the ‘idealized’ male and female gender role” (Ma, 2015: 100), personajes que pudieran encarnar de forma extrapolable el ideal revolucionario desde su actuación como personaje concreto hasta su masificación como ciudadano modelo. Y Ma continúa apuntando que “the criteria include height, build, facial appearance and voice quality, all focused on beauty” (*ídem ut supra*).

Toda esta serie de características de los personajes revolucionarios no suponían la búsqueda de una representación momentánea exquisita o excelsa, sino la materialización de todo el ideal comunista concentrado en una sola persona; de este modo, los actores no eran meras piezas en las obras, sino que muchos se convirtieron en emblemas del Partido y de la revolución hasta tal punto que eran imágenes en campañas gubernamentales, envases de alimentos o carteles propagandísticos pertenecientes a temáticas que distaban mucho de la realidad operística, tal era su importancia.

En conclusión, en cuanto a los personajes la pérdida de roles de clases altas o refinadas es una de las primeras características que traen las óperas revolucionarias, pues los papales principales son ahora encarnaciones de la masa obrera, campesina y del ejército, es decir, representaban a la mayoría de la sociedad, dejando atrás siglos de tradición. De forma opuesta a estos, las óperas revolucionarias requerirán de la aparición de un personaje que encarne todo lo contrarrevolucionario, ya fuera del Guomindang, capitalista o japonés; en el fondo era dar al público ya masticado tanto lo bueno como lo malo para que pudiera sopesar las diferencias de forma sencilla y, en base a ellas, tener la ilusión de haber elegido. Asimismo, las *yangbanxi* articularán casi todo su eje argumental en torno al héroe, representante del ideal revolucionario; atrás han quedado —como ocurriera en la ópera tradicional— los personajes secundarios con sus propias historias secundarias que, en muchas ocasiones, se representaban a modo de pequeñas obras sacándolas, incluso, de las obras a las que perte-

⁹ El chino estándar, o 普通话 (*putonghua*) en su denominación china, es la variedad del chino que se oficializó como idioma nacional de la República Popular de China; en otras comunidades de habla china —caso de Macao, Hong Kong, Taiwán o Singapur— esta variedad no representa la oficial del lugar.

necían. Además, estos héroes —y por extensión sus camaradas de Partido— comparten todos características *yang*, mientras que los contrarrevolucionarios siempre presentan en esta nueva estética atributos *yin*. Una característica reseñable en tanto a la tipología de los personajes (*cf. Bloque II. 2.2.*) es que casi todos los roles de la ópera tradicional desaparecen, o dejan de tener la relevancia que otrora tuvieron, para verse reducidos casi todos a *sheng* (*cf. Addenda VI*) encarnados mayoritariamente por jóvenes sanos y afines a los ideales del Partido.

4. Sobre el tratamiento de la kinesia y la proxemia

De entre todas las producciones artísticas humanas, la ópera es una de las artes supremas de sincretismo de códigos, gestos, ritmos y lenguaje no verbal en general (Cobley, 2001: 17), entre los que pueden destacar también el comportamiento dinámico sobre el escenario, la forma de tratar el utillaje o cómo se hace uso de la dicción verbal que acompaña su dimensión kinésica y proxémica. Se puede afirmar, sin miedo a errar, que el baile coreografiado es una de las formas artísticas más sofisticadas que pueden expresar pensamientos y sentimientos a través de la instrumentalidad del cuerpo (Cobley, 2001: 20); de ahí la radical importancia que el Partido puso en cada uno de los pequeños gestos, movimientos o distancias que los actores establecían entre ellos, sobre el escenario y de cara al público. Estos, a la postre, se acabarían convirtiendo en símbolos aislados casi con identidad propia, algo que no existía de esta manera en la ópera tradicional; por ejemplo, cuando los personajes realizan los movimientos de *liangxiang* para presentarse heroicamente ante el público en diferentes escenas (*cf. Addenda X*), muestran una dimensión casi divina ante el espectador que da a entender la grandiosidad de las figuras revolucionarias por encima del resto —las cuales nunca hacen este tipo de movimientos kinésicos en las óperas tradicionales—.

Entre el auditorio chino los movimientos acrobáticos de los actores han sido muy afamados y, en ocasiones, el teatro podía llenarse o quedar parcialmente vacío gracias al elenco de actores que actuaran en la obra pues “forces the performers to embody essence of artistic skills: singing, acrobatics; [...] the actor can attract a pool of audience through his/her well-rehearsed skills to present and perform a story” (Ma, 2015: 22). Aunque esta dimensión perdería algo de fuerza con la irrupción de las *yangbanxi* —pues, después de todo, el mensaje revolucionario primaría sobre otras dimensiones de la ópera—, el público siempre valoraría positivamente la desenvoltura y gracia kinésicas de los actores sobre el escenario. Pero con todo, los actores tenían una limitación circunscrita en sus actuaciones pues, a diferencia de lo que podía ocurrir en la ópera tradicional, en esta nueva estética comunista todo estaba sujeto al dictamen de la Banda de los Cuatro, previamente establecido y profundamente pensado para alcanzar unas metas propagandísticas determinadas entre la audiencia, porque “the Party had lacked a permanent, well-planned machinery and programme to carry out nationwide propaganda activities [...] to insert the CCP new ideology” (Ma, 2015: 42). Era tal la precisión obsesiva que caracterizó a la nueva estética que, en muchas ocasiones, para las acrobacias marciales sobre el escenario eran traídos soldados profesionales de cuarteles cercanos para que entrenaran —y en ocasiones ellos mismos actuaran— en la escenas donde se requerían acrobacias de corte marcial.

Tras el Festival de Ópera de Beijing de temas contemporáneos de 1964 (*cf. Bloque II. 1.7.2.*) la propia Jiang Qing apuntaría que “the stage became the platform of the modernist school, Fauvism, teddy-boy dance, striptease and other denigrate rubbish... The works were numerous and varied but share the common characteristic of poisoning or lulling the minds of the people” (Witke, 1977: 454), por lo que era necesario tomar el control de la producción teatral para purificar esas decadentes tendencias de corte capitalista, aburguesada y occidental. Desde el principio se ha observado el escaso número —no olvidemos que única y exclusivamente ocho obras estuvieron en escena durante toda la Revolución Cultural— de *yangbanxi* que fueron diseñadas por el Partido, pero la realidad es que la Banda de los Cuatro siempre arguyó que la finalidad no era la creación cuantitati-

va de piezas, sino una serie de obras, pocas pero de calidad revolucionaria suficiente como para que calara hondo en los corazones y espíritus del pueblo. Esta tendencia reduccionista *sui generis* se puede observar en todos los aspectos que se han venido analizando de las *yangbanxi* en líneas pretéritas y, como no podía ser de otro modo, ocurrió algo similar con toda la kinesia y la proxemia operísticas de las obras.

Todos los movimientos que se pueden observar en las obras tradicionales (*cf. Addenda VII*) quedan reducidos a un número ínfimo en las ocho modelo, como hemos podido analizar (*cf. Bloque IV. 5.*). Se debe entender aquí esta reducción del número total de movimientos sobre el escenario no como una pobreza acrobática de las óperas revolucionarias, sino de nuevo como la necesidad que Beijing tenía de simplificarlo todo con el objetivo de acercar al público a la representación; con un número menor de movimientos, gestos y despliegues acrobáticos el auditorio podía reconocer de forma rápida y precisa nuevos encuadres de escena, identificar héroes y momentos de clímax que estaban por llegar o acciones y escenas que estaban en desarrollo. En la creación de un mito *ex nihilo* es necesario que el destinatario sea conocedor de la mitología, la liturgia y el porqué de cada uno de los elementos que lo conforman y eso se buscó conseguir a través de la simplificación, a colación de lo cual la propia Jiang Qing pronunció que “we are not only good at destroying the old world but also at building a new one” (Witke, 1977: 545); en ese nuevo *revolutum* mitológico era necesario no solo la destrucción, sino —y aún si cabe mucho más transcendental— la creación de algo nuevo que pudiera amalgamar a todas las masas revolucionarias bajo la misma bandera, pues al final los gestos forman parte intrínseca de los orígenes más primigenios del lenguaje (Cobley, 2001: 47) y hacen que los miembros de una comunidad se sientan cohesionados si todos son conocedores de ellos.

Así, este proceso propagandístico que podemos colegir de las *yangbanxi* es, sin miedo a equivocarse, la sustancial reducción de movimientos que presentan frente a los variados y complejos movimientos que se pueden encontrar en la ópera tradicional. Esta simplificación no responde a una razón de pobreza acrobática o pérdida del dominio ancestral kinésico y proxémico, sino más bien a un intento por llegar al público, *id est*, que el público fuera conocedor de todos los movimientos que se produjeran sobre el escenario y, en última instancia, pudiera relacionarlos con un momento concreto de la representación, normalmente ligados a la figura del héroe o personajes cercanos a este. No se puede olvidar la idea de que cualquier acción lingüística, sea verbal o no verbal, —y tal es el caso de la ópera revolucionaria— está siempre embebida en un contexto (Cobley, 2001: 85) que en este caso, desde el escenario, pretende irradiar una nueva forma de presentación del héroe en una sociedad que debe imitar sus buenas y correctas formas. Cuando la abuela Li —o alguno de sus coreligionarios— aparecen en escena, sus gestos, formas, aptitudes y maneras son delicados, invitando siempre al interlocutor a intervenir, encuadrando sus palabras como providenciales y heroicas, mientras que muchos de los movimientos efectuados por los japoneses muestran una violencia que no da paso a otros personajes a intervenir, lo que clarifica un claro acto de preferencia de unos movimientos sobre otros, lo que conlleva una variación en las formas no verbales del momento.

En definitiva, podemos decir que la nueva dimensión estética presente en las *yangbanxi*, en cuanto al campo de la kinesia y la proxemia se refiere, abogó por una solución reduccionista, dejando como movimiento preeminente el *liangxiang* —aunque no sería el único, sí sería el principal— que se encuentra presente en todas las obras, en multitud de escenas. Además, los movimientos son especialmente reservados para momentos donde el héroe puede lucirlos sobre el resto de los personajes, destacando así su importancia sobre el resto, mostrando su arrojo, su valentía, su coraje o cualquier característica que la Banda de los Cuatro quisiera realzar sobre el resto. En este caso, el Partido optó por la vía de la simplificación como camino para conseguir el mejor y más claro mensaje propagandístico posible, quizá en un afán de ayudar al espectador a entender lo que estaba ocurriendo kinésicamente sobre el escenario.

5. Sobre el uso del maquillaje y la vestimenta

La comunicación ha sido descrita tradicionalmente como un intercambio de significados que se representan a través de signos lingüísticos, mediante un proceso de codificación que representa directamente —bien de forma verbal o no— el significado volcado en secuencias sonoras, marcas en papel, gestos o usos de elementos externos como el maquillaje o la vestimenta (Cobley, 2001: 170). De esto se colige la importancia trascendental que la nueva estética puso sobre los nuevos gustos en ropas y formas de decoración facial, pues no sólo representaban en sí lo que el espectador podía ver, sino que conllevaban una ruptura con el pasado dinástico del país y animaban a la población a entender que en el milenarismo lugar del que eran originarios algo nuevo se levantaba e invitaba a todos a sumarse. La propia Jiang Qing revisó una y otra vez todas las *yangbanxi* hasta que finalmente quedó satisfecha con los colores, formas y diseño de toda la indumentaria volcada sobre el escenario y con las formas simples, estilizadas y elegantes de maquillar a sus héroes y realzar sus ya de por sí excelsas cualidades.

El color que impregna la vestimenta de *La linterna roja* cuando los personajes revolucionarios hacen su aparición sobre el escenario es eminentemente el rojo que ya en la época de las *yangbanxi* significa en todo el país el color de la corrección política, social e ideológica. Asimismo, las banderas rojas —prolongación de los héroes y representación del ideario político— pueblan todo el escenario otorgando un aura mítica casi divina a toda la representación. Como contrapartida los ropajes de los personajes antirrevolucionarios o invasores son de marcados tonos terrosos como el verde oscuro, el azul oscuro y el negro, este último representante del elemento agua —como se vio arriba (cf. *Bloque V. 3.*) de características *yin*, opuesto al fuego—. Esta purificación de los colores en la vestimenta de los personajes fue un proceso que duró años, lo que se puede atestiguar en el comienzo de la representación de las *yangbanxi*, donde ciertos colores sí eran usados por bandidos o personajes secundarios, pero que con el transcurso de la Revolución Cultural (cf. *Bloque I. 3.3.2.*) estos colores y su significación mítica sufrieron un proceso de metonimia mediante el cual algunos de ellos fueron representativos solo de ciertos personajes y bajo ciertas premisas.

Cada pequeño elemento tanto del decorado, del maquillaje o de la vestimenta eran cambiados una y otra vez por la Banda de los Cuatro —especialmente por Jiang Qing— para alcanzar el grado de perfección óptimo que reflejase la nueva ideología del país a través de las *yangbanxi*, pues estas en boca de Zhou Enlai, “having an intimate connection with the masses... as traditional opera is a vital educational weapon on national spirit and patriotism because regional opera is simple in style and lively. It is easy to reflect modern life and easy to be accepted by the audience” (Ying, 2002 como se citó en Ma, 2015: 42). Uno de estos intentos iniciales de modificación conductual del público a través del teatro, fue la introducción del *bulaji*¹⁰ entre las actrices de la ópera, una suerte de vestido femenino de corte ruso —en los inicios de la Revolución Cultural el *súmmum* socialista por antonomasia— con el fin de que muchas mujeres de las zonas campesinas dejaran de usar las ropas tradicionales. Por vez primera desde las representaciones de la ópera tradicional, la vestimenta y el maquillaje usados sobre el escenario responden a una muestra real de la sociedad, pues como vimos *ut supra* (cf. *Bloque II. 2.4.*) las funciones anteriores a las revolucionarias mostraban vestimentas atemporales que no se correspondían con el siglo al que la obra hacía mención y, a veces, incluso mezclaban ropajes de diferentes épocas y estratos sociales, pero desde las aportaciones de Mao (cf. *Bloque II. 1.6.3.*) “due to its realistic setting, modern clothes, and male / female mixed production teams, which regarded as having little aesthetic beauty” (Ma, 2015: 102), los actores son portadores de modas coetáneas a su presente histórico y de la época del año, por lo que también fueron fuente de inspiración para el pueblo, sobre todo entre la población femenina.

¹⁰ El 布拉吉 (*bulaji*) es una transliteración de la palabra rusa de ‘vestido’, proceso lingüístico que durante los inicios de la República Popular fue bastante común; es un vestido largo, de materiales generalmente sedosos, que resaltaba una especie de belleza revolucionaria a la que el Partido quería adherir a su población femenina desde la década de los 50.

De forma paralela, el maquillaje en las *yangbanxi* es usado “only to emphasize feminine beauty” (Ma, 2015: 103), por lo que no parece algo exagerado, sino que resalta la belleza natural sencilla y modesta del ideario revolucionario; asimismo, en los personajes masculinos el maquillaje es usado para resaltar rasgos faciales que el actor ya posee, normalmente el oscurecimiento sonrosado ligeramente de las mejillas y la demarcación negra de las cejas. *Lato sensu* hay que aceptar que “the idea that people’s views about language are shaped by political and economic interests, and by relations of domination and subordination” (Philips, en Hamilton, 2001: 557), una idea que puede ser intervenida por un grupo de personas para convencer a otro de que la belleza, los colores de moda, el estilo del ropaje o la forma de maquillarse es mejor de esta o aquella manera, con el fin de crear un gregarismo del que todos sean partícipes, o al menos la mayoría. De esta manera, podemos observar en *La linterna roja* —y en todas las *yangbanxi*— que las clases obreras antes de ingresar formalmente con algún cargo en el Partido, visten atuendos remendados de colores ocre, grisáceos o apagados y todo cambia cuando se enrolan en algunos de los cuerpos revolucionarios, donde visten límpidos trajes verdes o azules, con relucientes insignias en rojo y oro. El cambio estético es patente y el espectador del momento no podía sino fijarse en cómo habían mejorado las calidades de los ropajes, lo limpio de los mismos, el corte y confección, los arreglos y, sobre todo, los ricos colores que adornaban a los héroes revolucionarios. Después de todo, lo subjetivo de lo bello no deja de estar regido por el gusto de unos cuantos en consonancia —que ostentan el poder— y que diseminan ese gusto entre los demás —subordinados a los primeros— a través, en este caso, de propaganda operística.

En suma, la nueva concepción estética de la operista revolucionaria impone una división de colores que se establece en base a la tradición del *yin* y del *yang*; los personajes revolucionarios, positivos por extensión, harán gala de colores *yang*, sobre todo el rojo. Además, se comienzan a introducir sobre el escenario ropajes de influencia rusa, con el fin propagandístico de que las mujeres de las zonas rurales abandonen las ropas tradicionales. Una característica que dista mucho también de la tradicional es la sincronía de la vestimenta usada, es decir, por vez primera la ropa que se usa sobre el escenario es la que se corresponde con el presente, con la época representada y con la estación del año correspondiente. Aunque la ópera tradicional china nunca hizo un uso abusivo de maquillajes o máscaras (cf. *Bloque II. 2.4.*), con las *yangbanxi* su uso ha quedado erradicado totalmente del escenario y ahora solo se aplican pequeños coloretos que resalten la ya natural belleza revolucionaria de los actores.

6. Sobre el espacio escénico, la concepción estética y la dimensión musical

En relación a la tradición literaria que las *yangbanxi* escogieron para mostrarse ante el pueblo chino fue una mezcla de realismo socialista con romanticismo revolucionario que ya comenzó a fraguarse durante el *Movimiento de las Cien Flores* (cf. *Bloque I. 3.1.1.*), donde empezó a circular la idea de que lo viejo y lo extranjero debía ponerse al servicio de lo nuevo y lo chino. Esto se refleja con la introducción en 1923 de nuevos aparatos radiofónicos y musicales provenientes de Europa en Shanghai (Cook *et Pople*, 2004: 22) lo que iría calando en la producción china de forma paulatina, llegando a su máximo grado en las *yangbanxi* donde el uso de instrumentos occidentales en las composiciones musicales era patente (cf. *Bloque IV. 8.*).

En cuanto a las variedades musicales usadas, como se vio *ut supra* las *yangbanxi* hacen acopio sobre todo de las formas *xipi* y *erhuang* (cf. *Bloque II. 3.1.1.*), de las que también hace uso la ópera tradicional. Por ejemplo, la modalidad *erhuang* es usada en la tradicional para reflejar momentos de arrepentimiento, pérdida o sufrimiento (Denton, en Tung *et Mackerras*, 1987: 130) y en la revolucionaria es usada por los personajes que están inmersos en un sufrimiento de clase o en búsqueda del modelo utópico socialista. Ínterin la variedad *xipi*, que en la tradicional acompaña hermosas y alegres arias narrativas, en la revolucionaria cumple el objetivo de presentar heroicas y

activas introducciones narrativas. Se puede volver a ver aquí el reciclaje que la Banda de los Cuatro hizo sobre formas, gustos y maneras típicamente tradicionales hasta adaptarlas a sus fines políticos propagandísticos. Asimismo, instrumentos como los *gongs* (cf. *Addenda VIII*)—usados en la tradicional para expresar dignidad o majestuosidad— son ahora orientados a la presentación en escena de los héroes, portadores de características positivas *yang*. Con la incorporación de los instrumentos occidentales, Jiang Qing consiguió otorgar a las *yangbanxi* un dramatismo e intensidad nunca antes vistos sobre un escenario chino, lo que atraía y cautivaba mucho más al espectador.

Otra característica que ya se vio arriba (cf. *Bloque II. 2.5.*) hace referencia a la recitación, antes sujeta a normas y cánones prefijados. Ahora, con la ópera revolucionaria, muchos de los diálogos entre personajes son naturales conversaciones en dialecto de Beijing que hacen que el público se identifique mucho más con los personajes, pues por vez primera en la historiografía operística china, el actor habla tal y como ellos, por lo que el “communucative value of intonation is concerned with the choices that speakers make and with their reactions to the ongoing task of making sense to their hearers in context in real-time” (Cheng *et* Lam, en Gee *et* Handford, 2012: 271). En toda interacción humana, se debe recordar que, “one of the most highly elaborate forms of interaction is speech, which is reinforced by tone of voice and gesture” (Hall, 1959: 62). Además las partes en las que se otorgaba al actor cierta libertad de improvisación y cambio de sinogramas en la ópera tradicional ha quedado totalmente prohibida en la nueva estética, pues la obra es un producto cerrado en el que ningún cambio de última hora es posible: la obra ha sido concebida como panfleto propagandístico y la más mínima alteración puede arruinar los planes de Jiang Qing y los suyos. El fin último es crear entre el público una sensación de que lo que están visionando es la historia misma de un nuevo renacer histórico y cultural; es el asentamiento sistemático estatal de nuevos mitos fundacionales, a lo que Barthes apunta que

le mythe ne nie pas les choses, au contraire, sa fonction est d'en parler; simplement, il les purifie, il les rend innocentes, il leur donne une justification naturelle et éternelle... En passant de l'histoire à la nature, le mythe agit économiquement: il abolit la complexité des actes humains, il leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, tout retour en arrière au-delà de ce qui est immédiatement visible, il organise un monde sans contradictions, parce que sans profondeur, un monde grand ouvert et vautre dans l'évidence, il établit une clarté béate: les choses semblent avoir un sens par elles-mêmes (Barthes, 1957: 143).

La idea última era que campesinos, obreros y soldados tomaran todos estos modelos, héroes y mitos como patrones de vida y conducta y los aplicaran a ellos y a sus entornos; había que entronizar el pensamiento marxista-leninista —y especialmente el maoísta— para repudiar la tradición y establecer una imagen proletaria del país. Gracias al Partido Comunista y a su indiscutible líder, Mao, la lucha de clases y el sufrimiento que esta llevaba parejo podían por fin alzarse en la victoria del pueblo y en el bienestar general de la masa de trabajadores.

Haciendo un ejercicio reflexivo sobre la estética, los analistas “often explain politics as a relationship between language and power, specifically that political control is a form of language control” (Wilson, en Hamilton, 2001: 777), por lo que el uso de metáforas, expresiones fijas repetidas reiteradamente y conceptos nuevos portadores del significado de la nueva estética pueblan la propaganda de todos los regímenes que quieren crear un gregarismo entre sus filas haciendo que el individuo se sienta parte de un todo mayor que él mismo. Es interesante anotar el proceso de ampliación metonímica que sufrió el sol *exempli gratia*—siempre de raigambre *yang*— y que poco a poco en las *yangbanxi* pasó a significar literalmente el Partido, la fuente de luz y vida de todo el universo. Es necesario aquí hacer un pequeño apunte —que se puede corroborar en *El pabellón de las peonías*— pues el sol siempre había designado al emperador, como se advierte al final de la obra cuando es llamado de esta manera ante la presencia Du Luniang y Liu Mengmei (cf. *Bloque III. 3.1.*). Pero ahora es portador de una luz nueva, un nuevo brillo y un significado depurado, tal y como se

ve en las estrofas de la conocida canción revolucionaria *El este es rojo, el sol sale*¹¹ que aparece en casi todas las obras modelo. El sol, representación máxima del fuego, viene a significar la ira y la pasión de la clase oprimida que ansía la venganza y la liberación. Esta idea se puede aplicar *per se* también a la propia linterna, un pequeño fuego *yang* revolucionario que lucha contra los principios opresores *yin*. Después de todo, “almost all levels of language are involved [in propaganda], from sounds through lexis to pragmatics” (Wilson, en Hamilton, 2001: 787), tales como implicaturas semánticas, metáforas y formas mismas de hablar.

En conclusión, la nueva estética, como venimos viendo, hace uso de todo aquello que le favorece para mejor resultado de la revolución y, así también, lo hizo en este sentido musical, donde supone aunar instrumentos tradicionales chinos con nuevos occidentales. De igual modo, las modalidades tradicionales *xipi* y *erhuang* no son erradicadas, sino que se reinterpretan sus finalidades y vuelven a ser la base rítmica de las óperas revolucionarias. Incluso es reseñable la introducción de naturales conversaciones en *putonghua* (cf. *Bloque V. Nota 9*) entre los personajes; aunque —a diferencia de lo que ocurriera en la ópera tradicional— ha quedado prohibida la improvisación de los actores. Asimismo, es de obligada cita la transformación léxica que se observa en las obras, creando nueva terminología revolucionaria, o redefiniendo antigua imperial, con el fin de impregnar a todos los espectadores de la jerga comunista ahora en el poder.

7. Sobre la representabilidad, el mensaje y el propósito de las obras

La primera brillante idea que la nueva estética dispuso con respecto a las nuevas obras se relacionaba con la representabilidad de la misma. Como se pudo ver *ut supra* (cf. *Bloque III. 2.*) uno de los problemas de la operística tradicional residía en la gran extensión de las obras que hacía imposible representarlas en su totalidad, pues llevaría días llevarlas a término, por lo que las compañías elegían las partes más figurativas para las funciones ante el público. Esto queda resuelto con las *yangbanxi* pues se decide acortar considerablemente los libretos para que la obra sea un conjunto cerrado representable que no llegue a las dos horas de duración sobre el escenario. Con esto se conseguían dos cosas: de una parte, que el público no se perdiera entre escenas que no estaban relacionadas entre sí o entre las que existían saltos espacio-temporales en su desarrollo y que, además, fueran conocedores del mensaje completo de la obra, de su significación propagandística total y no solo de un pequeño fragmento argumental.

Hablando sobre representabilidad hay que tener en cuenta la idea de los participantes en todo acto comunicativo, pues “a social practice first of all needs a set of participants in certain roles, principally those of instigator, agent, affected, or beneficiary” (Van Leeuwen, 2008: 7), no pudiendo olvidar que todo este intrincado proceso de aculturación propagandística tenía su efecto en la sociedad, ya que esta acudía en masa a ver las representaciones de sus héroes favoritos una y otra vez. Muchos han sido los que han criticado que durante la Revolución Cultural (cf. *Bloque I. 3.3.2.*) no hubo en toda China otro medio de entreteniéndose al margen de las *yangbanxi*, pero el hecho consumado es que durante esos diez años de la historiografía china no dejaron de representarse estas obras en todos los formatos conocidos hasta el momento y en ninguna ocasión las funciones carecieron de público entusiasmado y ávido de ver las historias heroicas que tanto demandaban, y los que no lo hacían sufrían una especie de exclusión social del grupo.

La nueva estética no era un mero ejercicio de innovación literaria, sino que se insertaba en un plan mayor de cambio radical de la sociedad y de su mentalidad ya que estos “are strongly focused upon shifting articulations of genres, discourses and styles in texts and in orders of discourse” (Fairclough, en Gee *et* Handford, 2012: 19). No se trataba simple y llanamente de crear una nueva litera-

¹¹ El nombre original de la canción es 东方红 (*Dongfang hong*) y es un canto militar revolucionario que se popularizó entre las filas de los comunistas y que se utilizó sobremanera en la Revolución Cultural. La canción tradicionalmente ha sido atribuida a un campesino llamado 李有源 (Li Youyuan) que tomó tonadas típicas de Shaanxi para elaborarla.

tura, sino de establecer un nuevo orden nacional por lo que “from this literature, we see the most advanced and wonderful social system ever existent in the world that truly reflects the happiness of life; we see the sublime qualities and the highest moral standard of humankind” (Li, 2018: 9) llegaría a decir Zhou Enlai (cf. *Bloque I. Nota 41*) frente a cúpula comunista en Beijing a tal respecto. La idea era que a través de las *yangbanxi* la población admitiera la implantación del sistema comunista, aceptando sus bondades y conociendo a sus héroes, para lo cual debían recibir una serie de premisas políticas que les eran especificadas en la propaganda de las obras. Una de estas premisas era poseer “a firm belief in the necessity of the monopoly of power of the Communist Party” (Brown, en Freedden *et al.*, 2013: 439) lo que vemos continuamente reiterado en todas las óperas revolucionarias —y en particular también en *La linterna roja*— con el frecuente enaltecimiento de la figura del Presidente Mao que aparece citado en varias escenas con un halo casi divino y al que todos los héroes siguen sin vacilar ni dudar de sus órdenes. Pero esta premisa no sería la única presente, sino que una serie de las mismas puebla todas las *yangbanxi* y se intentarán desgranar a continuación.

La segunda de las premisas necesarias que el pueblo debía aceptar era la de un “democratic centralism” (Brown, en Freedden *et al.*, 2013: 440), lo que a simple vista puede incitar al error de pensar en unas elecciones libres donde el pueblo decide por quién será gobernado, pero nada más lejos de la realidad. Lo que en realidad se puede extraer de este falso centralismo democrático no era sino el poder absoluto y total del Comité Central del Partido en nombre de todos los oprimidos del país, lo que vemos de forma reiterada en *La linterna roja*, sobre todo en boca de la abuela Li que siempre clama por el castigo a los antiguos terratenientes en pos del nuevo orden, en el que la dictadura de las clases trabajadoras se impondrá con el Partido a la cabeza y una férrea jerarquía de poder sin oponentes políticos. La tercera premisa propagandística que podemos observar en las *yangbanxi* es “a commitment to state ownership of the means of production” (Brown, en Freedden *et al.*, 2013: 441) quedando reflejado en las escenas donde son los propios aldeanos los que establecen el reparto de grano entre sus ancianos, niños, enfermos y soldados revolucionarios; del mismo modo aparece también reflejado el reparto equitativo de pescado, de bebida o de medicamentos entre las clases oprimidas en todas las obras. De estas premisas ya dadas *ut supra* surge la siguiente, que no es, sino una consecuencia lógica de las ya vistas, es decir, la dedicación de todos los obreros, campesinos y soldados al Estado (Brown, en Freedden *et al.*, 2013: 443), negando la propiedad privada, el capitalismo y el libre mercado que son la máxima representación del abuso del rico y poderoso —bien los colaboracionistas del Guomindang, bien los imperialistas japoneses— sobre el que realmente trabaja la tierra o está empleado en la fábrica o en las diferentes líneas de producción.

Las dos últimas premisas propagandísticas presentes en las *yangbanxi* no están tan relacionadas con el poder del Partido en el país o de su control sobre la población, sino más bien son de carácter ideológico; la primera, que podemos encontrar representada con el canto de la *Internacional* (cf. *Bloque IV. 8.*) o de *El este es rojo* (cf. *Bloque V. Nota 9*) en tantas ocasiones en las óperas, hace referencia a la internacionalidad del movimiento, que ya ha dejado de ser algo local o nacional y debe ser exportado a todos los territorios del planeta para que los oprimidos puedan gozar de las bondades de las que ya es depositaria China. La última es la más obvia de todas, pues es el fin mismo del Comunismo y de los movimientos revolucionarios, *id est*, la implantación de una sociedad en la que las clases no existan en base a las ideas rusas y a las del propio Mao (Brown, en Freedden *et al.*, 2013: 443). Todos y cada uno de estos puntos ideológicos fueron mostrados de forma sistemática en la nueva estética operística y, aunque muchas han sido las réplicas a estas políticas gubernamentales de monopolización y uso propagandístico de la ópera, también hay que admitir que “the majority of the mass population gained education, information and entertainment through opera” (Ma, 2015: 3).

En el estudio de las *yangbanxi*, no se ha dejado de lado la idea de que el “narrative discourse is persuasive in most contexts for social interaction” (Thornborrow, en Gee *et Handford*, 2012: 51), es

decir, es más fácil mostrar al auditorio una idea representada sobre el escenario, que intentar explicársela de forma lógica y detalla para que la acepte y deje de lado sus antiguas creencias. El Partido pronto se dio cuenta de que en un país analfabeto como era China a mediados del siglo XX, la única forma de llegar a cambiar sus formas milenarias de pensamiento era a través de lo visual, lo operístico, que, por otra parte, era la forma tradicional del pueblo chino de divertirse y acercarse a la cultura, por lo que el reto de remodelar lo existente para eliminar parte del pasado no dejaba de ser una difícil tarea que llevar a cabo. Así, ha quedado establecido de forma tajante la finalidad de las *yangbanxi* a lo largo de todo el presente trabajo: son un ejercicio muy elaborado de propaganda orientada a masas iletradas de espectadores para que reconvirtieran su sistema de creencias y valores abrazando la nueva ideología revolucionaria del Partido y, por extensión, del país, pues “since culture is learned, it also seemed clear that one should be able to teach it” (Hall, 1959: 61).

En suma, la nueva estética revolucionaria decide que las obras deben poder representarse de una sentada, por lo que se reducen los libretos a unas dos horas más o menos; atrás han quedado las tradicionales de cientos y cientos de páginas imposibles de representar de una vez. Además, todo el abanico posible de cientos de obras disponibles durante las dinastías pretéritas se ve reducido a solo ocho durante este período, lo que haría que los habitantes del país asiático las conocieran de memoria, con lo que habían conseguido otro fin, más importante si cabe: que la población, incluso analfabeta, memorizara el ideario revolucionario a través de sus héroes favoritos.

8. Conclusiones finales

A la luz de todo lo expuesto en las páginas anteriores podemos afirmar que la implantación de la nueva estética revolucionaria en China, materializada a través de las *yangbanxi*, no respondía a un deseo del Partido Comunista de innovar en términos literarios, sino de crear y conformar un armazón ideológico que fuera asumible de forma natural y paulatina por el conjunto de las clases menos letradas del país; pues a largo plazo se vio que los intelectuales nunca aceptaron sin más preámbulos el ideario marxista-maoísta, sino más bien fueron férreos oponentes de muchas de sus políticas —lo que se reflejó en el Movimiento de las Cien Flores (*cf. Bloque I. 3.1.1.*), por ejemplo—, lo que podemos constatar con las múltiples depuraciones de ciudadanos que Beijing llevó a cabo durante las primeras décadas en el poder del comunismo.

De esta manera, las clases más populares de soldados, trabajadores fabriles y campesinos —junto con el grupo de mujeres que cada vez tuvieron más peso en la sociedad china— fueron los destinatarios elegidos por el Partido para que aceptaran la legitimación del poder comunista y de todo su aparato ideológico. El porqué este grupo fue clave para el asentamiento en el poder del Partido es manifiesto, China a mediados del siglo XX tenía una población eminentemente rural, mal formada o totalmente analfabeta y una pequeña minoría residía en ciudades grandes y estaba formada, por lo que convencerles era vital para su establecimiento y permanencia en el poder.

En este último bloque hemos ido deshilando cada una de las características que el poder comunista utilizó para propagar las ideas revolucionarias, a través de la ejemplificación, la heroicidad, la creación de mitos nacionales y todo el sinfín de detalles pormenorizados que hicieron de las *yangbanxi* el instrumento preferido de adoctrinamiento por Jiang Qing y su Banda.

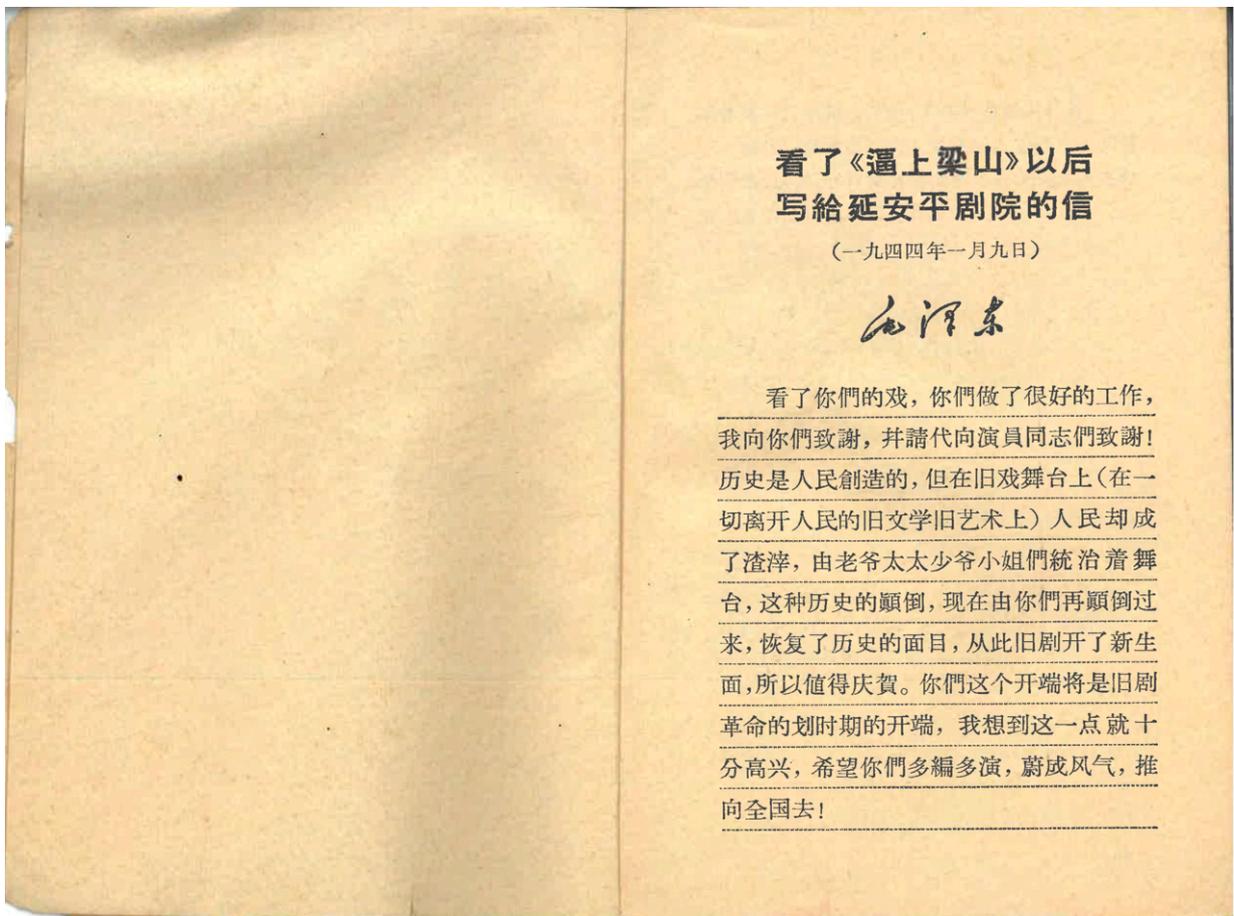
No se ha pretendido en ningún momento denigrar la labor propagandística del movimiento en el país, sino todo lo contrario, pues la tarea de reelaboración de la tradición operística y de todos los elementos que la componen fue incólume. Antes bien, se ha intentado hacer una pequeña muestra de lo que un gobierno con control absoluto sobre la producción literaria es capaz de llevar a cabo con el único propósito de ganar adeptos a su causa. Hoy en día la propaganda china sigue siendo una de las máquinas más eficaces de convencer a sus ciudadanos en todos los aspectos de pensamiento, orden o creencias de todos los países. En los orígenes especialmente a través de la ópera, pero después a través de la prensa, las redes sociales o la tecnología moderna. No sería hasta la épo-

ca de Deng Xiaoping que el control estatal de los teatros se fuera cediendo a las provincias o a grupos independientes de actores, casi cuarenta años después de las palabras que Mao pronunciara sobre el arte y la ópera en Yan'an.

Aunque el proceso de apertura de China fue paulatino e imparable desde la muerte de Mao, el gobierno de Beijing nunca vería con buenos ojos deshacerse de un mercado propagandístico tan provechoso como el que le brindaba la producción y el control operísticos del país, por lo que “it was not only until 2001, however, that the Central Party called explicitly for opera company marketization. Central funding [...] was cut, and funding responsibility was transferred from the central to the regional government” (Ma, 2015: 2), momento en el que muchos de los gobiernos provinciales también comenzaron a desprenderse de los patrocinios y monopolios operísticos y teatrales e iniciaron una carrera para ceder competencias de representación a compañías privadas.

**BLOQUE VI.
TRADUCCIÓN
DE VARIAS *YANGBANXI***

Libreto original de la ópera revolucionaria 红灯记



繼續加工。立起來了的，不要輕易把它打倒。

最後，我希望這次大家能抽出些精力來互相學學戲，這樣，可以使這次大會的收穫在全國的舞台上與各地廣大的觀眾見面。

IX

歡呼京劇革命的伟大勝利

《紅旗》雜誌一九六七年第六期社論

京劇革命，吹響了我國無產階級文化大革命的進軍號，這是我國無產階級文化大革命的偉大開端。這是毛澤東思想的偉大勝利，是毛主席《在延安文藝座談會上的講話》的偉大勝利！

戲劇陣地，是文藝戰線上兩個階級、兩條路線鬥爭的一個十分重要的陣地。我們偉大的領袖毛主席向來十分重視這個陣地。一九四四年，毛主席看了延安平劇院演出的《逼上梁山》后就指出：“歷史是人民創造的，但在舊戲舞台上（在一切離開人民的舊文學舊藝術上）人民卻成了渣滓，由老爺太太少爺小姐們統治着舞台，這種歷史的顛倒，現在由你們再顛倒過來，恢復了歷史的面目，從此舊劇開了新生面，所以值得慶賀。”全國解放以來，毛主席又提出了“百花齊放，推陳出新”，“古

X

為今用，洋為中用”等重要方針。毛主席的指示，解決了戲劇革命的一系列根本問題，是指導戲劇革命的最高準則。

江青同志一九六四年七月在京劇現代戲觀摩演出人員座談會上的講話，用毛澤東思想闡述了京劇革命的偉大意義，發揮了毛主席的京劇革命的指導方針。這篇講話，是運用馬克思列寧主義、毛澤東思想解決京劇革命問題的一個重要文件。

長期以來，在以周揚、齊燕銘、夏衍、林默涵為代表的文藝界反革命修正主義路線的統治之下，毛主席的革命路線在京劇藝術中得不到貫徹。在京劇舞台上，大量充斥着歌頌帝王將相、才子佳人的壞戲，這些壞戲起着瓦解社會主義經濟基礎，為資本主義復辟鳴鑼開道的反動作用。

黨內一小撮走資本主義道路的當權派和一些反動“權威”的老爺們，仗着他們所竊取的權力和地位，把持京劇界，招降納叛、結黨營私，把京劇界變成一個水波不進、針插不入的封建地主、資產階級獨立王國。

黨內最大的走資本主義道路的當權派，是京劇界資產階級反動勢力和一切牛鬼蛇神最大的支柱和靠山，是京劇革命一只最大的攔路虎。長期

XI

以来，他顽固地反对京剧革命，宣扬什么“老戏很有教育意义”。他大肆吹捧宣扬叛徒哲学、活命哲学的《四郎探母》，说什么这出戏“唱唱也不要紧，唱了这么多年，不是唱出个新中国吗？”他把极力美化封建地主走狗黄天霸之流的《恶虎村》，吹捧为“改得好的剧目”。他甚至向人们推荐下流淫荡的京剧《游龙戏凤》。他伙同前北京市委的反革命修正主义头头，以及周扬、齐燕铭、夏衍、林默涵、田汉、张庚之流，利用旧京戏，进行资本主义反革命复辟活动。

新生的力量终究是要战胜腐朽的东西的。在伟大的毛泽东思想的光辉照耀下，在江青同志的指导下，在京剧界广大革命同志的努力下，革命的新京剧终于冲破了重重阻力，从帝王将相、才子佳人的旧营垒中杀出来了。

京剧革命已经出现了一批丰硕的果实。《智取威虎山》、《海港》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》等京剧样板戏的出现，就是最可宝贵的收获。它们不仅是京剧的优秀样板，而且是无产阶级文艺的优秀样板，也是无产阶级文化大革命各个阵地上的“斗批改”的优秀样板。京剧革命的这些辉煌成就象春雷一样地震动着整个艺术舞台，它意

XII

味着无产阶级的百花已经到了盛开的时节了！这对整个无产阶级文艺的发展，将起着不可估量的影响和作用。

曾几何时，党内一小撮走资本主义道路的当权派讥笑我们京剧革命的先锋战士说：“你们想攻坚？”是的，我们就是要攻坚，就是要攻这个戏剧艺术中最顽固的“堡垒”，要把这个被资产阶级反动势力统治得最严密的阵地，夺到无产阶级的手中。今天，京剧冲破了反革命修正主义的牢笼，在戏曲舞台上高高地树起了毛泽东思想的伟大红旗，把被帝王将相、才子佳人所盘踞的舞台，变为工农兵大显身手的舞台；把宣传封建主义、资本主义的阵地，变为宣传毛泽东思想的阵地。这是毛主席革命文艺路线的伟大胜利，这是天翻地覆的伟大变革。它向广大群众指明：伟大的毛泽东思想是无坚不摧的，京剧这么一个为反革命修正主义控制得最严密、旧势力最顽固的堡垒都可以攻破，那么还有什么旧堡垒不能攻破呢？

京剧革命的胜利，宣判了反革命修正主义文艺路线的破产，给无产阶级新文艺的发展开拓了一个崭新的纪元。

京剧革命是我国无产阶级文化大革命的一个

XIII

重要组成部分，我们必须高度评价京剧革命的巨大成就，高度重视京剧革命的重大历史意义。看清京剧革命的成就和意义，将大大增强我们对无产阶级文化大革命的信心。我们深信，经过无产阶级文化大革命，在我国文化艺术领域中，将出现一个历史上从来没有过的崭新的局面，将出现一片百花盛开的欣欣向荣的动人景象。

XIV

毛主席语录

民族斗争，说到底，是一个阶级斗争问题。

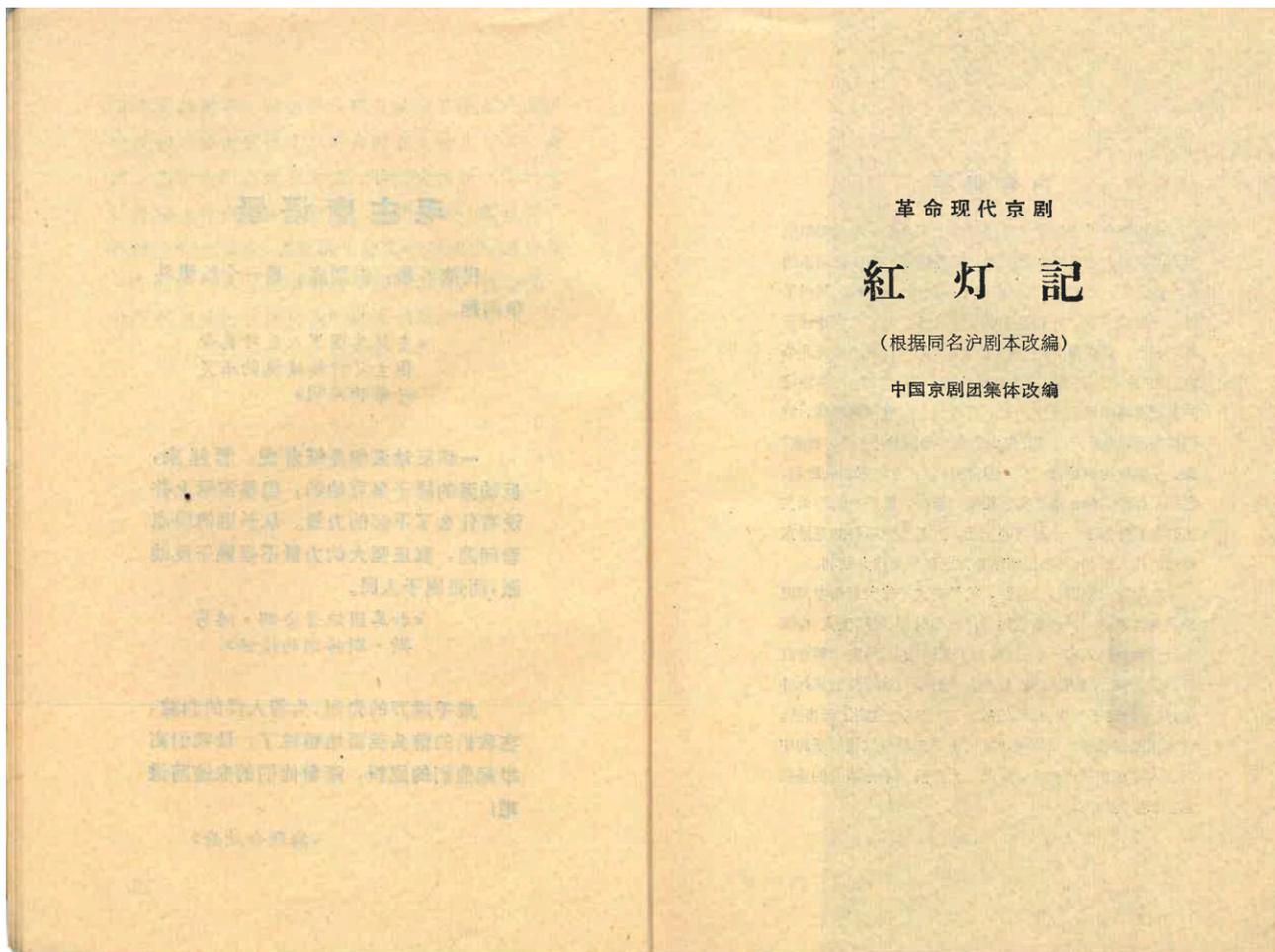
《支持美国黑人反对美帝国主义种族歧视的正义斗争的声明》

一切反动派都是纸老虎。看起来，反动派的样子是可怕的，但是实际上并没有什么了不起的力量。从长远的观点看问题，真正强大的力量不是属于反动派，而是属于人民。

《和美国记者安娜·路易斯·斯特朗的谈话》

成千成万的先烈，为着人民的利益，在我们的前头英勇地牺牲了，让我们高举他们的旗帜，踏着他们的血迹前进吧！

《论联合政府》





第二场



第三场

第五场



第六场



第八场

第十一场



人物表

- 李玉和——铁路扳道工人,中共地下党员。
- 铁梅——李玉和的义女。
- 老奶奶——李玉和的师娘,中共地下党员。
- 交通员——中共北满机关交通员。
- 磨刀人——北山游击队队员,姓赵。
- 周师傅——中共地下党员。
- 桂兰——铁梅家的隔壁邻居。
- 刘大娘——桂兰的婆婆。
- 刘队长——北山游击队队长。
- 游击队队员若干人。
- 卖粥婆。
- 女小贩。
- 群众甲、乙、丙、丁。

鳩山——日本宪兵队长，中国通。

王连举——原为我方地下工作者，在伪警察局任
巡长，后成为叛徒。

侯宪补——日本宪兵队宪补。

伍长——日本宪兵队伍长。

特务甲——假扮游击队队员，骗取密电码的。

皮匠——日本宪兵队特务。

特务，伪警察若干人。

日本宪兵若干人。

第一场 救护交通員

〔抗日战争时期一个深秋之夜。

〔东北龙潭车站附近铁路扳道处。近处
有条长坡，远处有山。

〔幕启：昏黑的秋夜，北风狂起，把什么东
西都刮得呼呼作响。四个日本宪兵巡哨
过场。

〔李玉和手提号志灯，从容镇静地走上。

李玉和（唱“西皮散板”）

手提红灯四下看，

北满派人到龙潭。

时间约好十点半，

等车就在这一班。（看表）

〔铁梅提货篮上。

铁梅 爹！

李玉和 哦，铁梅呀！

铁梅 唔！

李玉和 铁梅，今天买卖怎么样？

铁梅 怎么样？哼！宪兵和狗腿子，借检查故
意刁难人，闹得人心惶惶，谁还顾得上买
东西啊！

李玉和 这一群强盗！

铁梅 爹！您可得多留点神！

李玉和 铁梅！你回去告诉奶奶，说表叔就要来
了。

铁梅 表叔？

李玉和 对，叫奶奶把饭菜准备好。

铁梅 噯。

李玉和 铁梅。（将自己的围巾给铁梅围上）

铁梅 我不冷啊！爹，今晚上来的表叔，是哪儿
来的呀？

李玉和 小孩子，别问这个。

铁梅 嗯，我回去问奶奶。

李玉和 这孩子！

铁梅 爹，您可早点回来呀。（下）

李玉和 好闺女！

（唱“西皮原板”）

提篮小卖拾煤渣，

担水劈柴也靠她。

里里外外一把手，

穷人的孩子早当家。

栽什么树苗结什么果，

撒什么种子开什么花。

〔王连举上。

王连举 誰？

李玉和 我。

王连举 老李，今天鬼子的岗哨，布置很严密，看
样子，好象有什么事！

〔两个日本宪兵巡哨上，李玉和、王连举
分开。日本宪兵下。

王连举 （取出纸烟）有火嗎？

李玉和 有，有。（过去给王连举点烟）老王，看样
子风声很紧，要特别注意。以后我们尽
量少见面，改为十天联络一次。碰头地
点，我想办法通知你。

王连举 好吧。

〔灯暗。远处一声悠长的汽笛声，火车轰
鸣，飞驰而过（火车从长坡后过去。用烟
和灯光表现火车）。李玉和、王连举避开。

〔当离车站不远时，交通员从车上跳出。
接着日本宪兵在车上放了两枪。交通员

捂着胸口，从上场门上，跌倒在路轨旁。
李玉和、王连举在远处见交通员，急上前扶。

李玉和 (扶起交通员)老乡! 老乡!
交通员 (苏醒挣扎,打量四周)請問此地是……?
李玉和 五十一号扳道。你……
〔交通员挣扎着戴蓝手套,举左手,后又晕去。
李玉和 (自语地)左手戴手套。(向王连举)是自己人!
王连举 你背走,我掩护。
李玉和 好。(背起交通员下)
〔后面响起一阵嘈杂声和加重脚步声。
〔王连举掏出手枪,朝李玉和走的相反方向放了两枪。此时脚步声和嘈杂声再起,预示着日本宪兵就要赶来。王连举为了保全自己,蒙过敌人,咬牙朝自己胳膊上放了一枪,倒在地上。
〔伍长、侯宪补,率日本宪兵数人上。
伍长 (向王连举)跳车的有?
王连举 (用手指相反的方向,故意呻吟一声)在那边。

6

伍长 (惊慌地)卧倒!
〔全场日本宪兵一齐卧倒。

——幕 閉

7

第二场 接受任务

〔紧接上场当晚。
〔李玉和家。舞台三分之一是路景。中间是房屋,右墙开门。接着门有窗。屋正面摆一张八仙桌,桌上有灯。后面是炕。
〔幕启:北风怒吼,屋中黑暗。老奶奶划火柴,点上灯,转明。一阵风声掠过,窗纸震动。

老奶奶 (唱“西皮散板”转“原板”)
打鱼的人,經得起狂风巨浪,
打猎的人,哪怕虎豹豺狼。
看你昏天黑地能多久,
革命的火焰,一定要大放光芒。
〔起音乐,老奶奶摇了摇头,嘴里叨念着“还不回来?”走到桌旁,拿起针线做活。
〔铁梅提货篮上,进门。

铁梅 奶奶!

8

老奶奶 回来啦? 冷吧!
铁梅 不冷! 奶奶,爹叫我告訴您,表叔就要来啦,叫您把飯菜准备好了。(放好货篮)
老奶奶 飯菜已然准备好啦。
铁梅 奶奶,我哪儿来这么多表叔啊?
老奶奶 咱們家老姑奶奶多,你表叔就多呗。
铁梅 今晚上来的是哪位表叔啊?
老奶奶 不用問,来了你就知道啦!
铁梅 奶奶,您不告訴我,我也知道。
老奶奶 你知道个啥?
铁梅 奶奶,您听我說。
(唱“西皮快二六”转“流水”)
我家的表叔数不清,
沒有大事不登门。
虽說是,虽說是亲眷又不相认,
可他比亲眷还要亲。
爹爹和奶奶,齐声唤亲人。
这里的奥妙,
我也能猜出几分,
他們和爹爹都一样,
都有一顆紅亮的心。
老奶奶 看你能的。

9

〔李玉和背交通员急上，推门进来。老奶奶、铁梅急扶交通员坐下。〕

铁梅 (见状大惊)啊!

〔李玉和向铁梅暗示注意外边。〕

铁梅 噫! (警惕地看窗外)

〔老奶奶拿手巾，李玉和为交通员包伤口，又端水给他喝。〕

李玉和 老乡，老乡。

老奶奶 老乡，老乡。

交通员 請問，此地可有個扳道的李師傅?

李玉和 我就是。

交通员 (欲讲，又注意地看着老奶奶)……

李玉和 没关系，你说吧!

交通员 我是卖木梳的。

李玉和 有桃木的吗?

交通员 有。(激动地)要现钱!

李玉和 (惊喜地望着老奶奶)好啊!你等着。

〔老奶奶点小方灯给交通员看，小方灯的一面贴着红纸。〕

交通员 (见小方灯大失所望，挣扎而起)不，让我走!……

李玉和 (高举号志灯)同志，你来看!

10

交通员 (紧紧握着李玉和的手)我可找到你啦。

(突然昏过去)

〔铁梅接过号志灯。她看到号志灯的作用，有些惊异。老奶奶向铁梅示意窗外。〕

李玉和 同志……

老奶奶 同志，同志……

〔交通员醒来。〕

交通员 李同志!我是……北满……派来的交通员。(挣扎着用嘴将棉衣里襟撕开，取出密电码交与李玉和)这是一份……密电码，(喘息)快……快把它转送北山游击队，(喘息挣扎)明天下午破烂市粥棚……

李玉和 明天下午破烂市粥棚……同志，破烂市粥棚怎么样?

交通员 有一个磨刀人和你接头……

李玉和 哦，有一个磨刀人和我接头。

交通员 暗号依旧……

李玉和 暗号依旧……

交通员 同志，必须完成任务!(死去)

〔李玉和脱帽，看手中密电码。三人向交通员致悼。〕

11

李玉和 一定完成任务!

〔忽然警车声响。老奶奶急忙将灯吹灭。〕

——幕 閉

12

第三场 粥棚脱险

〔第二天下午。〕

〔破烂市一个简陋的粥棚，右角是条破案子。〕

〔在嘈杂的闹市声中幕启：群众甲、乙、丙对面坐着喝粥。左角一根电线杆子下，蹲着个卖香烟的女小贩，口里吆喝着。〕

〔李玉和一手提号志灯，一手提饭盒上。〕

李玉和 (唱“西皮摇板”)

破烂市我把亲人訪，
飯盒里面把密件藏。
千万重障得难阻挡，
定要把它送上北山崗。

(走进粥棚向大家打招呼)掌柜的!来碗粥。(一边说，一边把灯挂在右边柱子上)

掌柜的，近来买卖怎么样啊?

卖粥婆 马马虎虎。(盛粥递与李玉和)

13

〔这时，群众丙喝完了一碗粥，站起来要走。

卖粥婆 老四，再喝一碗吧？

群众丙 不喝啦！

卖粥婆 喝一碗就饱了？

群众丙 饱？没钱啦！咳！一天忙到晚，连顿粥也喝不饱，这是什么世道！（下）

〔群众丁从粥棚后上。

群众丁 掌柜的，来碗粥。

〔卖粥婆递粥碗给群众丁。

群众丁 （拿起粥碗喝了一口）掌柜的，这粥什么味儿？怎么都发了霉啦！

群众甲 咳，这是配给的。

卖粥婆 咳！没法子。凑合着喝吧。

群众乙 哎哟！什么东西，硌着了我了！

群众甲 哼！尽是砂子！

卖粥婆 这是配给的，没法子，凑合着喝吧！

群众乙 哼！真拿咱们不当人！

群众甲 唉！小点声，别找倒霉！

群众乙 咳！（重重地叹了一口气）什么东西！怎么吃啊！

李玉和 （唱“西皮流水”）

14

有多少苦同胞怨声载道，
铁蹄下苦挣扎仇恨难消。
春雷暴发等待时机到，
英勇的中国人民，岂能够俯首对屠刀！

盼只盼北山的同志早来到——

〔磨刀人扛磨刀凳上。

磨刀人 （唱“西皮摇板”）

为访亲人我四下瞧。

红灯高挂迎头照，

我吆喝一声：磨剪子来镪菜刀！

李玉和 （唱“西皮摇板”）

磨刀人盯住红灯注意看，

〔磨刀人点烟扔火柴，用戴蓝手套的左手向李玉和示意。

李玉和 （接唱）又对我，扬起左手要找话谈。

我假作闲聊对暗号，

〔李玉和与磨刀人正要暗号，突然一阵尖啸的警车声，日本宪兵数人冲上。

日本宪兵 不许动！

〔磨刀人故意把挑子推倒，将日本宪兵引到自己身边。

15

李玉和 （接唱“西皮散板”）

他引狼扑身让我过难关。

（李玉和把喝剩的粥倒在饭盒里，再让卖粥的添一杓粥）

〔此时，日本宪兵已搜查完磨刀人，挥斥赶磨刀人下。

〔日本宪兵转身冲向李玉和。

〔李玉和先把饭盒递给日本宪兵，又把号志灯递给日本宪兵，日本宪兵都推开。

〔李玉和把饭盒、号志灯放在桌上，让日本宪兵在身上搜查。

日本宪兵甲 （搜完李玉和身上）走！

〔李玉和拿起饭盒和号志灯正场退下。

〔灯暗。

——幕 闭

16

第四场 王连举叛变

〔紧接前场。

〔鸠山办公室，桌上放着勋章、电话。旁边一道屏风。

〔在音乐声中幕启：气氛沉静肃杀，显得这个环境阴森可怕。

〔侯宪补拿着王连举的历史档案走上。

侯宪补 （念）跳车的开一枪，

王巡长胳膊受了伤。

这一枪，没啥了不起呀，

可是鸠山队长大捧场，

看来一定有文章。

〔电话铃响，侯宪补接电话。

侯宪补 喂！哪里？（立正）是！请等一等。（放下耳机）请队长接电话。

〔鸠山从屏风后上。

鸠山 谁来的电话？

17

侯宪补 司令部。

鸠山 应该早讲清楚。(接电话)喂,我是鸠山。怎么? 掐断了, 哦! (笑) 请你放心。密电码一定会弄到手里。什么? 关东军最高司令部命令!(立正)限期破案……是! 是! 是! (放下耳机, 自言自语地) 嗯, 好厉害的共产党! 司令部在北满刚刚找到一点线索, 很快地就被他们掐断了。共产党, 厉害呀!

侯宪补 这是王巡长的历史档案。(呈上)

〔鸠山接过档案, 翻了一下。〕

〔伍长内喊: “报告!”〕

〔鸠山以手示意。〕

侯宪补 进来!

〔伍长上。〕

鸠山 搜捕得怎么样?

伍长 旅馆、澡堂、戏园、赌场, 统统搜到。跳车的没有, 可疑分子抓来几个, 请队长的问题。

鸠山 抓几个可疑分子又有什么用处? 这个案子非常重要! 刚刚司令部又下命令: 那个跳车人是共产党北满机关的交通员,

18

他身上带有一份极其重要的密电码——

侯宪补 (同时立正) 是!

〔以下鸠山每说一句, 侯宪补、伍长都是同样动作, 同样应“是”。〕

鸠山 这份密电码是给北山游击队送去的。北山游击队就等着这份密电码发生联系! 如果这份密电码落到拥有几千人的游击队手里, 那就如同老虎长了翅膀, 与我们帝国大大的不利!

侯宪补 是。不利! 不利!

鸠山 这样一个重要的共产党分子, 怎么会叫他跑了呢?

〔伍长与侯宪补互看不语。〕

鸠山 饭桶!

侯宪补 是……

鸠山 王巡长怎么样?

侯宪补 王巡长胳膊中了一枪, 骨头没有……

鸠山 没问你这个! 把他的历史讲一遍。

侯宪补 是。王巡长名洪章, 号连举。祖父卖过烟土。父亲开过酒馆。本人是满洲帝国

19

警官学校第一期毕业生。一个媳妇、一个儿子、一个爸爸。

鸠山 唔! 倒是个良家子弟。这一回, 他卖的力气可不小啊, 很好! 请他进来!

侯宪补 是——王巡长!

〔内声: “王巡长!” 王连举挟着一只胳膊, 走上。〕

王连举 (向鸠山行礼) 队长阁下!

鸠山 哦, 年轻人!

(唱“拨子散板”)

勇敢的年轻人你吃苦了,
用身体挡住敌人的子弹, 不怕牺牲。
以勇敢无畏的精神保卫了王道乐土。

我代表关东军最高司令部把一枚三级勋章授给你。

王连举 (出乎意外, 敬礼。唱“西皮摇板”)

因祸得福心暗喜,
果然鸠山未生疑。
多谢队长栽培意,
荣获勋章我深深感激。

鸠山 年轻人!

20

(唱“拨子原板”)

只要你忠心为帝国卖力气,
飞黄腾达有时机。

有道是, 苦海无边回头是岸,
就看你知趣不知趣!

王连举 队长阁下, 您的话我不明白。

鸠山 哼! 你应当明白! 你又不是演员, 为什么在我面前演戏?

王连举 演戏?

鸠山 对, 你是在演戏, 可惜你技术不高, 我只能给你喝一个倒彩。

王连举 队长阁下……

鸠山 你大概还不了解我的历史吧? 听我告诉你: 当你还在吃奶的时候, 我已经就是著名的外科医生啦。你这一枪虽然打得很准, 可你忘了, 那个跳车人能距离你三公分开枪吗?

王连举 队长阁下, 如果您这样认为, 我很遗憾!

鸠山 嘿嘿嘿……是很遗憾。遗憾的是我这个老头子, 没有受了你的骗! 年轻人, 你想用一加一等于几这样的题目来难住我吗? 不行啊! 不行啊! 老弟, 快说实话,

21

誰是你的同党? 嗯!

王连举 同党?……

鳩山 对,你听着这两个字觉得奇怪嗎?事情很清楚,那个跳车人身負重伤,如果没有他的同党接应,同党掩护,他能长翅膀飞走嗎?

王连举 队长閣下!您可以調查实际情况,当时我中了枪弹,跌倒在地,跳车人怎么走的,我怎么能知道?

鳩山 你当然知道,你应该知道,如果說你不知道,为什么自己打自己一枪?哼哼!年輕人,不要卖弄你的“聪明”啦!快讲实话,誰是地下的共产党,誰是同党的接应人?交通員藏在哪里?密电碼又落在誰的手里?统统地讲出来!我这里勋章和奖金是大大的有啊!

王连举 队长閣下,您的話,我怎么越听越糊涂。

鳩山 哼哼……这么一說,你应当清醒清醒。很好——侯宪补!

侯宪补 有!

鳩山 帮助这位年輕人清醒清醒。

侯宪补 是。来人!

22

[两日本宪兵上。

王连举 队长,我冤枉!我冤枉!

鳩山 打!

[两日本宪兵把王连举拉下,侯宪补跟下。

鳩山 (望着王连举的背影,阴险地一笑)哼……(唱“拔子散板”)

铁骑踏遍松花江,(幕后敲打和喊叫声)

好把骷髏盛酒浆。(幕后再一次敲打喊叫)

一声皮鞭一声嚷,

敲骨弹筋当乐章。

哪怕他,硬着头皮充好汉……

严刑拷打叫他投降。

[侯宪补上。

侯宪补 报告队长,他招啦!

鳩山 同党人是誰?

侯宪补 五十一号扳道夫李玉和。

鳩山 李玉和!(摘下眼镜)哼哼……

——幕 閉

23

第五场 痛說革命家史

[紧接前场。

[李玉和家。

[幕启:老奶奶心里惦记着李玉和。

老奶奶 (唱“西皮摇板”)

时已黄昏,玉和儿未回轉……

[远处警笛声。

[铁梅挎着货篮,惊慌地跑上,进门,即把门关好。

老奶奶 铁梅,出什么事了?

铁梅 奶奶,不好啦!

(接唱“西皮快板”)

街市上一片乱紛紛,

条条马路有崗哨,

到处搜查乱抓人!

车站的情况更吃紧,

惦念爹爹,急急回家门。

24

老奶奶 孩子,不要紧。

(唱“西皮散板”)

你爹他,既有胆量又謹慎,

自有法儿对付日本兵。

[李玉和提号志灯、拿饭盒上。

李玉和 (敲门)铁梅!

铁梅 我爹回来啦。

老奶奶 好哇,快給你爹开门去。

铁梅 (开门)爹!

李玉和 唔!媽!

老奶奶 孩子!你回来啦!哎呀,把媽急死啦!

李玉和 媽,可真悬啊!

老奶奶 玉和,沒接上?

李玉和 嗯,沒接上。我先把东西藏起来!(老奶奶自语:沒接上。)媽,您把飯盒里面的东西递給我。

老奶奶 (示意铁梅去巡风。打开飯盒)玉和,飯盒里面是粥啊!

李玉和 粥底下就是。

[老奶奶从粥里取出密电碼,用身上的围裙擦干,交与李玉和。

[此时铁梅站在窗帘处,一边向外巡风,

25

一边注意着李玉和的行动。

老奶奶 玉和,这是怎么回事?

[李玉和把密电码藏在炕旁柱子的裂缝里。

李玉和 妈!

(唱“西皮流水”)

在粥棚,正与磨刀师傅接关系,

警车叫,跳下来鬼子搜查急。

磨刀人,引狼扑身掩护我,

抓时机,打开饭盒藏秘密。

密电码,埋藏粥底搜不去,

铁梅 爹!磨刀叔叔可真好。爹,后来呢?

李玉和 (接唱)搜查时,我沉着气,脸上笑嘻嘻!

铁梅 哎呀!你们可真有本事。爹!可是东西老放在家里怎么办呢?

李玉和 孩子,别着急,咱们想办法要把它送出去。铁梅!(拉铁梅对面坐下,靠近秘密,十分亲切地)这件事你都知道了,爹也不能再瞒你啦!这可是比性命还要紧,宁可掉了脑袋,也不能露了底呀!

铁梅 (天真而又郑重地)我懂!

李玉和 嘿!你懂,三江四省就属我闺女能啊!

26

铁梅 爹!

李玉和 哈哈……

老奶奶 瞧你们爷儿俩……

李玉和 (看看表)妈,我有事,我还得出去一趟。

老奶奶 可要小心,早点回来啊!

李玉和 妈,您放心吧。

铁梅 爹,吃了饭再去。

李玉和 不,回来再吃。

铁梅 (拿起围巾,递过去)爹!给您,带上围脖。(把围巾给李玉和围上)您早点回来。

李玉和 噢!放心吧!(下)

铁梅 爹,您早点回来呀!

[起音乐。

[天色渐渐黑了,铁梅点上煤油灯。

[老奶奶虔诚地擦着号志灯。

铁梅 (看着老奶奶擦灯,若有所思)奶奶,您又擦红灯啦?

老奶奶 (明白铁梅是在试探,但觉得铁梅应当知道灯的来历了,有意识地告诉她)铁梅,现在你也应当懂得些事啦。来,今天奶奶就把红灯的事讲给你听听。

铁梅 噢!

27

老奶奶 这盏灯,有三十年啦。这三十年来,它照着咱们穷人的脚步走!照着咱们工人的脚步走。狂风暴雨扑不灭,强盗和骗子也抢不去它。过去你爷爷举着它,现在,你爹举着它。你都亲眼看见了,昨晚今天两件事,都离不开它。要记住,红灯是咱家的传家宝啊!

铁梅 哦!红灯是咱们家的传家宝。

老奶奶 我去看看火去。(去做饭,下)

铁梅 (提起号志灯,仔细地观察了一下,然后轻轻地放下。把煤油灯捻亮些,陷入沉思中)

(唱“西皮散板”)

听罢奶奶说红灯,

(转“摇板”)

言语不多道理深。

我看到:爹爹不怕(转“原板”)担风险,

表叔甘愿流血牺牲。

他们到底为什么,

为的是救中国、救穷人,打败鬼子兵。

28

我想到做事要做这样的事,

做人要做这样的人。

铁梅呀,年龄十七(转“垛板”)不算小,

为什么,不能帮助爹爹操点心。

好比说,爹爹挑担有千斤重,

铁梅你,应该挑上八百斤。

[老奶奶上,叫铁梅,铁梅沉思没有听见。

老奶奶 铁梅!你想什么哪?

铁梅 我没有想什么。

老奶奶 饭一会儿就得,等你爹回来就吃饭。

[隔壁小孩哭声。

老奶奶 你听,是不是隔壁龙儿哭?

铁梅 (抬头看看炕帘)可不是!

老奶奶 这孩子真苦!看看咱家的玉米面还有吗?

铁梅 奶奶,咱家的也不多啦!

[孩子又哭。

铁梅 奶奶,有!(有心帮助)我给她送去。(取玉米面)

老奶奶 好!

[桂兰上。

桂兰 (敲门)李奶奶!

29

铁梅 是桂兰姐。
 老奶奶 来得正好，快给她开门去。
 [铁梅开门。
 桂兰 李奶奶！
 老奶奶 桂兰，龙儿的病好点没有？
 桂兰 好是好多啦，可是……家里揭不开锅。
 铁梅 桂兰姐，给你这个。（给面碗）
 桂兰 这……（不好意思接）
 老奶奶 快拿着，正要叫铁梅给你送去。
 铁梅 （向桂兰）快拿着！
 桂兰 （接过面碗）李奶奶，您待我们太好啦。
 老奶奶 咳！别说这个。有堵墙，是两家，拆了墙，咱们就是一家子。
 铁梅 奶奶，不拆墙也是一家子。
 老奶奶 丫头说得对。
 [小孩又哭。刘大娘推门进来。
 刘大娘 桂兰！
 老奶奶 她大娘，您这边坐着。
 刘大娘 不啦，桂兰，孩子又哭了，快回去看孩子。
 （看见桂兰手中面碗）这……
 老奶奶 赶紧给孩子做点吃的，缺什么只管过来。
 刘大娘 唉！你们家也不富裕呀！

80

老奶奶 咳，对付着过吧。桂兰，赶紧给孩子弄点吃的，别着急，桂兰哪，搀着你娘慢慢走。
 刘大娘 可谢谢您啦。（和桂兰出门，下）
 老奶奶 慢点走哇。（送到门口）
 铁梅 （关上了门）奶奶，您说桂兰姐他们一家子，可怎么办哪！丈夫失业，孩子又生病，往后日子可怎么过？
 老奶奶 这年头有什么法子，咱们要尽量照应他们。
 铁梅 嗯。
 [特务甲假扮卖木梳的上，走到李家门外，轻轻地敲了三下。
 特务甲 李师傅在家吗？
 铁梅 有人找我爹！
 老奶奶 开门去！
 铁梅 喂。（开门）
 [特务甲进来。起音乐，似乎一股邪气侵袭进来。他打量了屋里一眼，关上了门，把背着的梢马子放在墙角下。
 老奶奶 你是……
 特务甲 我是卖木梳的！
 老奶奶 有桃木的吗？

81

特务甲 有，要现钱！（举起戴手套的左手）
 [老奶奶在观察。
 铁梅 （冲动地）你等等。（过去要拿号志灯）
 [老奶奶拦住她，取火柴点上了小方灯。
 [铁梅恍然大悟，吸了口气。
 特务甲 （掀起窗帘一角，窥视窗外，装着警惕的样子。望见小方灯）谢天谢地，总算找到你们了！
 铁梅 （受到欺骗，怒不可遏）你？！
 老奶奶 （向铁梅使了个眼色）掌柜的，你把木梳拿出来，让我们挑挑哇。
 特务甲 （故意恳切地）老奶奶，我是取密电码的。
 老奶奶 丫头，他说是啥？
 特务甲 哎！别打岔，老奶奶，这密电码是共产党的重要文件，有关革命前途，革命的每一分钟比金子还贵重，快把它给我吧！
 铁梅 （爆发地）你罗嗦啥？出去！
 特务甲 老奶奶，我……
 铁梅 你走不走！（推特务）
 老奶奶 走！
 特务甲 咳，别、别、别……我走，我走。
 铁梅 快滚！

82

[铁梅狠狠地把特务推出门去，把梢马子扔到特务怀里，又猛地一下关了门。
 [两个便衣特务上，递了个暗号，守在李家门口。
 铁梅 奶奶，这条癞皮狗是哪儿来的？
 老奶奶 孩子！
 （念）先别问这条癞皮狗，
 还有毒蛇在后头。
 想是有人，（用重音）
 （唱“西皮散板”）
 把机密泄露！
 [起音乐，气氛突然紧张起来，以后渐弱。
 铁梅 赶紧把密电码送出去！
 老奶奶 不行！来不及啦，敌人有了安排。
 铁梅 啊！（跑到窗前去）奶奶……（凑近奶奶）电线杆子底下有个人，两眼盯着咱家门口！
 老奶奶 快把信号贴在窗户上！
 铁梅 什么信号？
 老奶奶 我叫你剪的那个纸蝴蝶呢？
 铁梅 在样盒里。

83

老奶奶 快拿来! 快! 快!

铁梅 (迅速地跑到炕帘里拿出来) 奶奶, 怎么贴?

老奶奶 你开开门, 用门挡住亮。你贴信号, 我扫地掩护你。
〔铁梅开门, 老奶奶拿起笤帚, 正要走出, 李玉和上, 一步跨进了门。〕

铁梅 (一惊) 啊! 爹! (手中纸蝴蝶落地)
〔老奶奶手中笤帚落地。〕

李玉和 (看见地下的纸蝴蝶) 妈, 出了事啦? (关上门)

老奶奶 门外有狗!
〔全场静默片刻, 老奶奶陷入紧张的沉思中, 铁梅睁着大眼睛等待爹出主意。李玉和临危不惧, 想出对策。〕

李玉和 妈, 我可能被捕。以后有事, 到西河沿三十六号找周师傅联系, 要多加小心。

老奶奶 孩子, 放心吧!
〔侯宪补上。〕

侯宪补 李师傅在家吗?

李玉和 妈, 来了。铁梅, 去开门! (镇静地)
〔侯宪补满面笑容走进来, 老奶奶故意拿

笤帚扫地, 铁梅找空隙贴上纸蝴蝶。

侯宪补 你是李师傅吧?

李玉和 是啊, 长官! 请坐。

侯宪补 (干笑, 搭讪着取出请帖, 双手递上) 不客气, 鳩山队长今天过生日, 请你去喝酒!
〔老奶奶、铁梅闻言一震。〕

李玉和 (镇静地) 囉! 鳩山队长请我赴宴?

侯宪补 唉。

李玉和 好大的面子。

侯宪补 交个朋友嘛!

李玉和 交个朋友!

侯宪补 李师傅, 请吧!

李玉和 好, 请! ——妈, (沉重地) 您多保重, 我走啦!

老奶奶 等等, 铁梅, 拿酒去!
〔铁梅取酒给老奶奶。〕

侯宪补 咳, 老太太! 酒席宴上有的是酒, 足够他喝的啦。

老奶奶 (斜了他一眼) 哼哼!
(念) 穷人喝惯了自己的酒,
点点滴滴在心头。
孩子! 你平常爱喝酒, 妈不让你喝。今

天妈请你喝。孩子! 这碗酒, 你! 你! 把它喝下去! (递酒。酒碗不要太大)

李玉和 (接酒) 妈, 有您这碗酒垫底, 什么样的酒我都能对付。妈! 您看着我喝。(看着母亲, 意思是说, 你检阅我的力量。他用全身的劲握紧酒碗, 把肩膀震动了一下, 一饮而尽, 浑身都散发出一股火热的热流, 眼睛里象冒出火花) 谢——谢——妈! (每个字都是铁铸的)
〔老奶奶有一种自豪感。〕

李玉和 (唱“二六”)
临行喝妈一碗酒,
浑身是胆雄赳赳。
鳩山设宴和我交朋友,
千杯万盏会应酬。
时令不好风雪来得骤,
妈要把“冷暖”时刻记心头。

铁梅 爹! (扑向李玉和, 哭)

李玉和 (接唱“二六”)
小铁梅出门卖货看气候,
来往账目要记熟,
困倦时留神门户防野狗,

煩悶时候喜鹄唱枝头,
家中的事儿你奔走,
要为奶奶分忧愁。(抚摸着铁梅的肩)

铁梅 爹! (扑在李玉和怀里哭)

老奶奶 铁梅, 咱家有个规矩, 亲人上路不许哭!

李玉和 铁梅, 不要哭! 往后要听奶奶的话。

铁梅 我不哭! (擦眼泪) 我听话。

侯宪补 李师傅, 走吧。

老奶奶 铁梅, 开开门, 让你爹赴宴去!

李玉和 妈, 您多多保重! 我走啦。
〔老奶奶抓住李玉和的手, 浑身打量了一下。铁梅开门, 一阵狂风, 李玉和迎风大踏步出门。侯宪补脖子向大衣领子里一缩, 随出。铁梅拿围巾追出门。〕

铁梅 爹!
〔四特务冲上, 挡住铁梅。〕

特务 回去! (将铁梅逼进门去, 进门)

特务甲 对不起, 检查检查! 不许动!
〔众特务熟练地搜查, 表现一种职业性的动作。铁梅偎在奶奶身旁。特务查到一本黄历, 把它扔在原处。其他没有搜出

什么。

特务甲 走！（示意众特务走。与众特务出门，下）

铁梅 （关好门，拉上窗帘，望了望屋里的景物）
奶奶！（扑在奶奶怀里，悲痛哭泣）

老奶奶 哭吧！孩子，你放声地哭吧！（不由得自己也抽泣起来）

铁梅 奶奶，我爹还能回来吗？

老奶奶 你爹……

铁梅 爹。（哭）

老奶奶 （强忍眼泪，明知很难回来，但不好答复。拿起李玉和的围巾摩着）孩子，眼泪救不了你爹！（打量铁梅）铁梅，咱们家的事，应该让你知道了！

铁梅 奶奶，什么事啊？

老奶奶 坐下，奶奶有话跟你说啊。

铁梅 嚯。（搬小凳子坐下）

老奶奶 （同时也坐下）我问你，你爹好不好？

铁梅 爹好！天底下再没有比爹更好的爹啦！

老奶奶 可是——爹不是你的亲爹！

铁梅 （惊）啊！您说什么？奶奶……

老奶奶 奶奶也不是你的亲奶奶！

38

铁梅 （更惊）什么？奶奶！您气糊涂啦！

老奶奶 没有，没有。孩子，咱们祖孙三代本不是一家人哪！你姓陈，我姓李，你爹他姓张！

铁梅 （呆呆地望着奶奶）啊？

老奶奶 （唱“二黄散板”）

十七年风雨狂，怕谈以往，
怕的是你心不坚、志不刚，
几次要谈我口难张。

铁梅 奶奶，您说吧！

老奶奶 （接唱“二黄慢三眼”）

看起来，你爹爹此去难回返，
奶奶我，也难免被捕入牢房，
眼见得，革命的重担落在了你肩上，
说明了真情话，铁梅呀，
你不要哭，莫悲伤，要挺得住，你要
坚强，
象一个铁打的金刚。

铁梅 您说吧！

老奶奶 咳！提起话长。早年，东清铁路被日本鬼子强夺去以后，我丈夫跑进关里，在江岸机务段当检修工。他身边有两个徒弟，一个是你的亲爹，叫陈志兴。

39

铁梅 我的亲爹陈志兴？

老奶奶 一个是你现在的爹，叫张玉和。

铁梅 张玉和！？

老奶奶 那个时候，军阀混战，天下大乱。后来，（站起）中国共产党出世了，领导着中国人民闹革命。民国十二年二月，京汉铁路工人在郑州成立了总工会，洋鬼子的走狗吴佩孚硬不让成立，总工会一声号令，全线工人都罢工了。江岸一万多工人都上大街游行。就在那天晚上，天也是这么黑，也是这么冷，我惦记你爷爷，坐也坐不稳，睡也睡不着，在灯底下缝补衣裳。一会儿，忽听有人叫门：“师娘，师娘，开门，您快开门！”我赶紧把门开开。啊！慌慌忙忙地走进一个人来。

铁梅 是谁？

老奶奶 就是你爹。

铁梅 （惊讶）我爹！？

老奶奶 嗯！就是你现在的爹。只见他浑身是血，到处是伤，左手提着这盏号志灯……

铁梅 哦，号志灯？

老奶奶 右手抱着一个孩子！

40

铁梅 孩子……

老奶奶 未满周岁的孩子！

铁梅 这孩子？……

老奶奶 不是别人！

铁梅 是谁？

老奶奶 就是你！

〔为了加强情绪的节奏，以上的对话要接得紧。〕

铁梅 是我！？

老奶奶 （紧急）你爹把你紧紧地抱在怀里，他含着眼泪站在我的面前，（铁梅眼睛紧紧盯着奶奶，屏声静气）两眼直瞪瞪地望着我，半晌说不出话来。我心里害怕，逼着他快说。他……他说：“我师傅跟我陈师兄都……牺牲啦！这孩子是陈师兄的一条根，是革命的后代！我要把她抚养成人，继承革命！”他连叫着：“师娘！师娘！从今以后，我就是您的亲儿子，这孩子就是您的亲孙女。”那时我……我就把你紧紧地抱在怀里。

铁梅 奶奶！（一声长喊，扑在奶奶怀里）

〔老奶奶将铁梅紧紧抱住，抚慰她。这里

41

再改变节奏，将铁梅慢慢放开。在这以前节奏要急促；特别在上一段，要接得紧。不仅体验要深，还要有气势，调子要高昂，不要过于伤感。

铁梅 奶奶……(哭得更厉害)

老奶奶 不要哭，挺起来，听奶奶说！

(唱“二黄原板”)

鬧工潮你亲爹娘惨死在魔掌，
李玉和为革命东奔西忙，
他誓死继先烈红灯再亮，
擦干了血迹，葬埋了尸体，又上战场。
到如今日寇来烧杀掠抢，
亲眼见你爹爹被捕在牢房。
記下了血和泪一本賬，
你須要立雄心，树大志，要和敌人算
清賬，血債还要血来偿。

铁梅 (唱“反二黄原板”)

听奶奶，讲革命，英勇悲壮，
却原来，我是风里生来雨里长，
奶奶呀，十七年教养恩深如海洋！
今日起，志高眼发亮。
討血債，要流血，前人的事业后人要

42

担当。

我这里，举红灯，光芒四放……

爹！

(接唱“反二黄快板”)

我爹爹象松柏，意志坚强。

頂天立地是英勇的共产党，

我跟你前进，决不徬徨。

紅灯高举閃閃亮，

照我爹爹打豺狼。

祖祖孙孙打下去，

打不尽豺狼决不下战场！

(铁梅和老奶奶高举红灯，红光满台。)

——幕 閉

43

第六场 赴宴斗鳩山

[第二天晚上。]

[鳩山私人官邸。]

[在靡靡音乐中幕启：桌上摆着丰富的酒宴。]

[侯宪补上。回身请李玉和。]

[此时灯光大亮，李玉和上。站住，四周扫了一眼，故意吸烟。]

[幕内声：“鳩山队长到。”]

[鳩山穿和服上。]

鳩山 哦唷唷，老朋友，幸会！幸会！你好哇！

李玉和 鳩山先生，你好啊？

[鳩山过去要与李玉和握手，李玉和不理。鳩山尴尬地将手收回。]

鳩山 哎呀，好不容易见面啊！你还記得吧，当年咱们在哈尔滨老毛子铁路上混飯吃的时候……

44

李玉和 噢？那时候，你是日本闊大夫，我是中国穷工人，咱们是“两股道上跑的车”，走的不是一条路啊！

鳩山 (打迂回战) 唉，不不不，我是大夫，你是工人，那是职业不同嘛！交情嘛，总是有一点点的。不管怎么说，总不是初交吧！啊？

李玉和 那就請你多照应罗！

鳩山 所以么，請你到此好好叙談叙談，請坐，請坐。(同坐下)老朋友，今天是我的生日，是私人宴会，咱们只叙友情，不談政治，好嗎？

李玉和 我是个穷工人，不懂得什么政治不政治，你喜欢說什么就說什么吧！

鳩山 好！痛快！痛快！来来来，(斟酒)薄酒一杯。不成敬意。老朋友，来，請干上一杯。(举杯)

李玉和 鳩山先生，你太客气啦。实在对不起，我戒酒啦。(将桌上的酒杯推开)

鳩山 既是老朋友不肯賞臉，那我就不敢勉强罗。(独饮一杯，依然进攻)唉！何苦啊！中国有句古語：人生如梦，轉眼就是百年。正所謂“对酒当歌，人生几何？”

45

李玉和 是啊！听听歌曲，看看跳舞，真是神仙过的日子。鳩山先生，我祝你天天如此，长命百岁！

鳩山 （第一回合便吃了败仗，只好为自己打圆场）好！托福，托福。

李玉和 （感到对方的尴尬可笑）客气，客气！哼哼哼……

鳩山 哈哈……（施加压力）老朋友，我是个信佛教的人，佛經上有这样两句话，叫做“苦海无边，回头是岸”！

李玉和 （幽默地）我不信佛，可也听说有这样的两句话：“道高一尺，魔高一丈”。

鳩山 好！（只好转缓）讲的好啊，魔高一丈也罢，回头是岸也罢，这都是一种信仰。其实，最高的信仰，只用两个字便可以包括。

李玉和 两个字，两个什么字？

鳩山 “为我”。

李玉和 哦，“为你”？

鳩山 不！“为自己”。

李玉和 “为自己”。

鳩山 对。

46

李玉和 哈……

鳩山 老朋友！“人不为己，天诛地灭”呀！

李玉和 怎么？人不为己，还要“天诛地灭”？

鳩山 对，这是做人的诀窍。

李玉和 哦！做人还有诀窍？

鳩山 做什么都要有诀窍。

李玉和 哎呀，鳩山先生，你这个诀窍，对我来说，真好比擀面杖吹火，一窍不通。哈……

鳩山 （唱“拨子散板”）
这个人的心思不好猜，
几个钉子碰回来！
此人不识利与害，
不受捧来不受拍！
我、我、我、我要忍耐，
凭我鳩山的经验、手段，也要叫他把
密电码交出来！
哈哈……。老朋友，咱们不要兜圈子了，就请你来帮帮忙吧！

李玉和 （故意诧异）我是个穷工人，能帮你什么忙？

鳩山 （沉不住气）好啦，不要开玩笑啦，快把那件东西交给我吧！

47

李玉和 啥东西？

鳩山 （冷酷地）密电码！

李玉和 哈哈！什么电马电驴的？我就会扳道岔，从来没玩过那玩艺儿。

鳩山 （忽地站起来）老朋友，要是敬酒不吃吃罚酒的话，那就别怪我鳩山不懂得交情了！

李玉和 那就随你的便吧！
〔鳩山用筷子敲玻璃杯。
〔王连举全副武装、胸挂勋章上。〕

鳩山 老朋友，你看看这是谁！

王连举 老李……

李玉和 住口！

王连举 老李，你别太死心眼儿。……

李玉和 无耻叛徒！
（唱“西皮快板”）
屈膝投降是劣种，
贪生怕死可怜虫！
敌人威胁和利用，
我时时向你敲警钟，
你说道，既为革命不怕死，
为什么背叛来帮凶，

48

敌人把你当狗用，
反把耻辱当光荣。
来来来，抬起头来看看我，
羞煞你这奴才无地自容。
〔鳩山挥手，王连举尴尬地溜了下去。〕

鳩山 老朋友，不要发火，请坐，请坐。哈……老朋友，请不要激动，这张王牌，我本不愿意拿出来，这是你逼得我走投无路，所以我是不得不这样做！

李玉和 哈哈……我料定你会这样做的！你这张王牌不过是一条断了脊梁骨的癞皮狗。鳩山先生，我不会使你满意的！

鳩山 嗯……我会使你满意的啊！老朋友，我们可以坐下来谈谈条件！

李玉和 条件？

鳩山 对！这是很好的一桩买卖！

李玉和 买卖？

鳩山 是买卖！我很理解你们，你们共产党人是最讲信仰的。所谓信仰，据我们看来，只不过是一种买卖！做买卖当然要赚钱喽！

李玉和 哈……这么一說，倒也干脆。只要能赚

49

錢，你們什麼都能當破爛去賣嘍！

鳩山 (氣板)你……(一時說不出話來)太放肆啦！老朋友，我干的這一行，你不會不知道，我是專給下地獄的人發放通行証的！

李玉和 我干的這一行，你還不知道，我是領了通行証，專去拆你們地獄的！

鳩山 你要知道，我的老虎凳是從不吃素的！

李玉和 那個玩藝兒，我早就領教過嘍！

鳩山 (被李玉和的氣勢所懾服，反做出惋惜的樣子)老朋友，我勸你及早把頭回，免得筋骨碎。

李玉和 宁可筋骨碎，決不把頭回。

鳩山 憲兵隊刑法無情，出生入死！

李玉和 共產黨鋼鐵意志，視死如歸！

鳩山 你就是鐵嘴鋼牙，我也要叫你開口說話！

李玉和 你縱有刀山劍樹，我叫你希望成灰！鳩山！

(唱“西皮原板”)

日本軍閥豺狼種，

本性殘忍裝笑容。

殺我人民，

(轉“快板”)

50

侵我國土，

說什麼東亞共榮不共榮。

共產黨領導人民鬧革命，

抗日救國有幾億英雄！

你要想依靠叛徒起效用，

這才是水中撈月一場空。

鳩山 來人！

(唱“西皮散板”)

叫你尝尝我的老虎凳！

[伍長、兩日本憲兵上。]

李玉和 哈哈哈哈哈……

(接唱)正好把我渾身筋骨松一松。

伍長 走！

[兩日本憲兵擁向前，欲拉李玉和。]

李玉和 不用伺候！(從容地拿起帽子，吹了一下帽上的灰，又擲了幾下，昂然走下)

[伍長、兩日本憲兵隨下。]

鳩山 (十分煩躁，急得轉來轉去，抓耳撓腮，嘴里連喊)共產黨人，真是瘋子，瘋子！……

(念“扑燈蛾”)

這一陣，氣得我，眼發花來頭發脹，

血壓增高手冰涼。

51

共產黨人，也是父母生來父母養，

為什麼比鋼鐵還要剛！

可恨他，藏好了密碼死不肯講，

我交不出眼來：難下場！

[忽然電話鈴響。]

鳩山 (接電話)喂！我是鳩山，是，報告司令，已然有了一點線索……請你放心，鳩山願將腦袋擔保。是，是，是。

[伍長上。]

伍長 報告！

鳩山 怎麼樣了？

伍長 什麼刑具都用過啦，李玉和寧死不講。

鳩山 寧死不講？！

伍長 隊長，我帶人到他家再去搜？

鳩山 算了。據我的經驗，一個共產黨人藏的東西，一萬個人也找不到的。把他帶上來。

伍長 帶李玉和！

[兩日本憲兵推李玉和上，李玉和渾身是傷，昂然挺立。]

李玉和 (唱“西皮導板”)

狼心狗肺賊鳩山！

52

鳩山 密碼，你交出來！

李玉和 鳩山！

(轉“西皮快板”)

用盡毒刑來摧殘。

咬牙忍住皮肉綻，

要我低頭難上難！

哈……

[紅光照李玉和，綠光照鳩山。]

——幕閉

53

第七场 钻炕藏密

〔几天后的一个早晨。

〔李玉和家。

〔音乐声中幕启：离门不远的电线杆下，坐着特务假扮的皮匠，他故意用力敲打鞋底，在监视着李家。

〔铁梅从炕帘里走出来。帘内是炕，她是从炕上起来的。

铁梅（唱“西皮摇板”）

自从爹爹被捕后，

老奶奶（接唱）坐卧不安担忧愁。

磨刀人（内）磨剪子来，镏菜刀喔！

铁梅 奶奶，您听！

老奶奶 哦！磨刀师傅。

〔磨刀人上。

磨刀人 磨剪子来，（走到窗前，看见纸蝴蝶暗号，一愕，点了点头继续吆喝）镏菜刀喔！

54

〔老奶奶拉铁梅凑近窗户，向外看。

皮匠 穷街陋巷的，别在这儿穷吆喝，走！

磨刀人（和葛地）老乡！（故意高声）你干你的，我干我的。磨刀的就是得吆喝，你不叫我吆喝，谁找我磨刀啊！

皮匠 趁早儿走，别找不自在！

磨刀人 是，是，是，我就走！我到别处找主顾去！（一边走，一边捂着耳朵，又吆喝起来）磨剪子来，镏菜刀喔！（下）

老奶奶（拉过铁梅）铁梅，你听见没有？这位磨刀师傅说不定是来接关系的，他看见信号就走啦。

铁梅 我带着密电码，拿着红灯找他去，试探试探是不是自己人。

老奶奶 不行，外面有狗，你出不去呀！

铁梅 是呀，我可怎么出去呀！

（唱“西皮散板”）

上街要把磨刀师傅找，

难出此门心内焦。

恨不得肋生双翅变飞鸟！

（焦躁地想办法，一眼看见炕帘，触动机灵）奶奶，我有主意啦！

55

老奶奶 快说！

铁梅（接唱）这里有绝处逢生路一条。

老奶奶 有什么主意，快说。

铁梅 奶奶，您来瞧——（指炕）咱们和刘家炕连炕，我拆通炕洞钻过去！

老奶奶（喜出望外）好，是个办法，求刘家帮帮忙。千万不能漏了底呀！

〔铁梅进炕帘拆炕。

老奶奶 我剥菜掩护她。

〔起九锤半锣鼓：老奶奶拿刀剥白菜，掩盖拆炕的声音。

铁梅（从炕帘里钻出来）奶奶，拆通了！

老奶奶（从墙柱子缝里取出密电码，把号志灯交与铁梅，郑重叮嘱）铁梅呀！人要认得准！暗号要对得严！千万不能有一点马虎。

铁梅 奶奶，您放心吧。（进炕帘，下）

皮匠（叫门）开门！

老奶奶 谁呀？

皮匠 缝鞋匠。

老奶奶 等着，我开门去。（开门。皮匠进门）

皮匠（见老奶奶手中的菜刀）你这儿干嘛？

老奶奶 我这剥菜哪！你要干什么？

56

皮匠 借个火儿。

老奶奶 桌上有。

皮匠 老太太，家里几口人？

老奶奶 你总在我的门口蹲着，我们家里的事，你还不知道！走了一口，还有两口。

皮匠 姑娘呢？

老奶奶 病啦！

皮匠 病啦？在哪儿呢？

老奶奶 在炕上躺着哪。

皮匠 在炕上啦？（一边说，一边向炕凑近）

老奶奶（拦住皮匠）孩子病了，别吓着病人！

皮匠（冷笑）病啦，怎么不哼哼啊？

老奶奶 我们家孩子生病，从来就不哼哼。

皮匠 哦，是你心里有病吧？！

老奶奶 我，我看你倒是有病！

皮匠 我哪儿来的病？

老奶奶 你骨头眼儿里有病，都发了霉啦。

皮匠 发了霉，不要紧，晒晒太阳就得啦。

老奶奶 你呀，见不得太阳，你的骨头已经烂啦。

皮匠 人的骨头迟早是要烂的，烂就让它烂吧。

老太太，还是喊姑娘起来坐坐，老躺着不好。（要掀炕帘）

57

老奶奶 你要干什么？大姑娘炕上躺着，三番两次，你到底安的什么心！你给我出去，走！

皮匠 我走，好，你等着我！（悻悻出门，向远处一打招呼）

〔两特务上，皮匠与特务耳语。老奶奶正欲关门。〕

老奶奶 这条狗！（两特务推门进来）干什么的？

特务 查户口！你们家几口人？

老奶奶 三口。

特务 你儿子呢？

老奶奶 我儿子上哪儿去了，你们知道。

特务 你孙女儿呢？

老奶奶 病啦。

特务 她在哪儿？

老奶奶 炕上躺着哪！

特务 躲开！我们看看！

老奶奶 孩子病了，叫她歇歇。

〔特务推开老奶奶，正要拉炕帘——〕

〔帘内声：“奶奶！谁呀？”〕

老奶奶 查户口的。

〔两特务相互一看，出门。老奶奶关上了门。〕

特务 （向皮匠）大惊小怪！那不是炕上躺着呢？（下）

皮匠 好啊！这个老梆子存心整我呀！

老奶奶 真悬哪！铁梅！

〔桂兰从炕帘里出来。〕

老奶奶 啊！桂兰！是你？孩子，你怎么过来的？

桂兰 （拉着老奶奶）李奶奶！

（唱“西皮流水”）

铁梅已从我家走，

我婆婆，叫我送信，怕您担忧，

过来时，正遇特务盘问您，

骗敌人，我装作铁梅，睡在炕上头，

铁梅回来再从我家过，

有我掩护，您就别发愁！

老奶奶 你可真把我们救啦！

〔铁梅从炕帘内出来。〕

铁梅 奶奶！桂兰姐！

桂兰 铁梅，你可回来了！快把你奶奶急死啦。

老奶奶 要不是桂兰，事情就闹大了。

铁梅 桂兰姐，你可帮了大忙啦，谢谢你。

桂兰 你回来就好啦。我也该回去啦。

铁梅 你再呆会儿吧。

〔桂兰指指门外，大家会意。桂兰进炕帘，下。铁梅把炕上被褥整理好，拉上炕帘。〕

老奶奶 孩子！追上磨刀师傅没有？

铁梅 （低声）咳！找了几道街也没有追上，我去找周师傅，周师傅也没有在家。我怕时间太久了被特务发现，赶着就回来啦！

老奶奶 密电码儿呢？

铁梅 没带回来。

老奶奶 啊！（一惊）出了事儿啦？

铁梅 我怕带回来，反而要出事，我把它藏在短桥桥墩子底下啦！

老奶奶 哦！好，平安地转移出去，比攔在家里好。好孩子，这事你做得对呀！（松了一口气）

〔侯宪补提着点心盒上，使眼色令皮匠下去。敲门。〕

老奶奶 谁呀？

侯宪补 鳩山队长看你们来了。

老奶奶 （紧紧地抓住铁梅）孩子，奶奶若是被捕，把东西一定要交给周师傅，你要想尽一切办法上北山。

铁梅 奶奶！（哭）

老奶奶 不许哭，开门去。

〔铁梅开门。鳩山穿中国式长袍，戴着礼帽，拿着手杖上。〕

鳩山 （进门，假作殷勤）老人家，你好哇！我是李玉和的老朋友，一向穷忙，很少看望，（从侯宪补手中拿过点心盒，示意侯宪补出去，然后把盒放在桌上）今天特备薄礼，不成敬意。哈哈……

老奶奶 噢，你是鳩山先生？

鳩山 不敢，不敢。鳩山，鳩山。

老奶奶 能不能让我收拾一下，跟你走！

鳩山 老人家，不要误会，我不是那个意思。请坐，请坐。

〔老奶奶不理，鳩山自己脱帽坐下。〕

鳩山 老人家，很想念你的儿子吧？

老奶奶 亲儿子嘛，怎么能不想？

鳩山 请放心，他很快就平安无事地回来啦！

老奶奶 那很好哇。

鳩山 咳！这是上边的命令，没法子！其实，我们在各方面都很照顾他的！

老奶奶 那就谢谢你啦！

鳩山 哪里，哪里！老人家，听李玉和讲，他有

件东西交給你啦?

老奶奶 啥东西?

鳩山 (表示不經心地說出來) 密電碼。

老奶奶 (問鐵梅) 了頭, 他說的是啥呀?

鳩山 密電碼!

鐵梅 噢, (故意地) 我知道, 那天我爹回來的時候, 順手就放在盒子里啦。說是非常……非常……

鳩山 非常重要的密電碼!

鐵梅 不! 是非常好吃的薩其馬。

鳩山 咳! 你扯到哪儿去啦, 我要的是一本書!

老奶奶 書! 鳩山先生, 我兒子不識字, 我孫女兒沒上過學, 我是個睜眼睛, 我們家從來不花這筆錢!

鳩山 好啦, 好啦, 李玉和已經講清楚了, 你還瞞得住嗎?

老奶奶 他既然講清楚了, 你讓他自己來找, 不是更便當嗎?

鳩山 (背躬) 吓! 這個老東西也不好對付啊! (轉向老奶奶) 好啦, 好啦! 我們不要磨嘴皮子啦, 咱們可以讲讲價錢, 你要是交出那本書, 李玉和馬上可以回家, 要工

62

作, 給他個副科長, 要錢嗎, 老頭票五千塊! (掏出一疊鈔票放在桌上)

老奶奶 老頭票五千塊, 還有個副科長? 什麼書值這麼大的價錢哪!

鳩山 這叫做貨賣與識家嘛!

老奶奶 你既然喜歡這本書, 我就給你找找看。

〔老奶奶拉鐵梅進炕帘。〕

鳩山 (希望地觀察她的後影, 自言自語地) 好, 好, 到底是金錢萬能啊!

〔老奶奶挽著個包袱和鐵梅走近鳩山, 遞過一本書。〕

老奶奶 鳩山先生, 這就是我兒子拿回來的這本書。

鳩山 (喜出望外) 對! 就是它, 就是它!

〔老奶奶交曆書。〕

鳩山 (接過曆書, 大怒) 啊, 黃曆! (怒不可遏, 欲拋又止, 自語) 帶回去, 研究研究它。(對老奶奶) 老人家, 現在你心裡一定很亂, 是不是去見見你的兒子, 問清楚這本書, 不會找不到的。不要着急, 慢慢的來。

老奶奶 謝謝你。(向鐵梅) 孩子, 好好看家。

63

鳩山 不, 小姑娘也一起去, 看看你的父親。

老奶奶 (一楞) 她是個孩子!

鳩山 (擺手) 孩子! 哼! 請。

鐵梅 好, 我去。我正想去看看我爹。

鳩山 是呀! 小姑娘, 要為你的父親着想啊!

鐵梅 這個, 我懂!

鳩山 懂就好。

〔侯憲補上。〕

鳩山 侯憲補, 好好伺候他們! (拿起帽子和鈔票, 帶著威脅的神氣出門。對門外的特務) 給他們看着! (下)

侯憲補 (向老奶奶、鐵梅狞笑地招呼) 走吧! (拿點心盒出門)

〔老奶奶、鐵梅同出門。〕

〔特務拿封條封門。〕

鐵梅 (看到門被封了, 怒視著特務, 喊著) 奶奶!

老奶奶 (挽著鐵梅) 走!

〔一陣大風。〕

——幕 閉

64

第八場 刑場鬥爭

〔夜間。〕

〔日本憲兵隊。監獄一角。〕

〔幕啟: 鳩山、侯憲補、伍長等上。〕

鳩山 看來公開審訊是得不出什麼名堂的了。竊听器?

侯憲補 安裝已畢。

鳩山 等他們母子見面之後, 聽他們講些什麼, 或許可以得到一些線索。

〔侯憲補和伍長點頭會意。〕

鳩山 把老東西帶上來!

侯憲補 是! (下)

〔侯憲補押老奶奶上。〕

侯憲補 走!

鳩山 老人家! 你知道這是什麼地方?

老奶奶 憲兵隊!

鳩山 (虛指) 那一边!

65

老奶奶 (瞥了一眼)……

鳩山 (狞笑)那就是极乐世界。你的儿子,就要在那里上西天了!

老奶奶 (震动了一下)……

鳩山 老人家!当一个人犯了罪的时候,他的母亲能够救他的性命而不救,这样的母亲,未免太残忍了吧?

老奶奶 鳩山先生,这是什么話。我儿子平白无故被你们抓进监狱,还要把他给害了。是你们在犯罪,是你们残忍!难道你们杀了人,还要我老婆子来承当嗎?

鳩山 老人家,你这样回答问题,想一想后果啊!

老奶奶 反正我们一家人的性命都在你手里攥着,随你怎么办吧!

鳩山 (抑制地)好,請去见见你的儿子去!(老奶奶走一步)慢,老人家,这是最后的一个机会了,我祝你们人口平安,合家团圆!

[侯宪补随老奶奶下。]

鳩山 把李玉和带到刑场上去!

伍长 带李玉和!

66

[暗转。秘密杀人的刑场一角,舞台左角是通向监狱的道路。台中有石凳。后面左侧有高台,这是通向刑场的走道。再后面是高墙,墙上有铁丝网。天阴暗。铁链声。]

李玉和 (内唱“二黄导板”)

狱警传,似狼嚎,迈步出监,
[李玉和上。两日本宪兵随上,推李玉和,李傲岸蔑视,两日本宪兵退下。]

李玉和 (接“回龙”)

休看我戴铁镣裹铁链,锁住我双脚和双手,
锁不住我雄心壮志冲云天。
(转“原板”)

贼鳩山,要密件,毒刑用遍,
筋骨断,体肤裂,意志更坚。
赴刑场,气昂昂,抬头远看,
我看到——
革命的红旗高举,起,
抗日的烽火已燎原。
日寇,看你横行霸道能有几天!
但等那,风雨过,(转“三眼”)百花吐艳,

67

新中国,似朝阳,光照人间。
那时候,全中国,红旗插遍,
想到此,信心增,斗志更坚。
(转“原板”)

我为党,做工作,很少贡献,
最关心,密电码,未到北山。
王连举,他和我,单线联系,
因此上,不怕他,乱咬乱攀。
我母亲,我女儿,和我一样肝胆,
贼鳩山,要密件,任你搜,任你查,你
就是上天入地搜查遍,也到不了
你手边。

[老奶奶上,张望四周。]

老奶奶 (忽然看到李玉和,喊)玉和!

李玉和 (惊望)媽!

[行弦。老奶奶扑过去,抱住李玉和。]

老奶奶 (唱“二黄散板”)

轉眼間,十七年,旧景重见!
民族恨,阶级仇,如火点燃。
这,这……日寇凶暴又奸险,
打得你,遍体伤痕,……儿啊,儿啊!

李玉和 媽!您别心酸!

68

老奶奶 (接唱)有这样的孩儿,娘不心酸!

李玉和 (唱“二黄二六板”)

孩儿我本是个刚强铁汉,
不屈不挠斗敌顽!
儿受刑不怕这浑身的筋骨断,
儿坐牢不怕把牢底来坐穿。
山河破碎,我的心肝碎,
日月不圆,我的家难圆。
革命道路再艰险,
前仆后继走向前。
孩儿虽死无遗憾,
只是那笔账目未还,我的心不安。
恨不能变雄鹰冲霄汉,
乘风直上,飞舞到关山!
要使那几万万同胞脱苦难!

(转“二黄散板”)

为革命,粉身碎骨也心甘!

老奶奶 (接唱)那笔账暂存太平店,
千难万难也要归还。
[侯宪补带日本宪兵急上。]

侯宪补 說話呀,說話呀!呵,你们可真沉得住气啊!好,老婆子,走吧,鳩山队长請你去

69

談談。

李玉和 媽! ……

老奶奶 不要緊,他要說什麼,媽都知道。(昂然走下)

〔日本憲兵隨下。〕

侯亮補 帶李鐵梅!

李玉和 (向里喊)鐵梅!

〔鐵梅急急撲上。〕

鐵梅 爹! ……

李玉和 鐵梅!

〔侯亮補下。〕

鐵梅 爹!

(唱“二黃散板”)

日夜盼望要見爹爹面,
你……這樣……渾身血,滿臉傷,叫
兒不敢辨認爹爹的容顏!
恨不得將爹爹的鐵鎖鏈來扯斷,

李玉和 (微笑)傻孩子。

鐵梅 (接唱)啊啊啊……爹爹呀……(嗚咽着)

爹! 有什麼話,您快跟我說吧!

李玉和 孩子!

(唱“二黃散板”)

70

有件事,幾次欲說話又咽,
隱藏心中十七年!
我……

鐵梅 (急攔阻,喊叫)您別說啦,您就是我的親爹! ……

(唱“二黃滾板”)

爹莫說,爹莫談,
十七年的苦水已知源。
爹這樣的好人,大家需要你,
兒願替爹一死……

(哭頭)我的親爹呀……(跪抱李玉和,哭)

李玉和 (唱“二黃散板”)

要把仇恨記心間。
人說道,世間只有骨肉的情意重,
依我看,階級的情意重於泰山。

鐵梅,

(轉“二黃原板”)

你知爹爹一窮漢,
家中沒留什麼錢。
我只有紅燈一盞隨身帶,
你把它好好留在身邊。

71

鐵梅 (接唱“二黃原板”)

爹爹留下無價寶,
怎說沒留什麼錢。
爹爹的品德留給我,
兒腳跟站穩如磐石堅;
爹爹的智慧留給我,
兒心明眼亮永不受欺瞞;
爹爹的膽量留給我,
兒敢與豺狼虎豹來周旋;
家傳的紅燈有一盞,
爹爹呀! 你的財寶,千車載,萬船
裝,千車載不盡,萬船裝不全。
鐵梅我,定要把它好好保留在身邊。

李玉和 (接唱“二黃散板”)

萬里長江波浪翻,
(背躬唱)我家的紅燈有人傳。

鐵梅!

(接唱)若有機緣回家轉,
投親友,度飢寒;還清眼目我無挂
牽。

〔侯亮補上。〕

侯亮補 (向鐵梅)小姑娘,怎麼樣? 商量好了吧,

72

快把密碼交出來吧!

〔鐵梅不理。〕

侯亮補 說話呀!

鐵梅 該說的,我爹和我奶奶都說啦! 我沒什麼可說的!

侯亮補 喝! 你這個小東西也是這麼頑固。好,給你個樣兒瞧瞧。來! 把老東西拉出來。

〔兩日本憲兵推老奶奶上。〕

侯亮補 你們一家子都在這裡,好好核計核計,要是不交密碼,誰也甭想活着出去! 聽見了沒有? 你們等着我的。(下)

李玉和 (和鐵梅扶老奶奶坐在石凳上)媽! 您吃苦啦! 這群野獸!

老奶奶 皮肉吃點苦不要緊,心裡很踏實。

〔鐵梅伏在奶奶身上哭。伍長上。鐵梅昂起頭來。〕

伍長 鳩山隊長限你們最後五分鐘考慮,再不交出密碼,統統的槍斃!

老奶奶 (悲憤地)你們這群野獸,連個孩子也不放過。

伍長 一個不留的。

〔李玉和、老奶奶注視着鐵梅,鐵梅向老

73

奶奶、李玉和看了一下，也昂然坐好。

伍长 (拉过铁梅)小姑娘，这是最后五分钟，你要交出密电码，一家大小都能活啊！明白？快说！

[铁梅一甩手，走回奶奶和爹爹中间站好。

伍长 密电码！

铁梅 不知道！

伍长 统统的枪毙！

李玉和 别这么张牙舞爪的，没有什么了不起。……

老奶奶 说得对，孩子，咱们祖孙三代一块走！

李玉和 铁梅，咱们搀着奶奶一块走！

铁梅 嗯！

[《国际歌》声起。三人表现出睥睨一世的气概，一步步向高台走去，此时鸠山上。

鸠山 慢着！我要做到仁至义尽，再给你们最后一分钟，请你们再考虑考虑！

李玉和 鸠山！中国人民，中国共产党人是杀不完的，我要你再想一想！

鸠山 (低声叹气地)太可怕了！照计划执行！

(下)

74

伍长 枪毙！

[在雄壮的音乐声中，红光送三人下场，日本宪兵随下。伍长从上场门下，音乐停。

李玉和 (内喊口号)打倒日本帝国主义！中国共产党万岁！毛主席万岁！

[两声枪响后，两日本宪兵将铁梅拖上，推倒在地。

铁梅 (精神恍惚地从地下起来，回身喊叫)爹！奶奶！

[鸠山暗上，侯宪补、伍长随上。

鸠山 李铁梅，密电码在哪里？你交出来！

[铁梅用仇恨的目光，怒视鸠山。

鸠山 把她放了！

侯宪补 啊？放了？(用困惑的眼光望着鸠山)

鸠山 放了！

侯宪补 是。走！走！走！(把铁梅推下，伍长、日本宪兵随下)队长，怎么把她放了？

鸠山 统统把他们杀掉，我跟谁去要密电码？这叫做放长线钓大鱼！

[灯光渐暗。

——幕 閉

75

第九场 靠群众帮助

[紧接上场。

[李玉和家。门上贴着封条，室内一切器物依旧，但显得异常沉寂。

[幕启：铁梅在屋内靠在门上，她四下一看，喊“爹爹，奶奶！”突然哭倒在桌子上。有顷，徐徐立起，看到号志灯，拿起。

铁梅 (叫头)红灯啊红灯！现在我又看见了你，可是再也看不见奶奶，看不见爹！奶奶，爹！你们为什么死的，我都明白了。我要继承你们的遗志，我要做红灯的继承人！

鸠山哪！鸠山！你放我回来是阴谋诡计，那是因为密电码没有到你的手里。你抓，你放，虽由不得我；想要密电码，可就由不得你！(放下号志灯，拢好发辫)

(唱“西皮导板”)

提起敌寇心肺炸！

76

(转“西皮原板”)

强忍仇恨咬碎牙，
贼鸠山，千方百计逼取密电码，
将我奶奶、爹爹来枪杀。

(转“二六”)

鸠山无可奈何，将我来威吓，
铁梅至死不理他。
咬住仇，咬住恨，嚼碎仇恨强咽下，
仇恨入心要发芽。
不哭泣，不流泪，

(转“快板”)

不许泪水腮边洒，
流入心田开火花，
万丈怒火燃起，
要把黑地昏天来烧塌。
铁梅我，有准备：不怕抓！不怕放！
不怕皮鞭打！不怕监牢押！
粉身碎骨不交密电码！
贼鸠山，你等着吧！这就是铁梅给你的好回答！

(把号志灯擦干净，不觉悲从中来。叫头)

奶奶，爹！我要走了。这里，不是我们的

77

家了。可是紅灯，永远是我們的。密碼一定送到北山，血海深仇一定要報。你們就放心吧！（提起号志灯，正向外走）
〔刘大娘和桂兰听到铁梅的痛哭声，从炕洞里出来探望。

桂 兰 铁梅！

铁 梅 桂兰姐！

桂 兰 我媽看你来了。

刘大娘 铁梅！

铁 梅 大娘！

刘大娘 铁梅，你的爹和奶奶呢？

铁 梅 大娘……（扑到刘大娘怀中哭）

刘大娘 我明白啦。这一群野兽！看你們横行到什么时候！铁梅，外面有人盯着，你出不去，还是从我們家炕洞里走吧！快把衣服脱下来，給桂兰换上！

桂 兰 快脱吧！

铁 梅 不！大娘，桂兰姐，我不能連累你們哪！

刘大娘 孩子！（边为铁梅换衣，边唱“西皮散板”）

穷不帮穷誰照应，
两棵苦瓜一根藤，
帮助姑娘脱險境，

78

逃出虎口奔前程。

〔此时两人的衣服都已换好。

铁 梅 大娘，桂兰姐，你們要出了事怎么办呢？

刘大娘 铁梅！你們一家都是好人，我虽然不懂什么，可是心里明白，我不管担什么风险，也要把你送出去。（哭）

铁 梅 大娘！

桂 兰 快走吧。（把号志灯递与铁梅）

铁 梅 姐姐，大娘！我永远忘不了你們！

刘大娘 孩子，快走！

〔铁梅提号志灯进炕帘，下。

刘大娘 桂兰，你要多加小心。（进炕帘，下）

〔桂兰围好铁梅的围巾，提货篮出门，下。一个特务从边幕一闪而出，随即跟踪而下。

〔磨刀人上，刚要吆喝，忽然发现远处有一特务跟踪铁梅（即桂兰），当即跟踪而下。

——幕 閉

79

第十场 惩罚叛徒

〔紧接上场。

〔街外。

〔幕启：王连举、伪警察甲、乙、丙同上。一特务从另一方上。

特务丙 报告王巡长，李铁梅让我給跟丢了！

王连举 什么？

特务丙 跟丢了！

王连举 混蛋！（打他一记耳光）嗯！她一定是往北山路上跑啦。你！打电话报告鳩山队长，派人在北山的路上接应我。你們快跟我追！李铁梅！李铁梅！我諒你也逃不出我的手心去！

〔暗转。龙潭北郊，通往北山的路上。

〔周师傅帶游击队员甲上。

〔铁梅提内装号志灯的篮子上，与周师傅等见面时取出号志灯。

80

铁 梅 周叔叔！

周师傅 铁梅！

铁 梅 我可找到您啦。我爹和我奶奶……（哭）

周师傅 我們都知道了。（静下来）别难过，要把悲痛忍下去。密碼带着沒有？

铁 梅 我已然取出来啦！

周师傅 好。

〔磨刀人匆匆上。

磨刀人 老周。

铁 梅 磨刀叔叔。

磨刀人 哦，铁梅，怎么一忽儿瞧不见你啦？

铁 梅 叔叔！我这次脱險，全仗邻居刘桂兰姐姐，她假扮我的模样，把特务引走，我才能平安地取出密碼，跑到这里来！

周师傅 刘桂兰一家，必然引起敌人注意。（向队员甲）老馮！你設法把桂兰一家速速轉移。

队员甲 好，我来办。（下）

〔突然警声声响。

磨刀人 老周，敌人来了！

周师傅 （向磨刀人）不要紧，我已然安排好了。我保护铁梅上北山，你負責对付他們。

81

磨刀人 坚决完成任务。

〔周师傅和铁梅下。王连举与伪警察甲、乙、丙、丁上。〕

王连举 啊！闪开！

〔磨刀人扔出磨刀凳，一脚踢飞了王连举手中的枪。众游击队员上。〕

〔一场短兵相接，王连举、伪警察均被打死。警车声响，灯暗。〕

——幕 闭

82

第十一场 任务完成了

〔紧接上场。〕

〔北山。〕

〔幕启：奏音乐，音乐通场不断。布景中的山势高耸险峻，但不要阴森可怕。游击队员排列成行，一直延展到山后。人要多些，排列在比较平坦的山坡上。山腰有一面大红旗，旗下有人了望。〕

〔幕启后，刘队长和几个负责干部从山坡上走来。磨刀人上，见刘队长后，用手指来的方向，周师傅引铁梅上。铁梅见刘队长后，双手交出密电码。闭幕。〕

〔幕再启，铁梅举起号志灯，刘队长领队，甩开“龙摆尾”走上山坡站定。铁梅高举红灯。满台红光，徐徐闭幕。〕

〔以上都是动作，不唱不念，但音乐要强烈。〕

——剧 终

83

革命现代京剧 红灯记

中国京剧团集体改编

上海文化出版社出版

·上海市书刊出版业营业许可证出 078 号·

上海永嘉路 25 弄 8 号

1967 年 10 月第 1 版

1968 年 10 月第 2 版

1968 年 10 月第 3 次印刷

开本 695×960 毫米 1/32

印张 3 1/4

插页 2

字数 44,000

印数 200,001—500,000 册

上海群众印刷厂印刷

新华书店上海发行所发行

统一书号 10077·1256

定价 (六) 二 角

Traducción de *La linterna roja* (红灯记)

Personajes

李玉和 Li Yuhe - Guardagujas y miembro del Partido Comunista (en adelante Li).

铁梅 Tie Mei - Hija de Li Yuhe.

李奶奶 Abuelita Li - Abuela de Tie Mei. (En versiones anteriores Abuelita Lao).

交通员 Enlace - Trabajador ferroviario del Octavo Ejército de Ruta en Songling.

磨刀人 Afilador - Líder de pelotón del Octavo Ejército de Ruta.

慧莲 Hui Lian - Vecina de Li Yuhe.

田大婶 Tía Tian - Madrastra de Hui Lian.

Líder de guerrilleros del Octavo Ejército de Ruta.

Varios guerrilleros.

Vendedora de gachas.

Masas de trabajadores.

鸠山 Hatoyama - Capitán de la policía militar japonesa.

王连举 Wang Lianju - Jefe de patrullas del cuartel títere de la policía. Al inicio, miembro secreto del Partido Comunista Chino, después traidor aliado de Japón.

候馅补 Hou Xianbu - Teniente japonés de los cuerpos de policía militar.

伍长 Wu Zhang - Sargento japonés.

假交通员 Falso enlace (actuando como vendedor).

Vendedor de cigarrillos.

Soldados japoneses, matones...

Acto primero.
El enlace es rescatado.

Una noche de finales de otoño de 1939 durante la Guerra de Resistencia contra Japón. Un apartadero cerca de la estación de Lungtan en el noreste de China. Está oscuro y el viento silba. Cuatro gendarmes japoneses desfilan en una ronda de inspección. Hay una pendiente cerca, con colinas a lo lejos. Un tren pasa al otro lado de la pendiente.

(Entra Li Yuhe, silenciosamente, con una linterna de señalización).

LI (canta en tono *xipi*, aire *shangban*):

*Linterna roja en mano, miro a mi alrededor;
El Partido envía aquí a un hombre del norte;
La hora fijada son las diez y media. (Mira su reloj.)
El próximo tren debería traerlo.*

(Entra Tie-Mei con una canasta).

TIE MEI: ¡Papá!

LI: Bueno, Tie Mei, ¿cómo fue el negocio hoy?

TIE MEI (*furiosamente*): Los gendarmes y sus matones registraron a la gente y los pusieron demasiado nerviosos para comprar nada.

LI: ¡Esos mafiosos!

TIE MEI: Ten cuidado, papá.

LI: No te preocupes. Vuelve a casa y dile a la abuela que viene un hombre. Dile que tenga comida lista.

TIE MEI: De acuerdo.

LI: Ven aquí. (*Envuelve su bufanda alrededor de su cuello*).

TIE MEI: Papá, no tengo frío.

LI: No, lo tienes.

TIE MEI: ¿De dónde es ese hombre?

LI (*amablemente*): Los niños no deberían preocuparse por esas cosas.

TIE MEI (*a ella misma*): Iré a preguntarle a la abuela. Cuídate bien, papá. Me voy ahora. (*Salida*)

LI: Nuestra chica está bien.

(Canta en tono xipi, aire yuanban)
*Ella puede vender mercancías, recolectar cenizas,
llevar agua y cortar leña.
El hijo de un pobre pronto aprende a hacer frente
a todas las tareas del hogar y al aire libre.
Diferentes árboles dan diferentes frutos,
diferentes semillas producen diferentes flores.*

(Entra el inspector Wang).

WANG: ¿Quién es?

LI: Soy Li.

WANG: Los japoneses están vigilando de cerca hoy, Viejo Li. Deben estar tramando algo.

(Entran dos soldados japoneses.

Wang y Li se separan. Salen los japoneses).

WANG *(cogiendo un cigarrillo)*: ¿Tienes fuego?

LI: Aquí. *(Se acerca a encender su cigarrillo, inclinándose cerca de Wang)*. Las cosas están tensas, Viejo Wang. Debemos tener especial cuidado. Nos pondremos en contacto una vez cada diez días a partir de ahora. Te haré saber dónde encontrarnos.

WANG: De acuerdo.

(Suena un silbato en la distancia y pasa un tren. Cuando se acerca a la estación, el Hombre de enlace salta. La policía japonesa en el tren dispara dos tiros. Li y Wang dan un paso atrás). (El Hombre de enlace, herido en el pecho, entra tambaleándose y cae por la vía. Li y Wang corren hacia él.)

LI *(ayudándolo a levantarse)*: ¿Estás herido?

ENLACE *(recuperando la conciencia, mira a su alrededor)*: ¿Qué es este lugar?

LI: El quincuagésimo primer apartadero, estación de Lungtan. Tú ... *(Con gran esfuerzo el Hombre de Enlace levanta la mano izquierda envuelta en un guante azul. Luego se desmaya).*

LI *(a él mismo)*: La mano izquierda enguantada. *(A Wang)* Él es nuestro hombre.

WANG: Sácalo, rápido. Te cubriré.

LI *(llevándose al hombre a la espalda)*: Ten cuidado, Viejo Wang. *(Salida).*

(Los gritos y los silbidos se acercan.)

(Wang saca su pistola y dispara dos tiros en la dirección opuesta a la tomada por Li. Se escuchan pasos fuertes y gritos enojados. Para engañar al enemigo, Wang aprieta los dientes y se dispara en el brazo. Cuando cae al suelo, entran el sargento japonés y varios gendarmes.)

SARGENTO *(a Wang)*: ¿Dónde está el hombre del tren?

WANG *(apuntando hacia la dirección opuesta y gruñendo)*: Allí.

SARGENTO *(en alarma)*: ¡Abajo! *(Todos los japoneses caen al suelo).*

(Se apagan las luces).

(Baja el telón).

Acto segundo.

El código secreto.

La misma noche. La calle donde se encuentra la casa de Li. La casa, en el centro del escenario, tiene una puerta a la derecha y junto a la puerta, una ventana. En el medio de la habitación hay una mesa cuadrada con una lámpara encima. Detrás hay un kang¹. El viento silva. La habitación está oscura. La abuela prende una cerilla y enciende la lámpara. El viento agita el papel de la ventana.

ABUELITA *(Canta en tono xipi, aire sanban)*:

¹ Una cama de ladrillos que se puede calentar.

BLOQUE VI

*Los pescadores desafían el viento y las olas,
los cazadores (cambia a aire yuanban) no temen ni a los tigres ni a los lobos;
la noche oscura debe terminar por fin
con el fulgor de la revolución.*

(La abuela descorre la cortina y mira hacia afuera. Sacudiendo la cabeza, murmura, "Todavía no ha vuelto". Se acerca a la mesa y toma la costura. Entra Tie Mei con una canasta).

TIE MEI: Abuelita.

ABUELITA: Debes tener frío, niña.

TIE MEI: No. Abuelita, papá me dijo que te hiciera saber que viene un hombre. Él quiere que tengas la comida lista. *(Deja la canasta).*

ABUELITA: Oh, acaban de llegar, ¿verdad? Tengo el arroz y los platos listos.

TIE MEI: ¿Por qué tengo tantos tíos, abuelita?

ABUELITA: Tu padre tiene tantas hermanas, claro que tienes muchos tíos.

TIE MEI: ¿Cuál viene hoy?

ABUELITA: ¿Por qué preguntas? Lo sabrás cuando llegue.

TIE MEI: Incluso si no me lo dices, Abuelita, lo sé...

ABUELITA: ¿Qué sabes?

TIE MEI: Escucha.

*(Canta en tono xipi, aire liushui)
Tengo más tíos de los que puedo contar;
solo vienen cuando hay asuntos importantes.
Aunque los llamamos parientes que nunca conocimos, están más cerca de nosotros que
nuestra propia familia.
Tanto tú como papá los llamáis vuestros amigos; Bueno, puedo adivinar el secreto:
todos son hombres como mi papá,
hombres con corazones bellos y leales.*

ABUELITA *(sonriendo)*: Chica lista.

(Sonido de la sirena de la policía. Li entra con el hombre herido a sus espaldas. Empuja la puerta y entra tambaleándose. La abuela y Tie Mei se apresuran a ayudar al Hombre de enlace a sentarse en una silla).

TIE MEI *(asustada)*: ¡Oh!

LI *(a Tie Mei)*: Mira la calle.

(La niña va a la ventana. La abuela trae una toalla. Li limpia la herida del hombre y le da un trago de agua).

ENLACE: ¿Puedes decirme si hay un guardagujas llamado Li?

LI: Soy yo.

(Los ojos del Hombre de Enlace se iluminan hacia la abuelita y vacila).

LI: Todo está bien. Puedes hablar.

ENLACE *(usando la contraseña)*: Vendo peines de madera.

LI: ¿Alguno hecho con madera de durazno?

ENLACE (*ansiosamente*): Sí, pago al contado.

LI (*con una mirada complacida a la abuela*): Bien.

(La abuela enciende la pequeña linterna cuadrada para mostrarle al Enlace. A un lado del Hombre está pegado con papel rojo).

ENLACE (*sin ver la linterna derecha, lucha por levantarse*): Debo... ir.

LI (*sosteniendo en alto la otra linterna*): ¡Mira, camarada!

ENLACE (*agarrando la mano de Li*): Camarada, por fin te encontré.

(Se desmaya).

(Tie Mei está desconcertado por este asunto con la linterna).

LI: Camarada...

ABUELITA: Camarada, camarada...

(El Hombre de enlace viene).

ENLACE: Camarada Li, soy... el enlace... enviado... desde el norte. (*Con dificultad rasga el forro de su chaqueta acolchada, saca el código y se lo da a Li*). Esto es... un código secreto. (*Escribiendo*) Envíalo... rápido... a los guerrilleros en los cerros del norte. (*Buscando aliento*). Mañana por la tarde, el puesto de gachas en el mercadillo...

LI: Sí, camarada. ¿Qué pasa con el mercadillo?

ENLACE: Un afilador de cuchillos se pondrá en contacto contigo allí.

LI: Entonces un afilador de cuchillos se pondrá en contacto conmigo.

ENLACE: La misma contraseña que antes.

LI: La misma, sí.

ENLACE: La tarea debe ser cumplida... (*Muere*).

(Tie Mei llora. La abuelita la detiene rápidamente. Li se quita la gorra y mira el código en sus manos mientras hace liangxiang. Los tres inclinan la cabeza ante el hombre muerto).

LI: Juro realizar la tarea.

(Suena la sirena del coche de policía. La abuelita apaga apresuradamente la luz).

(Se apagan las luces).

(Baja el telón).

Acto tercero.

Connoción en el puesto de gachas.

La tarde siguiente. El puesto de gachas en el mercadillo. A la derecha de la destartalada cabina hay una destartalada mesa en la que tres hombres, A, B y C comen gachas. Al pie del pilar de la izquierda se agacha una mujer que vende cigarrillos. A medida que se levanta el telón, el mercado vibra de ruido.

(Entra Li con su linterna en una mano y una merendera en la otra.)

LI (*canta en tono xipi, aire yaoban*):

BLOQUE VI

*Ven a buscar a nuestro hombre en el mercadillo
He escondido el código en mi merendera;
Ningún obstáculo puede detenerme,
debo enviarlo a las colinas.*

(Entra en la cabina y saluda a la gente que está allí.)

Un cuenco de gachas, por favor, mamá. *(Cuelga su linterna en el pilar de la derecha)*. ¿Cómo va el negocio?

VENDEDORA DE GACHAS: Así, así *(Ella le sirve)*.

(C termina sus gachas y las paga).

VENDEDORA: ¿Otro cuenco, hermano?

C: No quiero más, gracias.

VENDEDORA DE GACHAS: ¿Un cuenco es suficiente para ti?

C: ¿Suficiente? Es todo lo que puedo pagar. Trabajamos todo el día pero no ganamos lo suficiente para comprar gachas. Es un infierno de vida.

(Sale)

(Entra otro hombre, D).

D: Un cuenco de gachas, por favor.

(La mujer se lo sirve).

D *(tomándose las gachas)*: ¿A qué huele esto? El arroz esta mohoso.

A: Es arroz del gobierno. ¿Qué podemos hacer?

(Con un suspiro, D lleva el bol al pilar izquierdo para beber. Luego se pone en cuclillas y compra un cigarro.)

B: Oye, ¿qué hay en la papilla? Casi me rompí uno de los dientes.

A: Está todo lleno de piedras.

VENDEDORA: Será mejor que lo aguantes.

B: Los sinvergüenzas simplemente no nos tratan como humanos.

A: Calla, o te meterás en problemas.

B *(suspirando)*: ¿Cómo vamos a vivir?

LI *(canta en tono xipi, aire liushui)*:

*Nuestra gente está furiosa de descontento,
pisoteada por cascos de hierro, hierva con furia
y espera el primer estruendo del trueno primaveral.
Los valientes hijos de China nunca inclinarán la cabeza;
¡Que nuestros guerrilleros vengan pronto de las colinas del norte!*

(Entra el afilador de cuchillos con un bastón de transporte).

AFILADOR *(canta en tono xipi, aire yaoban)*:

*Mirando a mi alrededor en busca de mi hombre,
veo la linterna roja colgando alto para saludarme.*

(Se lleva la mano izquierda enguantada a la oreja y llora.)

¿Cuchillos o tijeras para afilar?

LI (canta en tono xipi, aire yaoban):

*El afilador de cuchillos tiene el ojo puesto en mi linterna roja
y levantó la mano para abordarme.*

Le daré informalmente la contraseña.

(Antes de que Li pueda hablar, la sirena suena y los gendarmes japoneses cargan).

GENDARMES: No se muevan. Esto es una redada.

(El afilador de cuchillos deja caer deliberadamente sus herramientas para desviar la atención de los japoneses).

LI (continúa cantando):

Buen hombre.

Él atrae su fuego para cubrirme.

(Vacía su cuenco de papilla en la merendera y pide otra ración. Los gendarmes terminan de buscar en el afilador de cuchillos, lo despiden con un ademán enojado y se vuelven hacia Li. Les ofrece su merendera y linterna, pero ellos las apartan. Li los deja sobre la mesa y se deja registrar).

GENDARME A (*habiéndolo registrado*): Límpialo.

(Li coge la merendera y la linterna y sale).

Acto cuarto.

Wang se vuelve un traidor.

La tarde siguiente en la lúgubre oficina de Hatoyama. En su escritorio hay una medalla, un informe médico y un teléfono. Junto al escritorio hay una pantalla.

(Entra Hou Xianbu con el expediente de Wang.)

HOU: El hombre del tren disparó un tiro
e hirió al inspector Wang en el brazo;
El daño causado no es grave,
pero Hatoyama lo está aprovechando.
Sin duda tiene sus razones.

(Suena el teléfono. Hou atiende la llamada.)

HOU: ¿Sí? (*Poniéndose en posición de firmes*). Sí señor. (*Cuelga el auricular*). Una llamada para usted, Capitán Hatoyama.

(Entra Hatoyama de detrás del biombo).

HATUYAMA: ¿De dónde?

HOU: Del comandante.

HATUYAMA: deberías haber dicho que no. (*Toma el teléfono*). Habla Hatoyama. ¿Qué? ¿Se escapó? ¿Eh? Hmm... No se preocupe, señor, prometo obtener el código. Sí señor. ¿Qué? Una orden del Cuartel General del Ejército de Kwantung. (*Se pone firme*). La fecha límite para aclarar esto... Sí,

señor. (*Cuelga, murmurando para sí mismo*). Esos rojos son el diablo. El cuartel general descubrió algunas pistas en el norte, pero ahora han vuelto a cubrir sus huellas. Los comunistas son el mismísimo diablo.

HOU: ¡Informe! Aquí está el expediente sobre el inspector Wang.

(*Presenta el archivo*).

HAToyAMA: Bueno. (*Lo toma y lo mira con indiferencia*).

SARGENTO: (*apagado*) ¡Informe!

HAToyAMA: Adelante (*entra el sargento*). ¿Encontrado?

SARGENTO: Registramos todos los hoteles, baños, teatros y garitos de juego, pero no encontramos rastro del hombre del tren. Arrestamos a algunos sospechosos. ¿Le gustaría verlos, señor?

HAToyAMA: ¿De qué sirve arrestar sospechosos? Esto es urgente. El cuartel general acaba de notificarnos que este hombre del tren es un oficial de enlace para los comunistas en el norte. Tiene un código secreto muy importante con él.

HOU y SARGENTO (*de pie en posición de firmes*): Sí, señor.

HAToyAMA: Este código ha sido enviado desde el cuartel general de los Rojos en el norte a los guerrilleros en los cerros del norte, quienes están esperando esto para contactarlos. Si este código llega a la guerrilla será como poner alas a varios miles de tigres, y eso sería muy perjudicial para nuestro imperio.

HOU y SARGENTO (*de pie en posición de firmes*): Muy perjudicial. Sí señor.

HAToyAMA: ¿Cómo pudiste dejar que un Rojo tan importante se te escapara de los dedos?

(*El sargento y Hou se miran*).

HAToyAMA; ¡Tontos!

HOU y SARGENTO: Sí señor.

HAToyAMA: ¿Qué hay del inspector Wang?

HOU: Le dispararon en el brazo izquierdo, pero el hueso...

HAToyAMA: Eso no es lo que estaba preguntando. Dime su historial...

HOU: Muy bueno, señor. Su nombre es Wang Hung-chang, también conocido como Wang Lianju. Su abuelo era vendedor de opio, su padre tenía una taberna, y él fue uno de los primeros en graduarse en la escuela de policía de Manchuria. Tiene una esposa, un hijo y un padre.

HAToyAMA: Por lo tanto él viene de una buena familia. Esta vez hizo lo mejor que pudo. Tráigalo aquí.

HOU: Sí, señor. (*Llamándole*) Inspector Wang.

(*Wang entra con un brazo en cabestrillo. Saluda a Hatoyama*).

WANG: Capitán.

HAToyAMA:

Bueno, joven.

Has pagado por tu valor, jovencito,

deteniendo con tu cuerpo la bala del enemigo

y defendiendo sin miedo nuestro gran imperio.

En nombre del cuartel general le entrego esta medalla de tercera clase.

WANG (*sorprendido y agradecido*): ¡Ah!

Mi mala suerte ha cambiado a buena,

Hatoyama no sospecha de mí.

(*Se vuelve hacia Hatoyama*).

Gracias, señor, por su bondad,

este es un gran honor.

HATUYAMA (*canta en tono xipi, aire sanban*):

Joven hombre,

siempre que sirva al imperio con lealtad,

tendrá todas las posibilidades de elevarse;

quien se arrepienta puede salir del mar de problemas, la elección depende de usted.

WANG: No le sigo, señor.

HATUYAMA: Deberías entenderlo. No eres un actor, entonces ¿por qué intentas engañarme? Me temo que no puedo felicitarte por tu actuación.

WANG: Señor...

HATUYAMA: Supongo que no has seguido mi carrera. Déjame decirte que cuando aún eras un bebé yo ya era cirujano con algo de reputación. Aunque disparaste ese tiro con la suficiente precisión, olvidaste una cosa. ¿Cómo pudo el hombre del tren llegar a tres centímetros de tu brazo para disparar?

WANG: Lamento que piense tal cosa, señor.

HATUYAMA (*riendo*): Lo siento. Estoy seguro de que fuiste tú. Siento no haber sido engañado con tu truco. No puedes engañarme tan fácilmente, jovencito. Así que ahora, con la verdad. ¿Quién fue tu cómplice?

WANG: ¿Cómplice?

HATUYAMA: ¿Te sorprende? Es bastante obvio. El hombre que saltó del tren estaba malherido. Sin un cómplice que le ayudara y otro para cubrir su huida, ¿podrían haberle crecido alas y haberse ido volando?

WANG: Señor, puede investigar lo que pasó. Me disparó y me caí al suelo. ¿Cómo podría yo saber dónde fue el hombre?

HATUYAMA: Lo sabías bien. ¿Por qué además deberías dispararte? No trates de burlarte de mí, jovencito. Dime la verdad. ¿Quién está en el Partido Comunista clandestino? ¿Quiénes fueron tus cómplices? ¿Dónde está el hombre de enlace escondido? ¿Quién tiene el código secreto ahora? Haz las cosas bien claras y tendré muchas medallas y recompensas listas para ti.

WANG: Me está volviendo la cabeza loca, señor.

HATUYAMA (*riendo burlonamente*): En ese caso tendremos que ponerte sobrio. ¡Hou Xianbu!

HOU: Sí, señor.

HATUYAMA: Saca a este joven y ayúdalo a quedarse sobrio.

HOU: Muy bien, señor. ¡Guardias!

WANG: No he hecho nada. Nada malo.

HATOYAMA: Sácalo de aquí.

WANG: No castigue a un hombre inocente, señor.

(Hatoyama mueve la cabeza en señal de despido).

HOU: Vamos.

(Los guardias llevan a Wang fuera, seguido de Hou).

HATOYAMA *(sonriendo cínicamente detrás de ellos continúa cantando):*

*los cascos de hierro pisotean todo el noreste,
los cráneos humanos se utilizan como copas;
el chasquido de los látigos, el sonido de los sollozos
y el tamborileo de los huesos hacen música.
No importa cuán duro sea el tipo.*

(Su canto está marcado por el sonido de golpes y gritos).

Debe derrumbarse bajo tortura.

(Entra Hou).

HOU: Con su permiso, señor, ha confesado.

HATOYAMA: ¿Quién fue su cómplice?

HOU: Li Yuhe, el guardagujas del apartadero número 51.

HATOYAMA: ¡Li Yuhe! *(Toma sus gafas)*. Bien, bien...

(Se apagan las luces).

(Baja el telón).

Acto quinto.

La historia revolucionaria de la familia.

La tarde siguiente. La casa de Li. La abuelita está cosiendo y se preocupa por Li.

ABUELITA *(canta en tono xipi, aire yaoban):*

Ya anochece, pero mi hijo aún no ha vuelto.

(A lo lejos se oyen gritos y el aullido de la sirena. Tie Mei entra corriendo temerosa con su canasta y cierra la puerta).

TIE MEI: Se ve mal, abuela.

ABUELITA: ¿Qué esta pasando?

TIE MEI *(canta en aire duoban):*

*Abuelita,
las calles están en total confusión
con centinelas en cada cruce de caminos;
Están buscando y arrestando a hombres a diestra y siniestra,
es aún peor en la estación.
Corrí a casa porque estaba preocupada por papá.*

ABUELITA: No te preocupes, niña.

Tu papá es valiente y cauteloso,

Él sabe cómo lidiar con los japoneses. (*Trata de calmarse*).

(*Entra Li con la linterna roja y la merendera*).

LI (*golpeando la puerta*): Madre.

TIE MEI: Es papá. (*Abre rápidamente la puerta*). Papá.

LI: Sí... madre.

ABUELITA: Así que has vuelto, hijo. Me tenías realmente preocupada.

LI: Estuvo muy cerca, madre. (*Camina hacia el pilar junto a la cama y le hace señas para que tome la merendera*). Déjame coger la cosa, rápido.

ABUELITA: (*señalando a Tie Mei para que vigile la calle mientras abre la merendera*): Aquí no hay nada más que papilla.

LI: Está debajo, madre.

(*Vacía la papilla, saca el código envuelto y se lo pasa a Li*).

ABUELITA: ¿Que es esto?

(*Tie Mei, de guardia junto a la ventana, vigila a su padre*).

LI (*escondiendo el código en una grieta del pilar junto a la cama*): Madre,

(Canta en tono *xipi*, aire *liushui*)

acababa de encontrarme con el afilador de cuchillos junto al puesto de gachas

cuando llegó un coche de policía y los japoneses iniciaron una búsqueda;

Él atrajo su fuego para protegerme, y yo logré hacer un cambio para despistarlos;

No encontraron el código escondido debajo de las gachas,

sonreí tranquilamente mientras buscaban.

TIE MEI: Confío en los dos, papá. Pero, ¿qué vamos a hacer con todo esto?

LI: No te preocupes. Pensaremos alguna forma de enviarlo, Tie Mei. (*La hace sentarse frente a él y habla gravemente*). Lo has visto todo. No puedo ocultártelo por más tiempo. Esto es algo más importante que nuestras propias vidas. Debemos mantenerlo en secreto incluso si nos cuesta la cabeza.

(*La abuela enciende la lámpara de parafina*).

TIE MEI (*ingenua pero seriamente*): Comprendo.

LI: Ja, supongo que crees que eres la chica más inteligente del mundo.

TIE MEI (*haciendo pucheros*): ¡Papá!

ABUELITA: Ahora vosotros dos.

LI (*mirando su reloj*): Se está haciendo tarde. Debo salir.

ABUELITA: No vuelvas muy tarde.

LI: No. (*Se levanta y se dispone a salir*).

TIE MEI: Espera a que hayas cenado, papá.

LI: Comeré a mi vuelta.

TIE MEI (*le da su bufanda*): Cógela, papá. (*Ella envuelve la bufanda en el cuello de su padre*).
Vuelve pronto.

LI: Lo haré. (*Sale*).

(*La abuelita abrillanta la linterna con cuidado*).

TIE MEI (*teniendo una idea*): ¿Abrillantando la linterna roja otra vez, abuelita?

ABUELITA (*decidida a decirle la verdad*): Tie Mei, ha llegado la hora de decirte la verdad. Siéntate y escucha la historia de la linterna roja.

TIE MEI: Sí.

ABUELITA: Hemos conservado esta linterna por treinta años. Durante treinta años ha iluminado el camino para nosotros, la gente pobre, los trabajadores. Tu abuelo llevaba esta linterna, y ahora tu padre la lleva. Está ligada con todo lo que pasó la última noche y hoy, lo que tú misma has visto. Te digo que esta linterna es un tesoro familiar.

TIE MEI: ¿Un tesoro familiar?

ABUELITA: Está oscureciendo, es la hora de la cena. (*Pone la linterna con cuidado abajo y va a la cocina*).

(*Tie Mei coge la linterna para examinarla con cuidado y la pone suavemente en el suelo. Pensativa enciende la lámpara de parafina*).

TIE MEI (*canta en tono xipi, aire sanban*):

*La abuela me ha contado la historia de la linterna roja,
solo unas pocas palabras, pero cuánto significan.
He sentido el coraje de mi padre,
la voluntad de mi tío de morir por ello.
¿Para qué están trabajando?
Para salvar a China, salvar a los pobres y derrotar a los invasores japoneses.
Sé que tienen razón,
son ejemplos para el resto de nosotros.
Tienes diecisiete años, Tie Mei, ya no eres una niña,
deberías echarle una mano a tu padre.
Si su carga pesa mil libras,
deberías llevar ochocientas.*

(*Entra la abuela. Llama a Tie Mei, que no escucha*).

ABUELITA: ¿Qué estás pensando, niña?

TIE MEI: Nada.

ABUELITA: La comida pronto estará lista. Cuando llegue tu padre, comenzaremos.

TIE MEI: De acuerdo.

(*El niño de la puerta de al lado llora*).

ABUELITA: Escucha, ¿el que llora en la puerta de al lado es Long Er?

TIE MEI (*mirando hacia la cortina sobre el kang*): Sí, es él.

ABUELITA: Pobre niño, tiene hambre. Estaré atada. ¿Tenemos de sobra algo de harina de maíz?

TIE MEI: No mucha.

(El niño llora de nuevo).

TIE MEI (*deseosa de ayudar*): Hay un poco, abuelita. ¿Les llevo un cuenco? (*Coge la harina*).

ABUELITA: Sí, hazlo.

(Entra Hui Lian).

HUI LIAN (*llamando a la puerta*): Tía Li.

TIE MEI: Soy la tía Hui Lian. (*Abre la puerta*). Estaba a punto de llamarte, hermana.

ABUELITA: ¿Está Long Er algo mejor?

HUI LIAN: Sí, pero... No tenemos nada de comer en casa.

TIE MEI: Hermana Hui Lian, esto es para ti. (*Le da un cuenco de harina*).

HUI LIAN (*vacilando para aceptarlo*): Bueno...

ABUELITA: Cógelo. He escuchado a Long Er llorando y he pensado que probablemente no tenías nada para él. Tie Mei iba a hacerse cargo de esto.

TIE MEI (*a Hui Lian*): Vamos, cógelo.

HUI LIAN (*aceptando el cuenco*): No sé qué decir, tía. Eres muy buena con nosotros.

ABUELITA: Bueno, con este muro entre nosotros, somos dos familias. Si tiramos el muro abajo seríamos una familia ¿verdad?

TIE MEI: Somos sólo una familia incluso con el muro.

ABUELITA: Eso es verdad.

(El niño de la puerta de al lado llora de nuevo).

(Entra la tía Liu y abre la puerta).

TÍA TIAN: Hui lian, el niño está llorando. (*Ve el cuenco en sus manos*). ¿Cómo has podido aceptarlo? Vosotras mismas no tenéis mucho.

ABUELITA: No te preocupes. En tiempos así debemos ayudarnos unos a otros y hacer lo mejor que podamos. Deberías irte y arreglar la comida para el niño.

TÍA TIAN: No sé cómo agradecerérselo. (*Sale con Hui Lian*).

ABUELITA: No es nada. (*Las mira desde la puerta*).

TIE MEI (*cerrando la puerta*): Abuelita, mira la familia de Hui Lian. Su marido está fuera por trabajo y el pequeño niño enfermo. ¿Cómo lo van a manejar?

ABUELITA: Haremos lo que podamos para ayudarles.

TIE MEI: Sí.

(Un agente enemigo que se hace pasar por un vendedor ambulante llega a la puerta y golpea ligeramente tres veces).

VENDEDOR: ¿Está el viejo Li aquí?

TIE MEI: Alguien busca a papá.

ABUELITA: Abre la puerta.

TIE MEI: De acuerdo. (*Abre la puerta*).

ABUELITA: Y quieres...

(Entra el vendedor. Mira alrededor y cierra la puerta tras de sí).

VENDEDOR *(levantando su mano izquierda enguantada)*: Vendo peines de madera.

ABUELITA *(mirándolo con atención)*: ¿Tienes algún peine de madera de durazno?

VENDEDOR: Sí, pago al contado.

TIE MEI *(ansiosa)*: ¡Espera! *(Se gira para coger la linterna roja)*.

(La abuelita tose. Tie Mei para. La abuelita prende una cerilla y enciende la pequeña linterna cuadrada mientras Tie Mei, comprendiendo, recupera el aliento).

VENDEDOR *(Levanta la cortina y mira hacia fuera como si estuviera de guardia. Luego mira la pequeña linterna)*: Gracias a dios, te he encontrado al fin.

TIE MEI *(dándose cuenta de que todo es un truco, enfadada)*: Tú...

ABUELITA *(lanzándole una mirada de advertencia)*: Bueno, déjame ver tus peines.

VENDEDOR *(fingiéndose estar en serio)*: No hay tiempo para bromas, anciana. He venido a por el código. Es importante para la causa comunista. La revolución depende de ello. Cada minuto es oro para la revolución. Démelo rápido, no se retrase más.

TIE MEI *(vehementemente)*: ¿De qué sinsentido está usted hablando? Fuera.

VENDEDOR: Entonces ahora...

TIE MEI: ¡Fuera rápidamente! *(Lo empuja fuera y cierra la puerta con un portazo)*. ¡Abuelita!

(Entran dos hombres con ropa de civil, haciendo gestos el uno al otro, esperando fuera de la puerta).

TIE MEI: Casi me engaña, abuelita. ¿De dónde vino ese perro sarnoso?

ABUELITA: Niña, esto es un asunto feo.

No importa ese perro sarnoso,
una serpiente venenosa lo seguirá;
es obvio que alguien
ha hablado.

TIE MEI: Tenemos que sacar de aquí el código secreto enseguida.

ABUELITA: Demasiado tarde. Ellos habrán puesto una trampa.

TIE MEI: ¡Ah! *(Corre hacia la ventana y mira fuera)*. Abuelita. *(Ella se sitúa detrás)*. Hay un mono junto al poste de telégrafos mirando nuestra puerta.

ABUELITA: Las cosas están bastante mal. Rápido, pon el letrero en la ventana.

TIE MEI: ¿Qué letrero?

ABUELITA: La mariposa de papel que te dije que recortaras.

TIE MEI: Está en la caja de patrones.

ABUELITA: Sácala de ahí entonces.

TIE MEI: De acuerdo. *(Corre detrás de la cortina de la cama y lleva el papel)*. ¿Cómo debería ponerlo, abuelita?

ABUELITA: Abre la puerta para mantener la ventana a oscuras mientras lo haces. Barreré el suelo afuera para que no puedan verte.

(Tie Mei abre la puerta y la abuelita coge una escoba. Antes de que ella salga Li entra y camina hacia la habitación).

TIE MEI (*sorprendida*): ¿Por qué, papá? (*La mariposa de papel cae al suelo. La mujer mayor suelta la escoba*).

LI (*mirando la mariposa de papel en el suelo*): ¿Ha pasado algo, madre? (*Cierra la puerta*).

ABUELITA: Hay agentes fuera.

(Ellos callan. La abuelita piensa concienzudamente. Tie Mei espera a que su padre hable. Li pasea pensativamente de arriba para abajo).

LI: Madre, pueden haber venido a arrestarme. Fui a buscar al viejo Zhao justo ahora y no lo pude encontrar. Si necesitas ayuda, busca al viejo Zhao en el número 36 del Banco Oeste. Debes tener cuidado.

ABUELITA: Lo sé. No te preocupes.

(Entra Hou Xianbu).

HOU (*llamando a la puerta*): ¿Está el señor Li en casa?

TIE MEI: Papá.

LI: Tie Mei, abre la puerta.

(Li calmadamente se sienta. Hou entra radiante en la habitación. La abuelita finge estar barriendo el suelo. Tie Mei aprovecha la oportunidad para pegar el letrero).

HOU: ¿Es usted el señor Li?

LI: Sí, señor. Tome asiento.

HOU (*con una sonrisa socarrona le presenta una tarjeta de invitación*): Señor Li, el señor Hatoyama celebra su cumpleaños hoy mismo. Quiere que usted asista y tome una copa de vino con él.

(La abuelita y Tie Mei están sorprendidas).

LI (*calmadamente*): ¿Qué? ¿El señor Hatoyama me invita a un banquete?

HOU: Sólo para ser amigable.

LI: ¿Él quiere ser mi amigo?

HOU: Lo entenderás cuando lo veas. Venga.

LI: De acuerdo. Madre (*con voz grave*), salgo ahora.

ABUELITA: Espera. Tie Mei, trae algo de vino.

TIEH-MEI: Sí. (*Ella coge vino de la mesa*).

HOU: Habrá mucho que beber en el banquete, anciana.

ABUELITA (*con una mirada de desprecio*): Bah.

Los pobres prefieren su propio vino,
cada gota de él calienta el corazón.

Te gusta el vino, hijo, pero normalmente no te animo a beber. Hoy quiero que te bebas este cuenco.

(Le pasa el vino).

LI *(cogiendo el cuenco)*: Vale.

(Canta en tono xipi, aire erliu)

Con esto para entonar mi corazón puedo afrontar lo que esté por venir. Mírame beber, madre.

ABUELITA: Te estoy mirando.

LI *(mirándola como para tranquilizarla con su fuerza, agarra el cuenco con fuerza y lo toma de un solo aliento. Tiene las mejillas enrojecidas, los ojos le brillan)*: Gracias, madre.

(Continúa cantando)

Bebo tu vino al despedirme

y me llena de valor y fuerza.

El japonés me está ofreciendo un banquete,

bueno, puedo beberme hasta mil copas.

Este es un clima tormentoso y traicionero,

prepárate para las tormentas.

TIE MEI: Papá. *(Lo abraza y solloza).*

LI: Tie Mei. *(Continúa cantando)*

Mantén los ojos abierto afuera.

No olvides nuestras cuentas pendientes;

vigila a los perros salvajes en la puerta

y escucha el grito de suerte de la urraca.

Debes ayudar en casa

y compartir los problemas de tu abuela.

TIE MEI: Papá. *(Lo abraza y solloza).*

ABUELITA: No llores, Tie Mei. Nuestra familia tiene una regla: cuando uno de nosotros se marcha, nadie debe llorar.

LI: Haz siempre lo que te diga la abuelita, Tie Mei. No llores.

TIE MEI *(secándose las lágrimas)*: No lloraré.

ABUELITA: Abre la puerta, niña, y deja a tu padre ir al banquete.

LI: Madre, cuídate.

(Tomando las manos de Li, la abuela lo mira mientras Tie Mei abre la puerta. Una ráfaga de viento. Li camina hacia el viento. Acurrucado en su abrigo, Hou lo sigue. Tie Mei corre tras ellos con la bufanda).

TIEH-MEI: ¡Papá!

(Cuatro matones enemigos le impiden el paso).

MATÓN A: Retrocede. *(La fuerza a volver hacia la puerta. Entonces él también entra y le dice a la abuelita)* Estamos haciendo una redada.

(Los matones le dan al lugar una revisión a fondo. Tie Mei se acurruca con la abuela mientras ponen todo patas arriba. Descubren un almanaque y lo tiran, pero no encuentran nada incriminatorio).

MATÓN A: Vamos (*Señala a los otros que se vayan. Salen*).

TIE MEI (*cierra la puerta, corre las cortinas y mira el caos de la habitación*): ¡Abuelita! (*Ella cae entre sus brazos y solloza*).

ABUELITA (*llorando muy a su pesar*): Está bien, llora, niña. Ten un buen llanto.

TIE MEI: Abuelita, ¿volverá algún día papá?

ABUELITA (*conteniendo sus propias lágrimas. Sabe que hay pocas esperanzas de que regrese, pero no quiere decirlo. Toma la bufanda de Li y la acaricia*): Las lágrimas no lo ayudarán, niña. (*La mira*). Tie Mei, ha llegado el momento de contarte sobre nuestra familia.

TIE MEI: ¿Sí, abuela?

ABUELITA: Siéntate. Te contaré.

TIE MEI: Sí. (*Se sienta en un taburete*).

ABUELITA: Dime: ¿es bueno tu padre?

TIE MEI: No hay nadie mejor en todo el mundo.

ABUELITA: Bueno... él no es tu verdadero padre.

TIE MEI (*incrédula*): ¡Ah! ¿Qué quieres decir, abuelita?

ABUELITA: Tampoco yo soy tu verdadera abuela.

TIE MEI (*sorprendida*): ¿Qué te pasa, abuelita? ¿Has perdido todos los sentidos?

ABUELITA: No, niña. No pertenecemos a la misma familia. Tu apellido es Chen, el mío es Li y el de tu padre es Zhang.

TIE MEI (*con la mirada vacía*): Oh.

ABUELITA (*canta al tono erhuang, aire shanban*):

*Durante diecisiete años azotados por la tormenta me mantuve en silencio,
Ansiosa por hablar pero temiendo que no estuvieras preparada para la verdad.*

TIE MEI: Puedes contarme, abuelita. No lloraré.

ABUELITA (*canta al tono erhuang, aire man shanban*):

*Tu padre difícilmente puede escapar
y pueden encarcelarme a mí también;
entonces el trabajo de la revolución recaerá en ti.
Cuando te diga la verdad, Tie Mei,
no te derrumbes, tómalo con valentía,
como una chica de hierro.*

TIE MEI: Dime. No lloraré.

ABUELITA: Es una larga historia. Cuando mi marido era el hombre de mantenimiento en Hankou, él tenía dos aprendices. Uno era tu verdadero padre, Chen Zhixing.

TIE MEI: Mi padre, Chen Zhixing.

ABUELITA: El otro era tu padre actual, Zhang Yuhe.

TIE MEI: Zhang Yuhe.

ABUELITA: El país estaba azotado por las luchas entre los señores de la guerra. (*Se levanta*). Pero entonces el Partido Comunista Chino nació para liderar la Revolución del pueblo chino. En febrero de 1923, los trabajadores de Pekín del ferrocarril de Hankou crearon un sindicato en Zhengzhou. Uno de los señores de la guerra, Wu Peifu, fue un títere de los invasores extranjeros. Cuando él intentó suprimir el sindicato, llamó a todos los trabajadores a la huelga. Más de diez mil hombres lo secundaron. Esa fue otra noche fría y oscura. Estaba preocupada por tu abuelo y no podía ni descansar ni dormir. Estaba arreglando ropa junto a la lámpara cuando escuché que alguien llamaba a la puerta, diciendo, "Tía, tía, rápido abra la puerta". Abrí la puerta, y él entró.

TIE MEI: ¿Quién era?

ABUELITA: Tu papá.

TIE MEI (*sorprendida*): ¿Mi papá?

ABUELITA: Sí, tu padre actual. Chorreando sangre y lleno de heridas, en su mano izquierda sostenía una linterna roja...

TIE MEI: Ah, la linterna roja.

ABUELITA: En su brazo derecho sostenía un bebé.

TIE MEI: ¿Un bebé?

ABUELITA: Una cosita de menos de un año de edad.

TIE MEI: Ese bebé...

ABUELITA: Ese bebé no era otro...

TIE MEI: ¿Qué quién?

ABUELITA: Que tú.

TIE MEI: Yo...

ABUELITA (*rápidamente*): Abrazándote fuerte contra su pecho, con lágrimas en los ojos, tu papá se paró frente a mí y dijo "Tía, tía"...

(*Tie Mei la mira expectante*).

ABUELITA: Durante algunos minutos él sólo me miró fijamente y no se atrevía a pasar. Presa del pánico, le rogué que hablara. Él dijo "Ellos han asesinado a... mi maestro, a mi hermano y a mi mujer". Esta es la hija del hermano Chen, una hija de la revolución. Debo criarla para que continúe con nuestro trabajo". Añadió "Tía, desde ahora en adelante yo seré tu hijo y esta niña será tu nieta". Entonces te cogí entre mis brazos.

TIE MEI: ¡Abuelita! (*Incrusta la cabeza en el regazo de la anciana*).

(*La abuelita la sostiene y la reconforta*).

ABUELITA: ¡Ah! No debes llorar. Toma control de ti misma y escucha.

(Canta en tono *erhuang*, aire *yuanban*)

En la huelga esos demonios asesinaron a tu padre ya tu madre,

Li Yuhe fue al este y al oeste por la revolución;

Juró seguir sus pasos, mantener encendida la linterna roja;

Reprimió sus heridas, enterró a los muertos y volvió a la lucha.

Ahora los bandidos japoneses están quemando, matando y saqueando,

ante nuestros ojos se llevaron a tu padre;

*Recuerda esta deuda de sangre y lágrimas,
sé valiente y decídetete a saldar cuentas,
una deuda de sangre hay que pagarla con sangre enemiga.*

TIE MEI (canta en tono *erhuang*, aire *yuanban*):

*La abuelita cuenta una historia conmovedora de la revolución,
me criaron con viento, lluvia y tormenta.
¡Cuánto te debo, abuelita, por todos estos años!*

(Canta en aire *duoban*)

*Mi mente está decidida ahora, veo mi camino despejado;
Hay que derramar sangre por nuestra sangre,
debo continuar con la tarea que comenzó mi padre.
Aquí levanto la linterna roja, dejo que su luz brille lejos.*

(Canta en aire *kuaiban*)

*Mi padre es un intrépido como el pino,
el Partido Comunista no teme nada bajo el sol,
lo seguiré y nunca, nunca vacilaré.
La luz de la linterna roja
ilumina a mi padre luchando contra esas bestias salvajes.
Generación tras generación luchará,
nunca abandonando el campo hasta que se obtenga la victoria.*

(La abuelita y Tie Mei sostienen en alto la linterna roja, que arroja una luz radiante sobre el escenario; ambas hacen liangxiang).

(Se apagan las luces).

(Baja el telón).

Acto sexto.

Hatoyama es desafiado.

Esa noche. En la casa de Hatoyama. Es servido un fastuoso banquete. A través de la pantalla de celosía se pueden ver luces brillantes. Música suave. Las chicas bailan detrás de la celosía.

(Entra Hou con Li Yuhe).

HOU: Por favor espere un minuto. *(Presenta el informe de la actitud de Li frente a Hatoyama).*

LI: Como gustes. *(Está de pie mirando alrededor, enciende su pipa, disgustado por el ambiente).*

HOU *(apagado)*: Capitán Hatoyama.

HAToyAMA *(apresurándose)*: Ah, mi viejo amigo, es bueno verte de nuevo. ¿Has estado bien?

LI: ¿Cómo está usted, señor Hatoyama?

HAToyAMA: Nos vemos de nuevo después de un largo tiempo. ¿Recuerda cuando ambos nos conocimos trabajando en la estación de Harbin?

LI *(secamente)*: Usted era un reputado doctor japonés mientras que yo era un pobre trabajador chino. Éramos como dos trenes en diferentes vías, viajando en direcciones opuestas.

HAToyAMA: Bueno, hermano, no hay tanta diferencia entre un cirujano y un trabajador. Somos viejos amigos, no desconocidos, ¿verdad?

LI: En ese caso, ¿debería esperar un buen trato por su parte?

HAToyAMA: Es por eso que le invité a charlar. Siéntese, por favor. (*Ambos se sientan*). Hoy es mi cumpleaños, amigo, un tiempo para celebrar. ¿Supongamos que simplemente hablamos de amistad y dejamos de lado la política?

LI: Soy guardagujas. No entiendo de política. Puede decir lo que le apetezca.

HAToyAMA: Vale, me encanta su franqueza. Vamos. (*Sirve vino*). Sólo una copa de vino por el bien de la amistad. Ahora, beba. (*Levanta la copa*).

LI: Usted es muy cortés, señor Hatoyama. Perdón, pero he dejado la bebida. (*Pone la copa lejos*).

HAToyAMA: Bueno, amigo. (*Cogiendo de nuevo su copa*) Si tu no me acompañas, no puedo forzarte. (*Bebe y entonces comienza su ofensiva*). ¿Por qué se toma las cosas tan en serio? Hay un viejo dicho chino “La vida se acaba en un destello como un sueño”. Deberíamos beber y cantar, porque ¿quién sabe cuándo terminará la vida?

LI: Sí, escuchando canciones y viendo bailes es vivir como un inmortal. Le deseo larga vida, señor Hatoyama, y prosperidad.

HAToyAMA (*frustrado, débilmente*): Gracias, gracias.

LI (*mirándole desdeñosamente*): Es usted muy ceremonioso. (*Ríe*).

HAToyAMA (*con una risa hueca*): Amigo mío, soy budista. Una sutra budista nos dice "Sin límites es el mar de la tristeza, pero el hombre que se vuelve atrás puede llegar a la orilla".

LI (*en broma*): En mi caso, no creo en el budismo, pero he oído el dicho "El mal es fuerte, pero el bien es diez veces más fuerte".

HAToyAMA: Bueno. (*A la defensiva*) Bien dicho. De hecho podemos resumir todas las creencias humanas en dos palabras.

LI: ¿Qué dos palabras?

HAToyAMA: Para mí.

LI: Para ti, ¿qué?

HAToyAMA: No. Cada uno para sí mismo.

LI: “Cada uno para sí mismo”. (*Ríe*).

HAToyAMA (*formalmente*): Viejo amigo, ¿conoces el dicho “El cielo destruye a los hombres que no se cuidan a sí mismos”?

LI: ¿Oh? ¿El cielo destruye a los hombres que no se cuidan a sí mismos?

HAToyAMA: Ese es el secreto de la vida.

LI: Por lo tanto la vida tiene un secreto.

HAToyAMA: Todo tiene un secreto.

LI: Me temo que es muy difícil pillarlo para un estúpido como yo.

HAToyAMA (*para él mismo*): ¡Qué necio testarudo!

Su corazón es difícil de comprender;
rechaza mis embestidas
sin pensar en su propia seguridad,
insensible tanto a los elogios como a los halagos.

Debo ser paciente.
Con mi experiencia y tacto
conseguiré ese código secreto.

Detengamos este boxeo en las sombras, amigo. Quiero su ayuda.

LI (*con un aire de sorpresa*): ¿Qué quiere decir? ¿Cómo podría un guardagujas ayudarle?

HATOYAMA (*incapaz de mantener su temperamento*): Deje de bromear. Entréguelo.

LI: ¿Qué es lo que quiere?

HATOYAMA (*fría y claramente*): El código secreto.

LI: ¿Qué es eso? Todo lo que puedo enseñarle son interruptores del trabajo. Nunca he usado nada parecido a un código.

HATOYAMA (*levantándose abruptamente*): Si eliges hacer las cosas más difíciles en lugar de elegir el camino fácil, amigo, no me culpe si nos ponemos ásperos.

LI: Haga lo que guste.

HATOYAMA: De acuerdo. (*Golpea su plato con un palillo*).

(*Entra el Inspector Wang con el uniforme militar luciendo su medalla*).

HATOYAMA: Mi viejo amigo, mire, ¿quién es ese?

LI (*sorprendido por la vista de Wang*): ¡Ah!

WANG: Hermano...

LI: ¡Cállate!

WANG: No seas tan cabezón, hermano.

LI: ¡Descarado renegado!

(*Canta en tono xipi, aire kuaiban*)

*Solo un cobarde doblaría las rodillas en señal de rendición,
un canalla temeroso de la muerte y aferrado a la vida.*

*¿Con qué frecuencia te advertí
sobre las amenazas y los sobornos del enemigo?
Juraste que morirías feliz por la revolución;
¿Cómo pudiste venderte y ayudar a los japoneses?*

*Te tratan como a un perro,
pero cuentas la desgracia y el honor.
Ven aquí y mírame a los ojos,
qué vergüenza, esclavo furtivo.*

(*Hatoyama despide a Wang y él se escabulle*).

HATOYAMA: Constancia, amigo mío. No quería jugar mi carta maestra, pero me obligó a hacerlo.

LI (*riendo burlonamente*): Esperé demasiado. Su carta maestra no significa nada sino un perro sar-noso con la espalda rota. No encontrará satisfacción en mí.

HATOYAMA: Puedo darle alguna satisfacción. Escuchemos sus términos.

LI: ¿Términos?

HATOYAMA: Esta es su oportunidad de hacer un buen trato.

LI: ¿Un buen trato?

HATOYAMA: Sí, un buen trato. Entiendo a los comunistas muy bien, tienen sus creencias. Pero las creencias pueden ser vendidas o compradas. Lo más importante es conseguir un buen beneficio.

LI: Francamente esto es suficiente. Se deduce que aquí no hay nada que usted no vendería si pudiera obtener ganancias. (*Ríe*).

HATOYAMA (*furioso*): Usted... (*Echando humo*) Usted está yendo muy lejos, amigo. Debe conocer mi trabajo. Soy el que emite los pases hacia el Infierno.

LI: Parece que usted no conoce mi trabajo. Soy el que toma su pase y destruye su infierno.

HATOYAMA: ¿Sabe? Los tornillos de mis piernas tienen sed de carne humana.

LI: Ya probé ese tonto artilugio suyo hace mucho tiempo.

HATOYAMA (*impresionado por el espíritu de Li, hace una muestra de simpatía*): Acepte mi consejo y renuncie antes de que sus huesos se rompan.

LI: Preferiría tener todos mis huesos rotos antes que renunciar.

HATOYAMA: Nuestra policía es áspera. No sienten nada matando a gente.

LI: Los comunistas somos duros. Miramos a la muerte como si nada.

HATOYAMA: Incluso aunque estuviera hecho de hierro, le haré hablar.

LI: Incluso si tiene colinas de espadas y bosques de cuchillos, no sacará nada de mí, Hatoyama.

(Canta en tono *xipi*, aire *yuanban*)

*Los militaristas japoneses son lobos
que esconden su salvajismo bajo el silencio;
Mata a nuestra gente e invade nuestra tierra.*

(Aire *kuaiban*)

*¿En nombre de la "Co-prosperidad en Asia Oriental"?
Los comunistas lideran la revolución popular;
Tenemos cientos de millones de héroes en la resistencia;
para ti confiar en los renegados
es como pescar la luna en el lago.*

HATOYAMA: ¡Sargento!

(*Entra el sargento y dos gendarmes*).

HATOYAMA: Te dejaré probar los tornillos para las piernas.

LI: Necesito quitarme peso de encima.

SARGENTO: Muévase.

(*Los gendarmes agarran a Li por los brazos*).

LI: Puedo hacerlo sin su ayuda. (*Se los quita de encima y tranquilamente toma su gorra, le quita el polvo, la sacude y sale con dignidad*).

(*El sargento y los gendarmes acompañan a Li fuera*).

HATOYAMA: (*caminando de un lado a otro, muy molesto, se rasca la cabeza y murmura*): Muy locos, estos Rojos.

(Recita en *pudeng'er*)

*Mis ojos están apagados, mi cabeza está a punto de estallar;
mi presión arterial ha aumentado, mis manos están frías;
los rojos son de carne y hueso como nosotros,
¿qué los hace más duros que el acero?
Se niega a decir dónde está escondido el código, ¡maldito sea!
¿Qué debo hacer si no puedo conseguirlo?*

(*El teléfono suena*).

HATUYAMA (*cogiendo la llamada*): Aquí Hatoyama. Sí, señor, aún estamos buscando el código. Bastante, señor. Ciertamente, ciertamente. Sí, señor. Pondré mi propia vida en ello. (*Cuelga el auricular y grita*). Aquí. ¿Cómo estás?

(*Entra el sargento*).

SARGENTO: Hemos probado con todo tipo de torturas, pero Li Yuhe preferiría morir antes que hablar.

HATUYAMA: ¿Preferiría morir antes que hablar?

SARGENTO: Déjeme coger varios hombres y buscar en su casa, señor.

HATUYAMA: No serviría de nada. A juzgar por mi experiencia, diez mil hombres no pueden encontrar algo que ha sido escondido por un comunista. Tráiganlo.

SARGENTO: ¡Traigan a Li Yuhe aquí!

(*Dos gendarmes empujan a Li. Ensangrentado y magullado, está de pie allí desafiante y hace un movimiento fanshen*).

LI: Su perro con corazón de lobo.

HATUYAMA: ¡El código! ¡Deme el código!

LI: ¡Hatoyama!

(Canta al aire *kuaiban*)

*Ha probado todas las torturas para quebrantarme;
Aunque mi cuerpo está destrozado, aprieto los dientes,
nunca inclinaré la cabeza. (Ríe).*

(*Li muestra una actitud de héroe que derrota a sus enemigos*)

(*Li Yuhe hace liangxiang*)

(*Se apagan las luces*)

(*Baja el telón*)

Acto séptimo.

El código encuentra un nuevo escondite.

Una mañana varios días después. La casa de Li. Junto al poste de telégrafo, no lejos de la puerta, hay un agente enemigo disfrazado de zapatero. Mientras finge remendar zapatos, vigila la casa.

TIE MEI (*recién levantada y saliendo de detrás de la cortina*): Desde que arrestaron a papá...

ABUELITA: Hemos estado preocupadas y no podemos descansar.

(El afilador grita entre bastidores, “¿algún cuchillo o tijera que afilar?”)

TIE MEI: Abuelita, escucha.

(Entra el afilador).

AFILADOR: ¿Algún cuchillo o tijera que afilar?

(La abuelita tira de Tie Mei hacia la ventana y miran hacia afuera).

(El afilador de cuchillos se acerca a la ventana y ve el letrero de la mariposa. Vacila, luego asiente y comienza a gritar de nuevo).

ZAPATERO: No hay negocio para ti en esta pobre parte del pueblo. ¿Qué estás pregonando aquí?

AFILADOR *(en voz alta)*: Cíñete a tus asuntos y yo me atengo a los míos. Los afiladores tenemos que gritar. Si me haces callar, ¿cómo voy a encontrar clientes?

ZAPATERO: Vete si no quieres meterte en problemas.

AFILADOR: De acuerdo, de acuerdo. Lo pillo. Probaré suerte en algún otro lugar. *(Al salir se lleva la mano izquierda a la oreja y grita)* ¿Algún cuchillo o tijera que afilar? *(Sale)*.

ZAPATERO: Todavía pregonando, maldita sea.

ABUELITA *(acercándose a Tie Mei)*: Probablemente ese afilador de cuchillos vino para contactar con nosotras. Él se fue después de ver el letrero en la ventana.

TIE MEI: Correré rápido tras él con el código y la linterna y veré si es nuestro hombre o no. Cogeré el código.

ABUELITA: No servirá, niña, no con esos agentes ahí fuera. No puedes salir.

TIE MEI: Entonces ¿qué deberíamos hacer?

Quiero correr detrás del afilador de cuchillos,
pero no puedo salir de casa y estoy preocupada.
Ojalá pudiera tener alas y volar como un pájaro.

(Mira la cortina).

TIE MEI: Abuelita, tengo una idea.

ABUELITA: ¿Qué idea?

TIE MEI: Abuelita. Conozco una salida. Mira. *(Señala el kang)*. Sólo hay un muro entre nuestro kang y el de Tian. Puedo hacer un agujero y deslizarme a través de él.

ABUELITA *(satisfecha)*: Esa es una buena idea. Adelante.

(Tie Mei desaparece tras la cortina. La abuelita comienza a picar repollo para ocultar el ruido).

TIE MEI *(volviendo)*: Está hecho, abuelita.

ABUELITA *(coge el código de la grieta del pilar y se lo da junto con la linterna roja. Solemnemente)*: Asegúrate de que es el hombre correcto, Tie Mei. Él debe conocer la contraseña correcta. Ten mucho cuidado.

TIE MEI: Lo haré. *(Desaparece tras la cortina)*.

ZAPATERO *(llamando fuera)*: Abran la puerta.

ABUELITA: ¿Quién es?

ZAPATERO: Soy yo. El zapatero.

ABUELITA: Espere, le abriré la puerta. (*Abre la puerta*).

ZAPATERO (*mira el cuchillo en su mano*): ¿Qué está haciendo?

ABUELITA: Mañana es el cumpleaños de mi hijo. Vamos a preparar algunos rollitos de verduras.

ZAPATERO: Ah, rollitos de verduras.

ABUELITA: ¿Qué quiere?

ZAPATERO: Quiero pedirle prestado fuego.

ABUELITA (*indicando la caja de cerillas en la mesa*): Cójala usted mismo.

ZAPATERO: ¿Cuántos vivís aquí, anciana?

ABUELITA: Usted ha estado de cuclillas tras la puerta varios días, debería saberlo. Uno se ha ido, y aún quedamos dos más.

ZAPATERO: ¿Dónde está la chica?

ABUELITA: Ella no se encuentra bien.

ZAPATERO: ¿No está bien? ¿Dónde está?

ABUELITA: Está tumbada en la cama.

ZAPATERO: Tumbada en la cama, ¿eh? (*Camina hacia el kang*).

ABUELITA (*parándole*): Manténgase alejado. No asuste a la niña.

ZAPATERO (*risitas*): Si ella está enferma, anciana, ¿por qué no está lloriqueando?

ABUELITA: Mi nieta nunca lloriquea cuando está enferma.

ZAPATERO: Lo que significa que ella no está enferma. Pero quizás ¿usted se siente enferma del corazón?

ABUELITA: Me parece a mí que usted es el que está enfermo.

ZAPATERO: ¿Yo enfermo? ¿Cómo?

ABUELITA: Hay una gangrena royendo sus huesos... se le están descomponiendo.

ZAPATERO: No hay nada que un poco de sol no pueda curar.

ABUELITA: Usted está muy podrido para tomar el sol.

ZAPATERO: Los huesos de los hombres se pudrirán algún día, así que déjalos que se pudran. Entonces mejor que tu niña se siente un poco, anciana. No es bueno estar acostado todo el tiempo. (*Intenta levantar la cortina*).

ABUELITA: ¿Qué cree que está haciendo? Haciendo todas estas estúpidas preguntas, tirando su peso en las casas de otras personas, e insultando a las mujeres. ¿Cuál es su idea? Aclárese. ¡Fuera!

ZAPATERO: De acuerdo, sólo espere. (*Sale enojado y hace señas*).

(*Entran dos agentes enemigos. Ellos susurran juntos y los agentes abren la puerta*).

ABUELITA: ¿Quiénes son ustedes?

AGENTES: Estamos revisando la zona. ¿Cuántas personas viven aquí?

ABUELITA: Tres.

AGENTES: ¿Dónde está su hijo?

ABUELITA: Ustedes deberían saber donde está mi hijo ahora.

AGENTES: ¿Dónde está su nieta?

ABUELITA: Está enferma.

AGENTES: ¿Dónde está?

ABUELITA: Está en la cama.

AGENTES: Echemos un vistazo. (*Van a levantar la cortina*).

(Una voz desde detrás de la cortina: “Abuelita, ¿quién anda ahí?”)

ABUELITA: La policía revisando la zona.

(Los agentes gruñen, se encogen de hombros y salen. La abuela cierra la puerta detrás de ellos).

AGENTES (*al zapatero*): Qué alboroto para nada. Ella estuvo en el kang todo el tiempo.

ZAPATERO: De acuerdo. Esa vieja bruja intentó engañarme. (*Se va*).

ABUELITA: ¿Cuándo has vuelto, Tie Mei? (*Ella sube la cortina y Hui Lian está sentada*).

ABUELITA: O sea que eres tú, Hui Lian.

HUI LIAN (*bajando del kang para agarrar a la abuelita*): Abuelita Li.

(Canta en tono xipi, aire liushui)

*Después de que Tie Mei se escabulló por nuestra casa,
mi madre me envió a contárselo.*

*Cuando escuché a esos espías cuestionándote,
fingí ser Tie Mei enferma en la cama.*

*Cuando venga Tie Mei, puede pasar por nuestra casa,
conmigo ayudando, no tiene que preocuparse.*

ABUELITA: Nos has salvado. Nunca olvidaremos lo que has hecho.

TIE MEI (*saliendo de detrás de la cortina*): Abuelita. Hermana Hui Lian.

ABUELITA: Por fin has vuelto.

HUI LIAN: Tu abuelita estaba preocupada por ti.

ABUELITA: Si no hubiera sido por Hui Lian estaríamos en serios apuros.

TIE MEI: Gracias, hermana Hui Lian. ¿Qué habríamos hecho sin ti?

HUI LIAN: No ha sido nada. ¿Por qué darme las gracias por algo tan insignificante? Es bueno que ya estés de vuelta. Debo irme ahora.

TIE MEI: ¿No te quedas un rato?

(Hui Lian señala a la puerta y ellas entienden. Ella camina tras la cortina y se va).

ABUELITA: Ve y organiza el kang.

TIE MEI: Sí.

(Tie Mei arregla la ropa de cama y corre la cortina).

ABUELITA: ¿Encontraste al afilador?

TIE MEI (*en voz baja*): Busqué en varias calles pero lo logré encontrarlo. Entonces busqué al tío Zhao pero no estaba en casa. Así que me apresuré en volver por miedo a que esos espías descubrieran que estaba fuera.

ABUELITA: ¿Dónde está el código?

TIE MEI: Lo dejé fuera.

ABUELITA (*perturbada*): Pero ¿por qué?

TIE MEI: Pensé que estaría más seguro fuera, así que lo escondí bajo un pilar del Puente Corto.

ABUELITA (*aliviada*): Has hecho bien, niña. No me preocuparé si el código está en un lugar seguro.

(Entra Hatoyama con un vestido chino y un sombrero con un bastón. Lo sigue Hou con dos cajas de pasteles. Llaman a la puerta).

ABUELITA: ¿Quién es?

HOU: El capitán Hatoyama le está haciendo una visita.

ABUELITA (*agarrando a Tie Mei*): Niña, si tu abuelita es arrestada ahora tú debes ir a buscar al tío Zhao y darle el código, y después marchar a las colinas del norte.

TIE MEI: ¡Abuelita! (*Llora*).

ABUELITA: No llores. Ve y abre la puerta.

(Tie Mei abre la puerta).

HATOYAMA (*entrando con una muestra de simpatía*): ¿Cómo está usted, señora? Soy un viejo amigo de Li Yuhe, pero he estado muy ocupado para llamar antes. (*Indica a Hou que se vaya después de poner las tartas en la mesa*). Esto es un regalo insignificante.

ABUELITA: Entones, ¿usted es el señor Hatoyama?

HATOYAMA: Sí, soy Hatoyama, Hatoyama.

ABUELITA: ¿Me permite poner un poco todo en orden antes de estar con usted?

HATOYAMA: No me malinterprete. No he venido para eso. Por favor, siéntese.

(La abuelita lo ignora. Hatoyama toma asiento).

HATOYAMA: Debe estar deseando ver a su hijo, señora.

ABUELITA: Por supuesto, naturalmente una madre siempre piensa en su hijo.

HATOYAMA: No necesita preocuparse. Él pronto volverá a casa sano y salvo.

ABUELITA: Mucho mejor.

HATOYAMA: Todo esto no fue obra nuestra. Recibimos órdenes de arriba. De hecho, lo estamos cuidando muy bien.

ABUELITA: Gracias.

HATOYAMA: Li nos dijo, señora, que dejó algo con usted.

ABUELITA: ¿Que dejó qué?

HATOYAMA (*con indiferencia*): Algún código.

ABUELITA: No sé a qué se refiere. (A *Tie Mei*) ¿Qué quiere decir eso, niña?

HATTOYAMA: Un código. Un libro.

ABUELITA: ¿Un libro? Mi hijo no sabe leer, señor Hatoyama.

(Canta en tono *xipi*, aire *yuanban*)

*Mi nieta nunca ha ido al colegio
y yo no puedo distinguir ni dos caracteres.
Nuestra familia nunca ha comprado un libro.*

HATTOYAMA: Desde que Li Yuhe nos dijo lo del libro, anciana, ¿por qué esconderlo?

ABUELITA: Si el os dijo algo, ¿por qué no le dejan venir y buscarlo? ¿No sería más sencillo?

HATTOYAMA (a *él mismo*): Es una vieja bruja asustada. (A *la abuelita*) No intente engañarme, anciana. Hagamos un buen trato. Usted me da ese libro y yo le enviaré a su hijo de vuelta. Si él quiere un buen trabajo, lo haremos vicejefe de sección en la estación. Si él quiere dinero, podemos darle cinco mil dólares.

ABUELITA: ¿Cinco mil dólares y el trabajo de vicejefe de sección? ¿Qué libro puede valer tanto?

HATTOYAMA: Tienes que venderle a alguien que conozca su valor.

ABUELITA: Si ese libro significa tanto para usted, echaré un vistazo. Espere un minuto. *Tie Mei*, ayúdame a buscarlo.

HATTOYAMA: Tómese su tiempo. No hay prisa.

(*La abuelita lleva a Tie Mei detrás de la cortina.*)

HATTOYAMA (*muy satisfecho*): ¿Lo ha encontrado, señora?

ABUELITA: Sí. Esto es lo que mi hijo trajo.

HATTOYAMA: De acuerdo, debe ser eso. Eso es todo.

ABUELITA: Puede quedárselo. (*Le da un almanaque.*)

HATTOYAMA (*furiosamente*): Bah, un almanaque. (*Quiere tirarlo pero lo piensa mejor, exhala humo*). De cualquier manera, me lo llevaré. Ah... Debes estar preocupada por tu hijo. Supongamos que la llevo a verle y entonces puede encontrar el libro. Estamos obligados a encontrarlo. No hay prisa.

ABUELITA: Eso es muy bueno para usted. Gracias. (A *Tie Mei*). Vigila la casa, niña.

HATTOYAMA: Mejor que ella venga también a ver su padre.

ABUELITA (*sorprendida*): Pero ella es sólo una niña.

HATTOYAMA (*llamándola*): Que venga también.

TIE MEI. De acuerdo. Quiero ver a mi papá.

HATTOYAMA: ¿No te gustaría ayudar a tu padre?

TIE MEI: Sí.

HATTOYAMA: De acuerdo. Vamos.

(*Entra Hou con varios gendarmes.*)

HATTOYAMA (*amenazante*): Vigílalas bien. (*Se aleja. A los agentes*) Echad un ojo a la casa. (*Sale*).

HOU (*a la abuelita y a Tie Mei con una sonrisa siniestra*): Vamos, anciana. Vamos, señorita.

(*Abandonan la casa juntos. Los agentes sellan la puerta*).

TIE MEI (*molesta al ver la puerta sellada*): ¡Abuelita!

ABUELITA (*pasando una mano por el brazo de Tie Mei y envolviendo la bufanda alrededor de su cuello*): Vamos.

(*Una ráfaga de viento, mientras abuelita y nieta hacen liangxiang*).

(*Se apagan las luces*).

(*Baja el telón*).

Acto octavo.

Una pelea ante la muerte.

Noche. Cuarteles generales de la policía japonesa, fuera la prisión. Entra Hatoyama, Hou Xianbu y el sargento.

HATOYAMA: No parece que vayamos a ninguna parte con nuestro interrogatorio. Date prisa y prepara la grabadora. Escucharemos lo que dice la anciana cuando vea a su hijo. Puede que averigüemos algo.

HOU y SARGENTO: Sí, señor.

HATOYAMA: Haz que pase la anciana.

HOU: Sí, señor. Voy a buscar a la anciana.

(*Dos gendarmes japoneses traen a la abuelita*).

HATOYAMA: ¿Conoce este sitio, señora?

ABUELITA: Son los cuarteles generales de la policía.

HATOYAMA (*señalando*): ¿Y allí?

(*La abuelita mira en aquella dirección*).

HATOYAMA (*con sonrisa amenazante*): Es la puerta al paraíso, desde donde tu hijo subirá al cielo.

(*La abuelita se estremece*).

HATOYAMA: Cuando un hombre ha cometido un crimen, señora, y su madre rechaza salvar su vida, ¿no crees que ella es bastante cruel?

ABUELITA: ¿Qué quiere decir, señor Hatoyama? Usted ha arrestado a mi hijo sin motivos y lo ha arrojado a la prisión. Ahora usted quiere matarlo. Usted es el que está cometiendo un crimen, usted es el cruel. ¿Cómo puede culparme a mí de su asesinato?

HATOYAMA: ¿Ha pensado en lo que pasará si continúa hablándome así, anciana?

ABUELITA: Las vidas de nuestra familia están en sus manos. Usted puede hacer lo que guste.

HATOYAMA (*controlándose*): Está bien, vaya y vea a su hijo. (*La abuelita se dirige hacia allí*). Esta es su última oportunidad, anciana. Espero que decidan mantenerse alejados de los problemas y puedan reunirse como una familia.

ABUELITA: Sé lo que es correcto.

HATOYAMA: Llévatela de aquí.

(Sale Hou con la abuelita).

HATOYAMA: Aquí. Lleva a Li al campo de ejecución.

SARGENTO: Traed a Li Yuhe.

(La escena cambia. A la izquierda está el camino a la prisión. En el centro hay una piedra. En la parte trasera, a la izquierda, una pendiente que conduce al campo de ejecución, está respaldada por un muro alto cubierto con alambre de púas. Está oscuro. Fuera del escenario, los gendarmes japoneses gritan: "¡Traigan a Li Yuhe!". Suenan las cadenas.)

LI (canta desde bambalinas en tono *erhuang*, aire *daoban*)

*Cuando los guardianes llaman
parecen que fueran lobos...*

(Entra Li haciendo liangxiang).

(Dos policías salen empujando a Li Yuhe que no quiere someterse. Realiza el movimiento de shuang tui sheng cuo bu y después el de dan tui hou zuo. Se queda un instante parado para después hacer el movimiento dan tui zhuan shen, también el pian tui liangxiang, mientras va empujando a los policías sin temor).

LI (canta en tono *erhuang*, aire *huilong*):

*Al grito sediento de sangre de los carceleros, salgo de mi celda;
Aunque mis manos y pies están esposados y encadenados,
Ellos no pueden encadenar mi espíritu altísimo.*

(En su magullada pierna siente dolor y realiza un dan tui hou zuo; acaricia su pierna y realiza un liangxiang sobre una pierna)

(Aire yuanban)

*Hatoyama me ha torturado para conseguir el código;
Mis huesos están rotos, mi carne desgarrada, pero firme es mi voluntad.
Caminando con valentía hacia el campo de ejecución
miro hacia arriba y veo la bandera roja de la revolución;
Las llamas de la resistencia se están extendiendo.
No por mucho tiempo estos invasores se enseñorearán de nosotros,*

(Aire mansanyan)

*y una vez que pase la tormenta, florecerán flores frescas;
La nueva China brillará como el sol de la mañana,
las banderas rojas ondearán por todo el país.
Siento una oleada de confianza al pensarlo.
He hecho muy poco por el Partido,
lo peor de todo, no envié el código a las colinas;
que el único contacto del renegado Wang fue conmigo,
el desgraciado no puede traicionar a nadie más;
y mi madre y mi hija son tan firmes como el acero,*

(Aire duoban)

*por lo que Hatoyama puede remover el cielo y la tierra,
pero nunca encontrará el código secreto.*

(Entra la abuelita y mira a su alrededor).

ABUELITA *(mirando a Li, llora)*: ¡Yuhe!

LI *(sorprendido)*: ¡Madre!

ABUELITA: Hijo mío.

LI: Madre.

(La abuelita se precipita para rodearlo entre sus brazos).

ABUELITA *(canta en tono erhuang, aire sanban)*:

*Una vez más, vivo ese día de hace diecisiete años,
y ardo de odio por el enemigo de mi clase y mi país.
¡Los crueles demonios japoneses
te han golpeado y torturado, hijo mío, hijo mío!*

LI: No llores por mí, madre.

ABUELITA *(continúa cantando)*:

No debería lamentarme por tener un hijo tan bueno.

LI: ¡Madre buena! *(Canta en tono erhuang, aire erliu)*

*Criado en una escuela dura,
lucharé y nunca cederé terreno;
Aunque rompan todos los huesos de mi cuerpo,
aunque me encierren con cadenas.
Mientras nuestro país sea devastado, mi corazón debe sangrar;
No tendremos paz hasta que triunfe la revolución.
Por duro que sea el camino hacia la revolución,
debemos seguir los pasos de los gloriosos muertos.
Lo único que lamento si muero hoy
es la deuda que me queda por pagar.
Anhelo volar como un águila por el cielo,
llevado por el viento sobre los pasos de montaña
para rescatar a nuestros millones de compatriotas que sufren.*

(Aire sanban)

¡Cuán feliz moriría yo por la revolución!

ABUELITA: Esa deuda impagada está en buenas manos, cueste lo que cueste, la pagaremos.

(Entra Hou con los guardias).

LI: Madre...

ABUELITA: No te preocupes, hijo. Sé lo que él quiere.

(Sale sin miedo, seguida de los guardias).

HOU: ¡Traed a Tie Mei aquí. *(Sale)*.

LI *(llamándola)*: Tie Mei.

TIE MEI *(entra corriendo)*: ¡Papá!

LI: Tie Mei.

TIE MEI: Papá. (Canta en tono *erhuang*, aire *sanban*):

*Espero volver a ver a mi papá día y noche,
pero apenas te reconozco,
¡tan maltrecho y empapado de sangre!
Ojalá pudiera romper tus cadenas,
querido padre...*

LI (sonriendo): Niña tonta.

TIE MEI (sollozando): Si tienes algo que decirme, papá, hazlo rápido.

LI: Niña, (continúa cantando):

*Una cosa que muchas veces he querido decirte,
ha estado escondida en mi corazón durante diecisiete años...*

TIE MEI (parándole rápidamente): No lo digas. Tú eres mi auténtico y verdadero padre. (Arrodillada canta en tono *erhuang*, aire *gunban*):

*No lo digas, padre,
conozco la amarga historia de estos diecisiete años.
¿Por qué no puedo morir en tu lugar?
Ah, papá.*

(Se arrodilla y agarra las rodillas de Li, sollozando).

LI (canta en tono *erhuang*, aire *yuanban*):

*Alimenta tu odio en tu corazón.
Quiero decir que el amor familiar supera a todo lo demás,
pero el amor de clase es aún mayor.
Escucha, niña, tu papá es un hombre pobre,
sin dinero en casa para dejarte;
Todo lo que tengo es una linterna roja,
la confío a tu custodia.*

TIE MEI (canta en tono *erhuang*, aire *kuaisanyan*):

*Me has dejado un tesoro invaluable,
¿cómo puedes hablar de dinero?
Me has dejado tu integridad
para ayudarme a estar firme como una roca;
Me has dejado tu sabiduría
para ayudarme claramente a través de las artimañas del enemigo;
Me has dejado tu valor
para ayudarme a luchar contra esos brutos;
Esta linterna roja es nuestra reliquia,
un tesoro tan grande
que mil carros y botes
no podrían contenerlo todo.
Te doy mi palabra de que mantendré la linterna a salvo.*

LI (canta en tono *erhuang*, aire *sanban*):

*Como la ola sigue a la ola en el gran río Yangzi,
nuestra linterna roja pasará de mano en mano.*

(Dirigiéndose a Tie Mei).

*Si te dejan volver a casa,
busca amigos que te ayuden a saldar esa deuda y estaré contento.*

TIE MEI: Así lo haré, padre.

LI: Buena china.

(Entra Hou).

HOU *(a Tie Mei)*: ¿Qué pasa con el código secreto, niña?

(Ella lo ignora).

HOU: ¿Por qué no hablas?

TIE MEI: Mi padre y mi abuela han dicho todo lo que tenían que decir. No tengo nada que añadir.

HOU: Incluso esta niña es tan cabezona, ¡Confundidla! Aquí. Traedme a la anciana de vuelta.

(Dos guardias traen a la abuelita).

HOU: Ahora tu familia al completo está aquí. Piénsalo bien. Si no nos das el código, nadie abandonará este sitio vivo. *(Sale)*.

(Li y Tie Mei ayudan a la abuelita a sentarse sobre una piedra).

LI: Te han torturado, madre. ¡Esos cerdos!

ABUELITA: No importa si mis viejos huesos duelen un poco, mi mente está tranquila.

(Tie Mei solloza con la cabeza en el regazo de la abuelita. Entra el sargento. Tie Mei mira hacia arriba).

SARGENTO: El capitán Hatoyama os da cinco minutos más para repensar la situación. Si insistís en no compartir el código secreto, todos seréis fusilados.

ABUELITA *(indignada)*: Vosotros brutos, ¿ni siquiera dejareis marchar a la niña?

SARGENTO: No perdonaremos a nadie.

(Li y la abuelita miran a Tie Mei, que los mira a los ojos y se endereza).

SARGENTO *(arrastrando a Tie Mei)*: Sólo faltan cinco minutos, niña. Dinos el código y salva a toda tu familia. ¡Habla!

(Tie Mei le sacude la mano y regresa para colocarse entre la abuelita y Li).

SARGENTO: ¿Dónde está el código?

TIE MEI: No lo sé.

SARGENTO *(mirando su reloj)*: ¡Pelotón de fusilamiento!

LI: No hay necesidad de tal conmoción. Esto no es nada.

ABUELITA: Es verdad, niña, vamos juntos, nosotros tres.

LI: Tie Mei, coge el otro brazo de la abuelita.

TIE MEI: Vale.

(Con orgullo caminan hacia la pendiente. Entra Hatoyama).

HATOYAMA: ¡Esperen! Quiero daros una última oportunidad. Tenéis otro minuto para pensarlo mejor.

LI: Hatoyama, nunca podrá matar a todo el pueblo chino o a los comunistas chinos. Le aconsejo que lo piense bien.

HATOYAMA *(frustrado, a sí mismo)*: Estos rojos son bien malvados. Ejecuten sus órdenes. *(Sale)*.

SARGENTO: ¡Disparadles!

(Los tres desaparecen de la colina seguidos por el sargento y los guardias).

LI *(apagado)*: ¡Abajo con el imperialismo japonés! ¡Larga vida al Partido comunista chino!

(Se escuchan dos disparos. Entonces dos guardias sacan a Tie Mei).

TIE MEI *(arrastrada por la pendiente aturdida, se vuelve para llamarles)*: ¡Papá! ¡Abuelita!

HATOYAMA *(entra por detrás de ella, seguido de Hou)*: ¿Dónde está el libro con el código? Díme-lo enseguida.

(Tie Mei no dice nada pero lo mira con repugnancia).

HATOYAMA: Aquí. Dejadla marchar.

HOU: ¿Qué? ¿Dejarla ir? *(Mira a Hatoyama con sorpresa)*.

HATOYAMA: Sí, dejadla marchar.

HOU: Muy bien, señor. *(Agarra a Tie Mei)* Fuera, fuera. *(La echa. Sale Tie Mei)*. ¿Por qué la ha dejado marchar, señor?

HATOYAMA *(sonriendo fríamente)*: Si los mato a todos, ¿cómo encontraría el código? Esto se llama usar una cordel largo para pescar un pez grande.

(Se apagan las luces).

(Se baja el telón).

Acto noveno.

Los vecinos ayudan.

Inmediatamente tras la última escena. La casa de Li. La puerta está sellada. La habitación no se ha alterado pero se respira un aire de desolación.

(Tie Mei entra lentamente. Mira fijamente la casa, acelera los pasos y abre la puerta para entrar. Ella mira a su alrededor, gritando "¡Papá! ¡Abuelita!" luego apoya la cabeza en la mesa y solloza. Lentamente, ve la linterna roja y la iza).

TIE MEI: Ah, linterna roja, te he vuelto a encontrar, pero no volveré a ver a mi abuela ni a mi padre. Abuelita, papá, sé por qué moristeis. Continuaré con vuestro trabajo. He heredado la linterna roja. Ese sinvergüenza de Hatoyama solo me ha dejado ir con la esperanza de que les lleve al código. *(Pausa)*. No importa si me arresta o me libera, nunca obtendrá el código. *(Deja la linterna roja y se alisa el pelo)*.

(Canta en tono xipi, aire daoban)

Mi corazón está a punto de estallar de ira,

(Aire *kuaisanyan*)

*me muelo los dientes de rabia;
Hatoyama ha intentado todos los trucos para obtener el código,
ha matado a mi abuelita y a mi padre.*

(Aire *erliu*)

*Desesperado me amenazó,
pero desafió sus amenazas,
alimentando el odio en mi corazón;
ningún grito escapará de mí,
ninguna lágrima mojará mis mejillas,
pero las chispas de mi furia ardiente
arderán en llamas de ira
para consumir este reino negro de la noche.
Nada puede asustarme ahora:
arresto, liberación, tortura, encarcelamiento...
Guardaré el código con mi vida.*

(Aire *kuaiban*)

*No permitiré que las lágrimas pueblen mis mejillas;
hacia el campo de mi corazón las empujaré,
donde florecerán las flores de fuego.
Fogatas de fuertes llamas surgirán de ellas,
consumiendo las tierras sumidas en el caos,
devastando el cielo dejado al desorden.
Yo, Tie Mei, estoy lista.
No temo ser detenida, no temo ser liberada,
no temo el sabor del látigo, ni estar encarcelada.
¡Aunque mi cuerpo sea reducido a polvo
y mis huesos sean triturados
no revelaré el código!
¡Tu hora está cerca, Hatoyama!*

(Aire *sanban*)

*¡Tie Mei está buscando una respuesta!
¡Adelante!*

(Pule la linterna roja y reacomoda la cesta de vender. Con tristeza).

Abuela, papá, me voy ya. Este ya no es nuestro hogar. Sólo la linterna roja será nuestra para siempre. Prometo llevar el código a las colinas del norte. Prometo vengaros. No os preocupéis. *(Se pone el pañuelo y coge la linterna y la cesta).*

(La tía Tian y Hui Lian han escuchado los sollozos de Tie Mei y se deslizan por el agujero de la pared).

TIA TIAN: ¡Tie Mei!

TIE MEI: Tía. Hermana Hui Lian.

TÍA TIAN: ¿Dónde están tu padre y tu abuelita?

TIE MEI: Tía... *(Apoya la cabeza en el hombro de la tía Tian y llora).*

TÍA TIAN: Ya veo. Pronto será su turno, los demonios. Hay un espía afuera, Tie Mei, así que no debes salir por la puerta. Puedes escaparte nuevamente por nuestra casa. Date prisa ahora y cámbiate la ropa con Hui Lian.

HUI LIAN: Sí, rápido. *(Se quita la chaqueta).*

TIE MEI: No, tía, hermana, no debo meteros en esto.

TÍA TIAN *(ayudando a Tie Mei a cambiarse)*: Tie Mei *(canta en tono xipi, aire sanban)*:

*Nadie más que el pobre ayudará al pobre,
dos calabazas amargas crecen en un solo vino;
debemos salvarte de las fauces del tigre,
y luego podrás seguir adelante.*

TIE MEI: ¿Pero que pasará si algo os ocurre?

TÍA TIAN: Tie Mei, tu familia eran buenas personas. Puede que no entienda mucho, pero eso lo sé. No importa cuán arriesgado sea, debo verte marchar a salvo. *(Llora).*

TIE MEI: Tía. *(Apoya la cabeza en el hombro de la tía Tian).*

HUI LIAN: Vete deprisa. *(Le da la linterna roja).*

TIE MEI: Nunca te olvidaré, hermana.

TÍA TIAN: Deprisa, niña. *(Tie Mei se desliza bajo la cortina).* Ten mucho cuidado, Hui Lian. *(La tía Tian a su vez sale por detrás de la cortina).*

(Hui Lian se envuelve la cabeza con la bufanda de Tie Mei y sale por la puerta con la cesta. El agente enemigo C se acerca y la sigue. Entra el afilador de cuchillos. Está a punto de llamarla cuando se da cuenta de que el agente sigue a la chica que se parece a Tie Mei. Él los sigue).

(Se apagan las luces).

(Baja el telón).

Acto décimo. El final del traidor.

Inmediatamente tras la última escena. La calle.

(Entra el Inspector Wang con dos agentes. Un tercer agente llega desde el lado opuesto).

AGENTE C: Inspector, he perdido a Tie Mei.

WANG: ¿Qué?

AGENTE C: Se ha ido.

WANG: ¡Estúpido! *(Le abofetea la cara).* Bueno, ella debe encaminarse a las colinas del norte. Telefona al Capitán Hatoyama y pídele que envíe refuerzos a la calle que va hacia las colinas del norte. El resto de vosotros venid conmigo para atraparla. Verás como tú no te me escapas, Li Tie Mei.

(Apagón. La escena cambia al suburbio norte de Lungtan y la calle hacia las colinas. Entra Zhao con tres guerrilleros).

(Entra Tie Mei con la linterna. Saluda a los hombres).

TIE MEI: ¡Tío Zhao!

ZHAO: ¡Tie Mei!

TIE MEI: Al fin te encuentro. (*Lora*). Mi abuelita y mi padre...

ZHAO: Lo sabemos. (*Pausa*). No te rindas. Contrólate. ¿Tienes el código contigo?

TIE MEI: Sí, lo cogí de debajo del Puente Corto donde lo había escondido.

ZHAO: Bien.

(El afilador entra apresurado).

AFILADOR: Viejo Zhao. Ah, Tie Mei, entonces estás aquí. ¿Cómo fue que te perdí la pista?

TIE MEI: Fue gracias a mis vecinas, tío. Hui Lian se disfrazó de mí y condujo al agente por el camino equivocado, así yo pude coger el código y traerlo aquí.

AFILADOR: Por lo que yo seguí a la chica equivocada.

ZHAO: Ahora empezarán a sospechar de la familia de Hui Lian. (*A uno de los guerrilleros*). Viejo Feng, ve y ayúdalas a mudarse de una vez.

FENG: De acuerdo. Déjame a mí. (*Sale*).

(Se oye la sirena del coche de policía).

ZHAO (*al afilador*): Viene el enemigo. Ocúpate de ellos mientras llevo a Tie Mei a las colinas del norte. (*Sale con Tie Mei*).

AFILADOR: De acuerdo.

(Entra el Inspector Wang con cuatro agentes enemigos).

(El afilador bloquea el paso de Wang y éste le da un empujón. El afilador roba la pistola de la mano de Wang y empiezan a pelear. Los agentes mueren. Se escucha la sirena de la policía en la distancia).

(Un número grande de guerrilleros saltan a escena desde los árboles haciendo liangxiang. Desde lo alto de un saliente rocoso uno de ellos dispara y paga a uno de los japoneses. Salen todos de escena).

(Un guerrillero con una bayoneta enarbolada de rojo lucha contra los invasores japoneses, los cuales huyen. Salen de escena).

(El afilador de cuchillos y Wang vuelven a escena mientras luchan entre sí).

(Hatoyama y algunos más entran en escena; se producen peleas cuerpo a cuerpo con las bayonetas. Los guerrilleros exterminan a todos los japoneses y matan a Wang, el traidor. Todos juntos hacen un liangxiang).

(Se apagan las luces).

(Baja el telón).

Acto undécimo.

El trabajo está hecho.

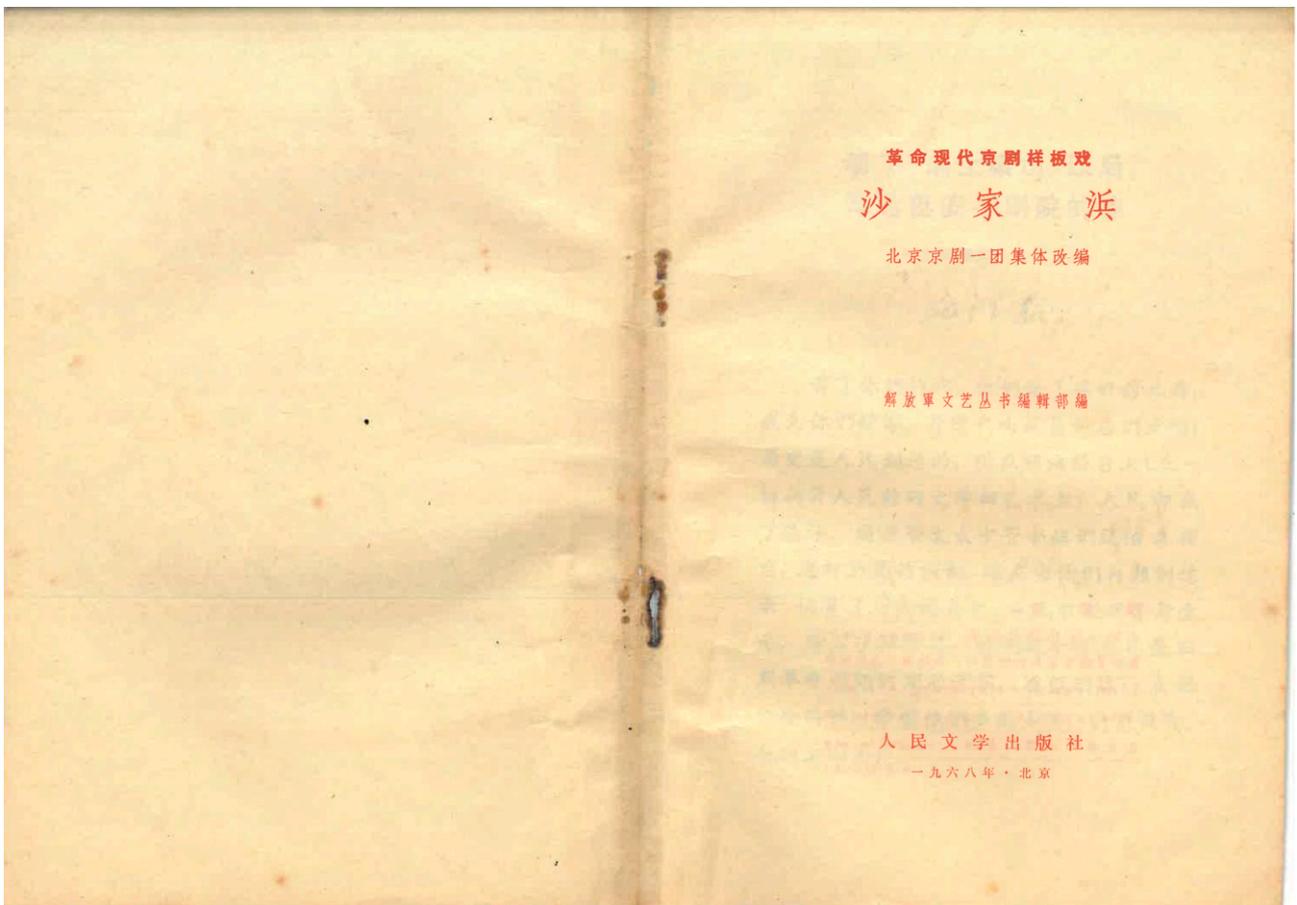
Música en toda la escena. Las colinas del norte, que se elevan empinadas y escarpadas. La guerrilla ha formado una línea que se extiende detrás de las colinas. A mitad de camino de la pendiente hay una gran bandera roja y los exploradores están vigilando.

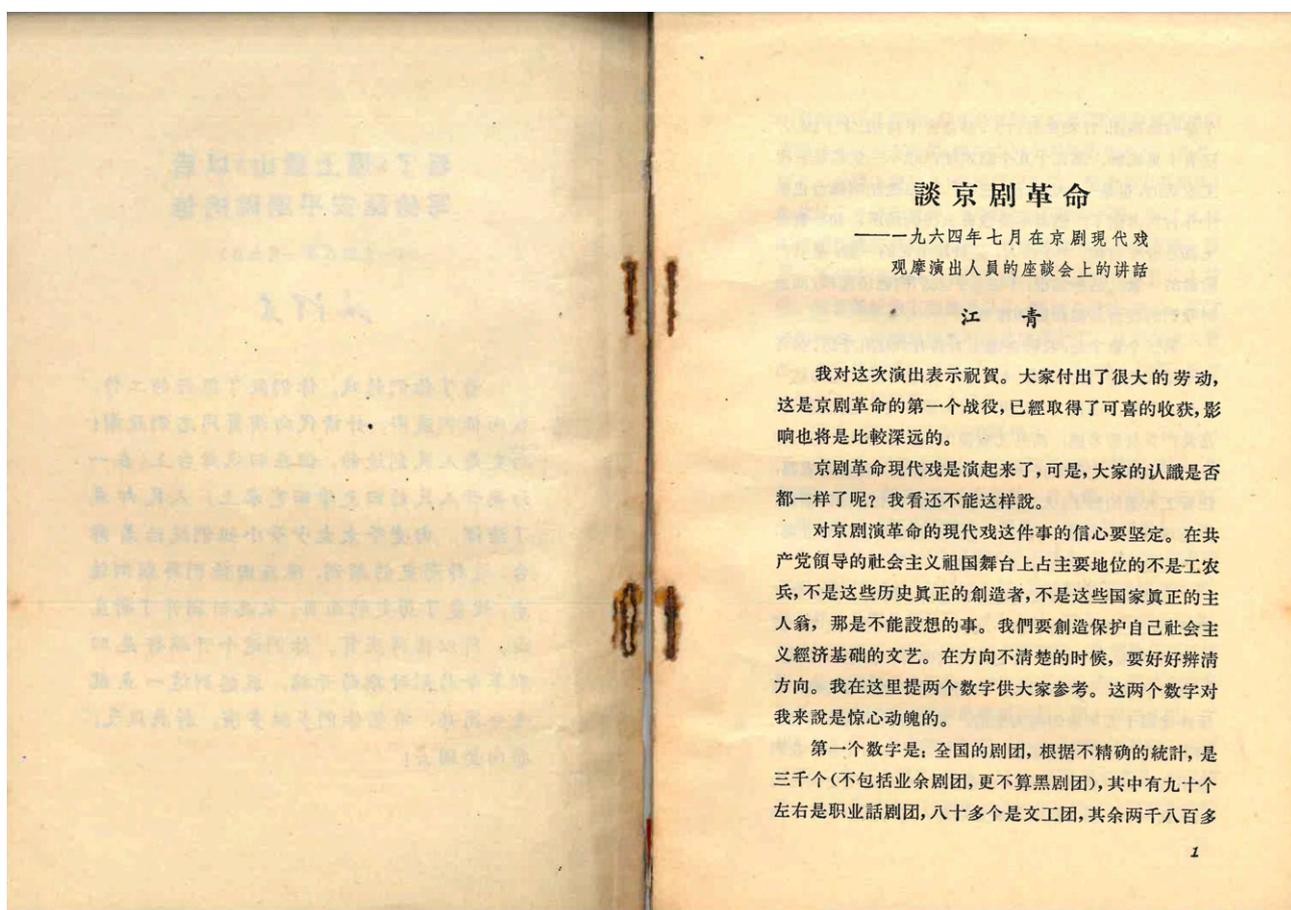
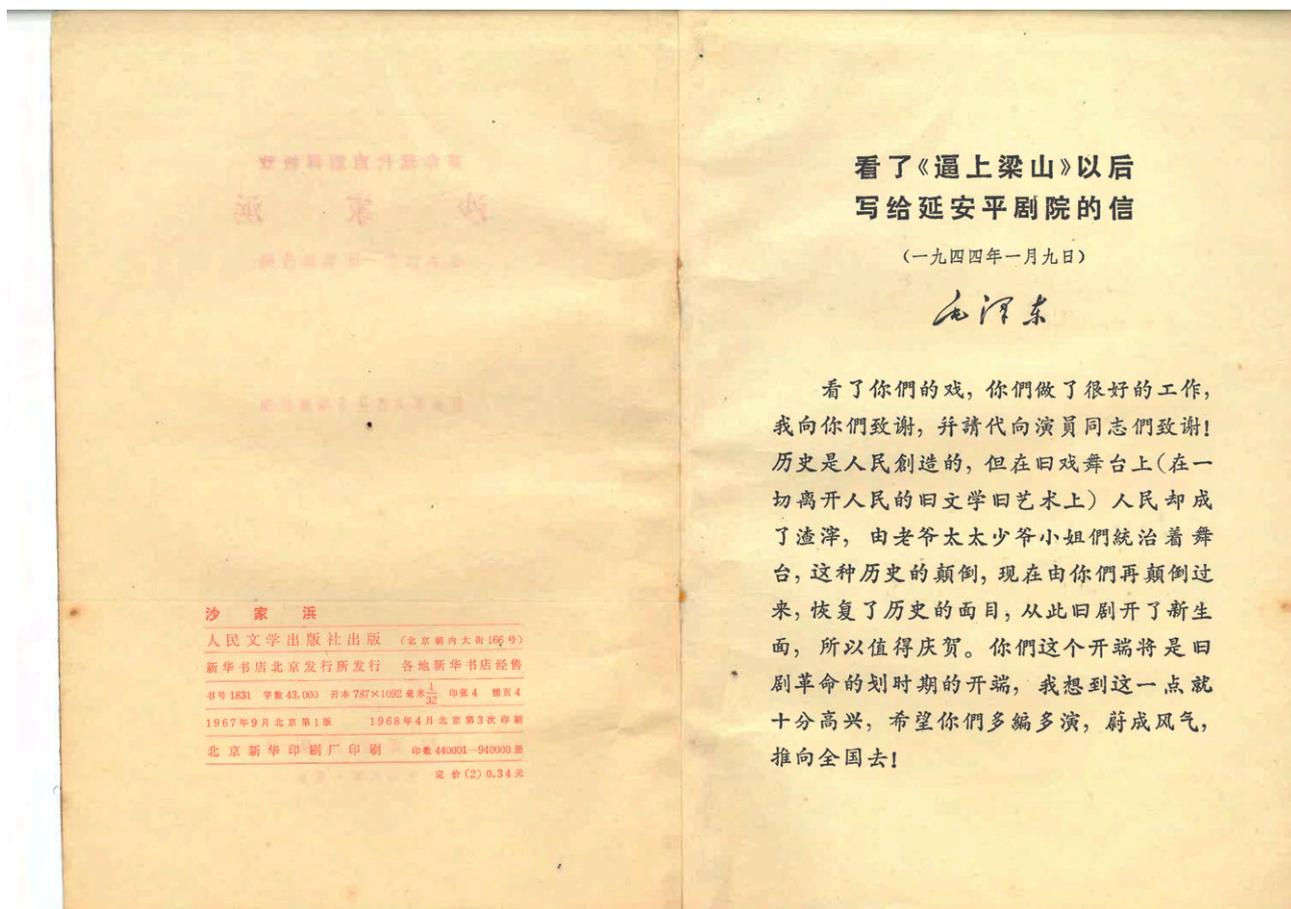
BLOQUE VI

(Liu y otros oficiales de la guerrilla bajan por la pendiente. Entra el afilador de cuchillos. Saluda a Liu y señala detrás de él. Zhao entra con Tie Mei. Suena una corneta. Tie Mei le da a Liu el código. Cae el telón. Se levanta de nuevo después de la música. Liu y Tie Mei suben por la pendiente. Tie Mei sostiene la linterna roja en alto. El escenario se inunda de luz carmesí mientras el telón cae lentamente).

(Baja el telón lentamente).

Libreto original de la ópera revolucionaria 沙家浜





个是戏曲剧团。在戏曲舞台上，都是帝王将相、才子佳人，还有牛鬼蛇神。那九十几个话剧团，也不一定都是表现工农兵的，也是“一大、二洋、三古”，可以说话剧舞台也被中外古人占据了。剧场本是教育人民的场所，如今舞台上都是帝王将相、才子佳人，是封建主义的一套，是资产阶级的一套。这种情况，不能保护我们的经济基础，而会对我们的经济基础起破坏作用。

第二个数字是：我们全国工农兵有六亿几千万，另外一小撮人是地、富、反、坏、右和资产阶级分子。是为这一小撮人服务，还是为六亿几千万人服务呢？这问题不仅是共产党员要考虑，而且凡有爱国主义思想的文艺工作者都要考虑。吃着农民种的粮食，穿着工人织造的衣服，住着工人盖的房子，人民解放军为我们守卫着国防前线，但是却不去表现他们，试问，艺术家站在什么阶级立场，你们常说的艺术家的“良心”何在？

京剧演革命的现代戏这件事还会有反复，但要好好想想我在上面说的两个数字，就有可能不反复，或者少反复。即使反复也不要紧，历史总是曲折前进的，但是，历史的车轮绝不能拉回来。我们提倡革命的现代戏，要反映建国十五年来来的现实生活，要在我们的戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象来。这是首要的任务。我们也不是不要历史剧，在这次观摩演出中，革命历史剧占的比重就不小。描写我们党成立以前人民的生活和斗争的

2

历史剧也还是要的，而且也要树立标兵，要搞出真正用历史唯物主义观点写的、能够古为今用的历史剧来。当然，要在不妨碍主要任务（表现现代生活、塑造工农兵形象）的前提下搞历史剧。传统戏也不是都不要，除了鬼戏和歌颂投降变节的戏以外，好的传统戏都尽可上演。但是，这些传统戏如果不认真整理加工，是没有什么人看的。我曾系统地看戏两年多，观察了演员、观众，可以得出结论，传统戏如果不认真进行加工，是没有人看的。今后传统戏的整理、加工工作还是要的，但是，所有这些都不能代替第一个任务。

其次，说说从何着手的问题。

我认为，关键是剧本。没有剧本，光有导演、演员，是导不出什么，也演不出什么来的。有人说：“剧本，剧本，一剧之本。”这话是很对的。所以，一定要抓创作。

这些年，戏剧创作远远落后于现实，京剧的创作更谈不到。编剧的人少，又缺乏生活，当然创作不出好剧本来。抓创作的关键是把领导、专业人员、群众三者结合起来。我最近研究了《南海长城》的创作经验，他们就是这样搞的，先由领导出个题目，剧作者三下生活，并且亲身参与了一次歼灭敌人特务的军事行动。剧本写好之后，广州部队的许多负责同志都亲自参加了剧本的讨论。排演以后，广泛征求意见，再改。这样，不断征求意见，不断修改，所以能在较短的时间内搞出这样及时反映现实斗争的

3

好戏来。

上海市委抓创作，柯庆施同志亲自抓。各地都要派强的干部抓创作。

短时间内，京剧要想直接创作出剧本来还很难，不过，现在就要抽出人，先受些专门训练，然后放下去生活，可以先写小戏，再逐渐搞出大戏来。小戏搞得也很好。

在创作上，要培养新生力量，放下去，三年五年就会开花结果。

另一方面是移植，这也好。

移植要慎重选择，第一看政治倾向好不好，第二要看与本剧团条件是否合适。移植时，要好好分析原作，对人家的长处要肯定下来，不能改变；对人家的弱点，要加以弥补。改编的京剧，要注意两方面的問題：一方面要合乎京剧的特点，有歌唱，有武打，唱词要合乎京剧歌唱的韵律，要用京剧的语言。否则，演员就无法唱。另一方面，对演员也不要过分迁就，剧本还是要主题明确，结构严谨，人物突出，不要为了几个主要演员每人来一段戏而把整个戏搞得稀稀拉拉的。

京剧艺术是夸张的，同时，一向又是表现旧时代旧人物的，因此，表现反面人物比较容易，也有人对此很欣赏。要树立正面人物却是很不容易，但是，我们还是一定要树立起先进的革命英雄人物来。上海的《智取威虎山》，原

4

来剧中的反面人物很嚣张，正面人物则干瘪。领导上亲自抓，这个戏肯定是改好了。现在把定河道人的戏砍掉了一场，座山雕的戏则基本没有动（演座山雕的演员是很会做戏的），但是，由于把杨子荣和少剑波突出起来了，反面人物相形失色了。听说对这个戏有不同看法，这个问题可以争论一番。要考虑是坐在哪一边？是坐在正面人物一边，还是坐在反面人物一边？听说还有人反对写正面人物，这是不对的。好人总是大多数，不仅在社会主义国家是如此，即使在帝国主义国家里，大多数的还是劳动人民。在修正主义国家里，修正主义者也还是少数。我们要着重塑造先进革命者的艺术形象，给大家以教育鼓舞，带动大家前进。我们搞革命现代戏，主要是歌颂正面人物。内蒙古艺术剧院京剧团的《草原英雄小姊妹》很好，剧作者的革命感情被这两个小英雄的先进事迹激动起来，写成这样一个戏，那中间的一段还是很动人的。只是由于作者还缺乏生活，搞得又很急，还没有来得及精雕细刻，一头一尾搞得不大好，现在看来，好像是一幅好画嵌在粗劣的旧镜框里。这个戏，还有一点值得重视，那就是为我们的少年儿童写了京戏。总之，这个戏是有基础的，是好的。希望剧作家再深入生活，好好加以修改。我觉得，我们应该重视自己的劳动，搞出来的东西不要輕易丢掉。有的同志对于搞出来的成品不愿意再改，这就很难取得较大的成就。在这方面，上海是好的典型，他们愿

5

意一改再改，所以把《智取威虎山》搞成今天这个样子。这次观摩演出的剧目，回去都应该继续加工。立起来了的，不要輕易把它打倒。

最后，我希望这次大家能抽出些精力来互相学学戏，这样，可以使这次大会的收获在全国的舞台上与各地广大的观众见面。

6

欢呼京剧革命的伟大胜利

——《红旗》杂志一九六七年第六期社论

京剧革命，吹响了我国无产阶级文化大革命的进军号，这是我国无产阶级文化大革命的伟大开端。这是毛泽东思想的伟大胜利，是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》的伟大胜利！

戏剧阵地，是文艺战线上两个阶级、两条路线斗争的一个十分重要的阵地。我们伟大的领袖毛主席向来十分重视这个阵地。一九四四年，毛主席看了延安平剧院演出的《逼上梁山》后就指出：“历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。”全国解放以来，毛主席又提出了“百花齐放，推陈出新”，“古为今用，洋为中用”等重要方针。毛主席的指示，解决了戏剧革命的一系列根本问题，是指导戏剧革命的最高准则。

江青同志一九六四年七月在京剧现代戏观摩演出人员座谈会上的讲话，用毛泽东思想阐述了京剧革命的伟

7

大意义，发挥了毛主席的京剧革命的指导方针。这篇讲话，是运用马克思列宁主义、毛泽东思想解决京剧革命问题的一个重要文件。

长期以来，在以周扬、齐燕铭、夏衍、林默涵为代表的文艺界反革命修正主义路线的统治之下，毛主席的革命路线在京剧艺术中得不到贯彻。在京剧舞台上，大量充斥着歌颂帝王将相、才子佳人的坏戏，这些坏戏起着瓦解社会主义经济基础，为资本主义复辟鸣锣开道的反动作用。

党内一小撮走资本主义道路的当权派和一些反动“权威”的老爷们，仗着他们所窃取的权力和地位，把持京剧界，招降纳叛、结党营私，把京剧界变成一个水泼不进、针插不入的封建地主、资产阶级独立王国。

党内最大的走资本主义道路的当权派，是京剧界资产阶级反动势力和一切牛鬼蛇神最大的支柱和靠山，是京剧革命一只最大的拦路虎。长期以来，他顽固地反对京剧革命，宣扬什么“老戏很有教育意义”。他大肆吹捧宣扬叛徒哲学、活命哲学的《四郎探母》，说什么这出戏“唱唱也不要紧，唱了这么多年，不是唱出个新中国吗？”他把极力美化封建地主走狗黄天霸之流的《恶虎村》，吹捧为“改得好的剧目”。他甚至向人们推荐下流淫荡的京剧《游龙戏凤》。他伙同前北京市委的反革命修正主义头头，以及周扬、齐燕铭、夏衍、林默涵、田汉、张庚之流，利

8

用旧京戏，进行资本主义反革命复辟活动。

新生的力量终究是要战胜腐朽的东西的。在伟大的毛泽东思想的光辉照耀下，在江青同志的指导下，在京剧界广大革命同志的努力下，革命的新京剧终于冲破了重重阻力，从帝王将相、才子佳人的旧营垒中杀出来了。

京剧革命已经出现了一批丰盛的果实。《智取威虎山》、《海港》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》等京剧样板戏的出现，就是最可宝贵的收获。它们不仅是京剧的优秀样板，而且是无产阶级文艺的优秀样板，也是无产阶级文化大革命各个阵地上的“斗批改”的优秀样板。京剧革命的这些辉煌成就象春雷一样地震动着整个艺术舞台，它意味着无产阶级的百花已经到了盛开的时节了！这对整个无产阶级文艺的发展，将起着不可估量的影响和作用。

曾几何时，党内一小撮走资本主义道路的当权派譏笑我们京剧革命的先鋒战士说：“你们想攻坚？”是的，我们就是要攻坚，就是要攻这个戏剧艺术中最顽固的“堡垒”，要把这个被资产阶级反动势力统治得最严密的阵地，夺到无产阶级的手中。今天，京剧冲破了反革命修正主义的牢笼，在戏曲舞台上高高地树起了毛泽东思想的伟大红旗，把被帝王将相、才子佳人所盘踞的舞台，变为工农兵大显身手的舞台；把宣传封建主义、资本主义的阵地，变为宣传毛泽东思想的阵地。这是毛主席革命文艺

9

路綫的伟大胜利，这是天翻地覆的伟大变革。它向广大群众指明：伟大的毛泽东思想是无坚不摧的，京剧这么一个为反革命修正主义控制得最严密、旧势力最顽固的堡垒都可以攻破，那么还有什么旧堡垒不能攻破呢？

京剧革命的胜利，宣判了反革命修正主义文艺路綫的破产，给无产阶级新文艺的发展开拓了一个崭新的纪元。

京剧革命是我国无产阶级文化大革命的一个重要组成部分，我们必须高度评价京剧革命的巨大成就，高度重视京剧革命的重大历史意义。看清京剧革命的成就和意义，将大大增强我们对无产阶级文化大革命的信心。我们深信，经过无产阶级文化大革命，在我国文化艺术领域中，将出现一个历史上从来没有过的崭新的局面，将出现一片百花盛开的欣欣向荣的动人景象。

目 录

毛主席看了《逼上梁山》以后写给延安平剧院的信…… 1

谈京剧革命

——江青同志一九六四年七月在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上的讲话…… 1

欢呼京剧革命的伟大胜利

——《红旗》杂志一九六七年第六期社论…… 7

《沙家浜》剧本…… 1

《沙家浜》选曲…… 67

毛主席语录

革命战争是群众的战争，只有动员群众才能进行战争，只有依靠群众才能进行战争。

《关心群众生活，注意工作方法》



第二场 转移



第四场 智斗



北京京剧一团演出剧照



第五场 坚持



第八场 奔袭

第七场 斥敌



第九场 突破





第十场
聚所



人 物

郭建光——男，新四軍某部連指導員。
 阿庆嫂——女，中共黨員，地下聯絡員。
 陈天民——男，中共常熟縣委書記。
 叶思中——男，新四軍某部排長。
 老班長——男，新四軍某部班長。
 小 凌——女，新四軍某部衛生員。
 小 王——男，新四軍某部戰士。
 小 虎——男，新四軍某部戰士。
 小 李——男，新四軍某部戰士。
 新四軍戰士林大根、霍德榮、張松濤等人。
 沙奶奶——女，沙家浜群眾積極分子。
 七 龍——男，沙奶奶的兒子。
 阿 祥——男，沙家浜革命群眾。
 阿 福——男，沙家浜革命群眾。
 王福根——男，沙家浜革命群眾。
 沙家浜群眾若干人。
 胡傳葵——男，偽“忠義救國軍”司令。

刁德一——男，偽“忠義救國軍”參謀長。
 刘副官——男，偽“忠義救國軍”副官。
 刁小三——男，偽“忠義救國軍”軍官，刁德一的堂弟。
 偽“忠義救國軍”士兵若干人。
 黑 田——男，日軍大佐。
 周仁生——男，日軍翻譯。
 日軍教人。

时 間

抗日戰爭時期。

地 点

江苏省常熟县阳澄湖畔。

第一場 接線

〔抗日戰爭時期，江苏省常熟縣地區日寇設置的一條公路封鎖綫。旁有小路可通往沙家浜。台前部有樹一棵。夜半三更，烏雲遮月。〕

〔幕啟，七龍、阿祥、王福根引阿庆嫂上。〕

阿庆嫂（唱“西皮搖板”）

陈書記派人來送信，
 傷員今夜到我村。
 乡亲们伴我來接應……
 須防巡邏的鬼子兵。

〔陈天民上。〕

陈天民 阿庆嫂！

阿庆嫂 陈書記，傷員同志都來了嗎？

陈天民 同志們都來了。你看，郭指導員來了。

〔郭建光、叶思中等人上。〕

陈天民 我來介紹一下，這就是阿庆嫂，她的公開身份是春來茶館的老板娘。這是郭指導員。

阿庆嫂 郭指導員。

郭建光 阿庆嫂。
 陈天民 馬上通过封鎖綫吧！
 郭建光 叶排长，把同志们領过来。
 小 虎 指导员！……鬼子巡邏队！
 陈天民 隐蔽。（領众人下。）
 [日軍一小队巡邏而过。
 [七龙上，巡視，向阿庆嫂、陈天民招手，陈天民、郭建光、伤员們上。七龙等陪伤员們下，阿庆嫂、郭建光与陈天民握手告别下。

—幕閉

第二場 轉移

[沙奶奶家門前，左边有一棵柳树，右边是沙奶奶的住房。場上摆有竹制桌椅。

[幕启：沙奶奶正在縫补衣裳。小凌整理綳带、药品。小王在折麻袋。

小 凌 小王：来換药！
 小 王 我不換。
 小 凌 为什么？
 小 王 小凌：咱们药品这么困难，應該先尽重伤員用，我这伤很快就会好的。

4

小 凌 药是不多了，可是咱们的流动医院很快就要給咱们送药品来。你的伤不算重，可也不算輕。
 小 王 我是輕伤员。
 小 凌 輕伤？那指导员带着輕伤员帮助老乡收稻子，为什么不叫你去呀？

[小王替塞。

小 凌 小王，来換药吧！
 小 王 我就是不換！
 小 凌 指导员叫我給你換药！
 沙奶奶 小王，你們伤病員同志，就得听医生、护士的話，不能由着性儿来。
 小 凌 瞧，沙奶奶都批評你啦！
 小 王 哼！沙奶奶特別喜欢你，所以說話老向着你唄！
 沙奶奶 你說我向着她，我就向着她！人家閨女說話办事，总站在理上，我就是喜欢她嘛！
 小 王 沙奶奶，明几个让七龙跟我們走，把小凌給您留下，我們拿姑娘換您一个小子！
 沙奶奶 那敢情好啦！沙奶奶这辈子养了七个儿子，还就是缺个閨女呀！
 小 凌 沙奶奶，您总說有七个儿子，怎么我們就看見七龙一个人哪！
 沙奶奶 唉！那都是过去的事，提它干什么！
 小 凌 沙奶奶，我們都想听听。

5

小 王 沙奶奶，您說給我們听听。
 沙奶奶 唉！（唱“二黄三眼”）
 說来話长……
 想当年家贫穷无力撫养，
 七个儿有五个短命夭亡。
 遭荒年欠下了刁家的閨王賬，
 为抵債他四哥去把活儿扛。（轉“原板”）
 刁老財蛇蝎心腸忒毒狠，
 他四哥，終日辛勞，遭受毒打，伤重身亡。
 七龙儿脾气暴性情偏犟，
 闖进刁家論短长。
 刁老財他說是夜入民宅，非偷即搶，
 可怜他十六岁孩子也坐牢房。
 新四軍打下了沙家浜，
 我的儿出牢房重見日光。
 共产党象他的亲娘（叫散）一样！

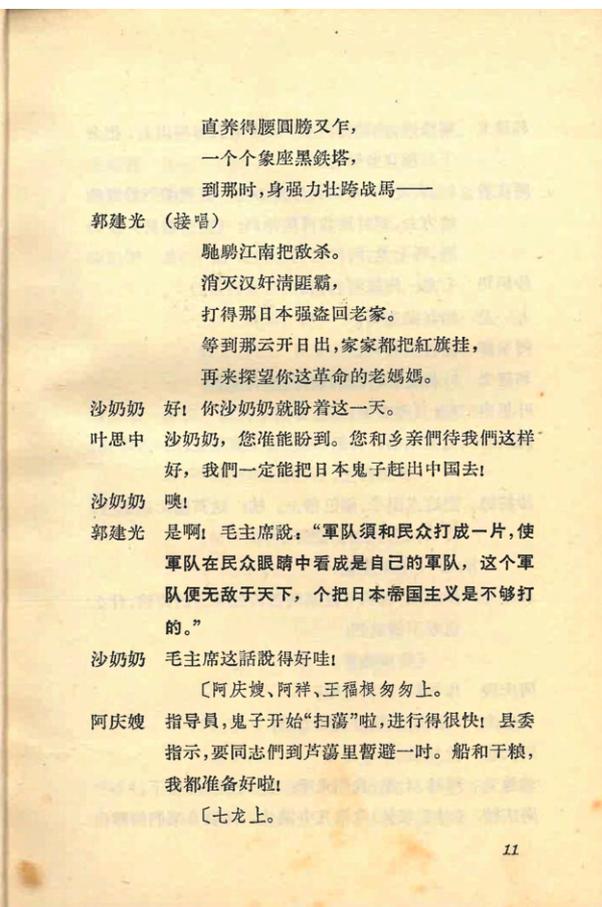
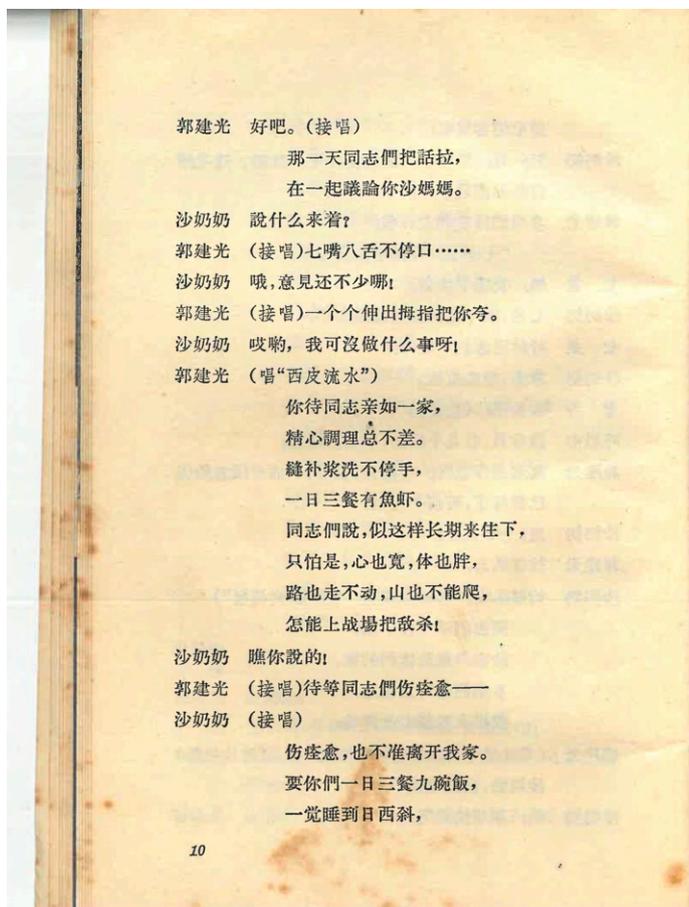
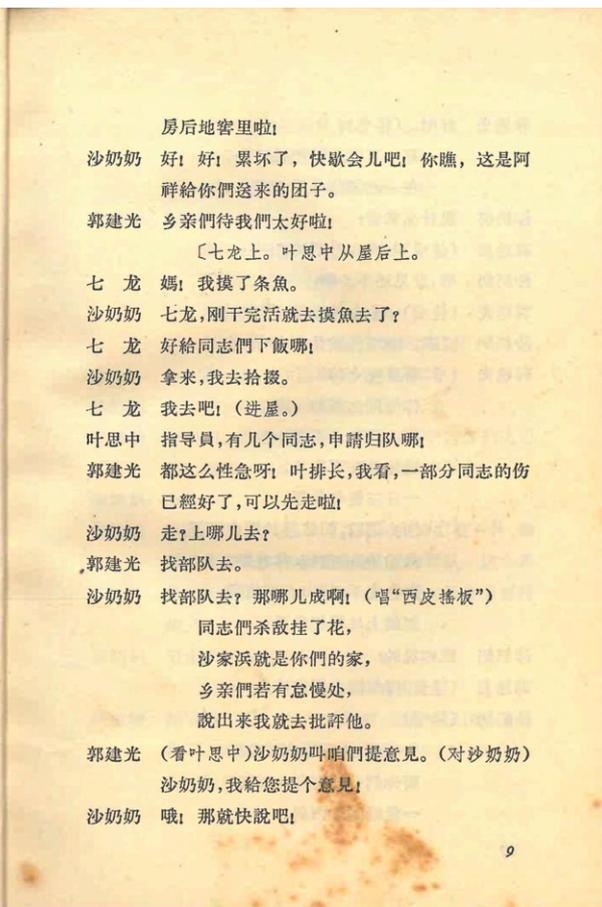
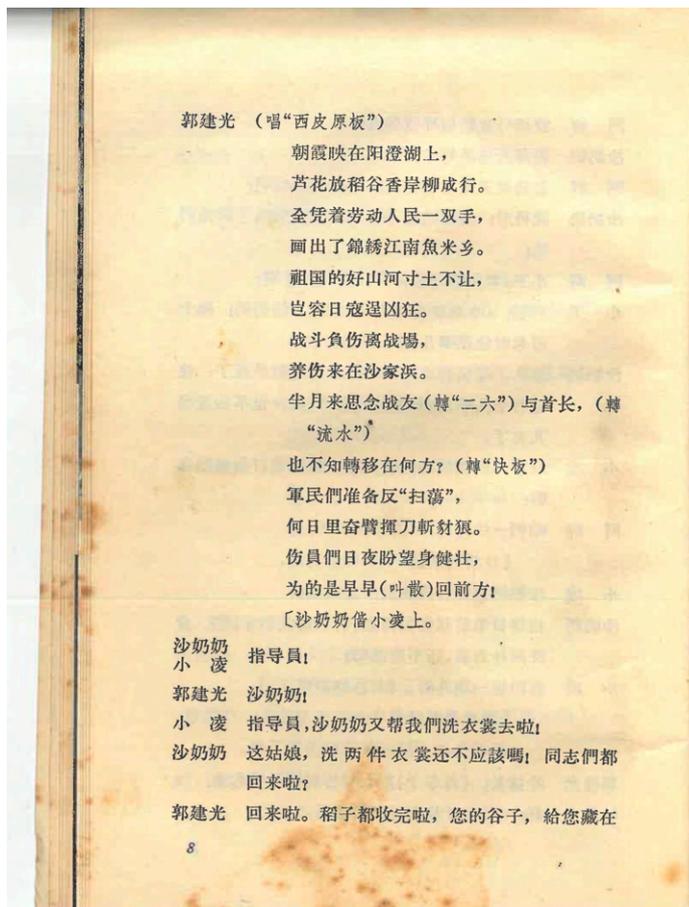
小 凌 沙奶奶，您說得对呀！
 沙奶奶 （唱“二黄搖板”）
 无有党早已是家破人亡！
 小 王 沙奶奶，有了共产党咱们穷人就不怕他們了！
 [阿祥端一碗团子下。

阿 祥 沙奶奶！
 沙奶奶 阿祥，你有事嗎？

6

阿 祥 我媽叫我給指导员送点团子来。
 沙奶奶 我那儿也蒸好啦！
 阿 祥 我媽說这是对咱们軍队的一点心意啊！
 沙奶奶 說得对！放在这籃子里，回头我蒸熟了給他們吃！
 阿 祥 小王，李大娘等着你拿口袋装谷子哪！
 小 王 对啦！（拿起口袋欲走，又回身）沙奶奶：那个刁老財他在哪儿？
 沙奶奶 怎么，还想着这档子事哪？刁老財早死了，他还有个儿子，多年在外边念书，現在也不知道哪儿去了。
 小 凌 行了，別刨根問底啦，李大娘等着口袋藏粮食哪！
 阿 祥 咱们一块儿走。（与小王同下。）
 [沙奶奶提籃子，要去洗衣服。
 小 凌 沙奶奶您又去洗衣服！我去洗！
 沙奶奶 指导员带着輕伤员同志们，帮助我們干活儿，我洗两件衣裳，还不應該嗎？
 小 凌 我跟你一块儿去。（与沙奶奶同下。）
 [郭建光与叶思中、小李划船上。叶思中、郭建光把一簾一簾的谷子运下船。
 郭建光 叶排长！（指谷子）把它替沙奶奶堅壁起来！
 叶思中 好！（將谷子挑到沙奶奶屋后。）

7



郭建光 阿庆嫂，你通知民兵，带乡亲们转移出去，把余下的粮食坚壁起来！

阿庆嫂 (对郭建光) 指导员你放心吧。就到咱们看好的地方去，到时候我再接你们！(对沙奶奶) 沙奶奶，叫七龙、阿祥送同志们去吧！

沙奶奶 七龙！你送同志们去吧。(进屋。)

七龙 船在哪儿哪？

阿祥 在村西北角。

郭建光 叶排长，叫同志们村西北角集合！

叶思中 是！(与小凌、小王等同下。)

阿庆嫂 七龙兄弟！行船要隐蔽，千万别让任何人看见！

〔沙奶奶上。〕

沙奶奶 把这点团子、锅巴带上。唉！这芦荡无遮无盖，伤员同志们怎么受得了啊！

〔七龙接篮。〕

郭建光 沙奶奶，我们有红军爬雪山过草地的传统，什么也难不倒我们！

〔炮声隆隆。〕

阿庆嫂 指导员，你们走吧！

郭建光 阿庆嫂，你也要当心哪！

阿庆嫂 我知道。

郭建光 阿祥、七龙，我们走吧！(与七龙、阿祥下。)

阿庆嫂 (对王福根) 你带几个民兵，领着乡亲们转移出

12

去。要快！分一部分人把粮食藏起来。

王福根 是啦！(下。)

阿庆嫂 沙奶奶，你也把东西收一收吧！我再去看看同志们去！

沙奶奶 是啦！

〔阿庆嫂下，沙奶奶进屋。〕

〔灯光转暗。炮声、枪声渐近，远处火光起，群众逃过。日军追过。日军官黑田带两个日军上，日军翻译周仁生上。〕

周仁生 报告。新四军没有，新四军伤病员也没有。

黑田 你去找“忠义救国军”……(耳语) 新四军伤病员，叫他们统统抓到！

周仁生 是！

〔枪声断续不停。〕

——幕閉

第三場 勾結

〔距前場三天。伪“忠义救国军”司令部。〕

〔幕启：刁德一、周仁生耳语，笑。〕

刁德一 我看没有什么问题，这个土匪司令在新四军和日本人中间也混不下去了，他要想吃喝玩乐，不

13

投靠皇军是不行喽。

周仁生 投靠皇军，我看这位胡司令还没拿定主意，现在这支队伍还是他说了算哪。

刁德一 他说了算？用不了多久就得我说了算！

周仁生 你可真厉害呀！

〔刘副官上。〕

刘副官 报告，司令到！

刁德一 请。

刘副官 请司令。(下。)

〔胡传葵上。〕

胡传葵 (唱“西皮散板”)

乱世英雄起四方，
有枪便是草头王。
钩挂三方来闯荡，
老蒋、鬼子、青红帮。

刁德一 我来介绍一下，这位是新近改编的“忠义救国军”的司令胡传葵，胡司令。司令，这位是黑田大佐的翻译官周仁生先生。

胡传葵 好，好，好！坐，坐，坐！

刁德一 司令，周先生带来皇军的意见。

胡传葵 好，说吧！

周仁生 上一回我和参谋长说好了的，在扫荡中，共同围剿新四军，这一回没有消灭他们，皇军对于胡司

14

令很不满意！

胡传葵 他不满意怎么样！新四军是有胳膊有腿的，他日本人没碰见，那就应当我碰着吗？跟你说，我不能拿着鸡蛋往石头上撞。这个队伍，得我当家！

周仁生 这个队伍是你当家，可是皇军要当你的家！

刁德一 司令！黑田大佐要消灭咱们这支队伍哪！多亏了周先生从中帮忙啊！

胡传葵 帮忙！也不能光用话甜和人，咱们这支队伍，要钱，要枪，要子弹！

刁德一 这些，倒是都给咱们预备下了。

周仁生 咱们要是谈妥了，皇军命令你们驻防沙家浜。

刁德一 司令，这可是个鱼米之乡啊！

胡传葵 老刁，沙家浜是共产党的地方，那新四军可不好惹啊！

周仁生 司令！皇军也不好惹啊！

刁德一 司令！有奶就是娘，背靠皇军咱们干他一场，就看您有没有这个胆量啦！

胡传葵 好！一言为定！

周仁生 还有个条件。

胡传葵 怎么这么多的条件啊！

周仁生 新四军有一批伤病员，原来隐藏在沙家浜，皇军要求胡司令一定把他们抓到。

刁德一 这没问题，我包下啦！

15

胡传葵 既然是一块儿打共产党，这是小意思。来人哪！
 [刁小三、刘副官上。]
 刁小三 有！
 胡传葵 传我的命令：下午三点，队伍开进沙家浜。
 刁小三 是！（下。）
 刁德一 司令，您是明靠蒋介石，暗靠日本军，真是左右逢源，曲纔救国，您可算是当代英雄啊！
 胡传葵 明也好，暗也好，还不是你参谋长接的线吗！这一回到了你的老家啦，你可以重整家业，耀祖光宗，就是我这强龙也压不过你这地头蛇哟！
 周仁生 彼此一样！（笑，同下。）

——幕 閉

第四場 智斗

[日军在沙家浜“扫荡”了三天，已经过境。沙家浜一片劫后景象。]
 [春来茶馆。这是南方集镇上的茶馆，设在埠头路口，小屋三间，茶座不多。日军过后，桌椅茶具均遭破坏，屋外凉棚东倒西歪。]
 [幕启：逃难回来的乡亲数人陆续过场，阿庆嫂杂在人群中。]

16

老年人 阿庆嫂，谢谢你一路上照顾！
 阿庆嫂 没有什么，这是应当的。
 老年人 看，叫他们糟踏得成什么样了！
 [又一批村民上。]
 众村民 阿庆嫂！
 阿庆嫂 你们回来了！
 众村民 回来了，我们大伙帮助收拾收拾吧！
 阿庆嫂 你们这儿坐一会，我给你们烧点水喝。
 村 妇 不用了，我们先回家去看看。
 阿庆嫂 不坐了？
 村 妇 不坐了。
 阿庆嫂 搀着你爷爷点！
 [众村民下。]
 阿庆嫂 （唱“西皮搭板”）
 敌人“扫荡”三天整，
 今日已经离了村。
 逃难的众邻居都回乡井，
 我也该打双桨迎接亲人。（欲下。）
 [沙奶奶、七龙上。]

沙奶奶 阿庆嫂！
 阿庆嫂 你们来啦。
 七 龙 阿庆嫂，你回来了。
 阿庆嫂 回来了。

17

七 龙 鬼子走了，该把伤员同志们接出来啦！
 阿庆嫂 对！七龙，咱们这就走！
 [内喊：“胡传葵队伍进村啦！”]
 [村民们跑过场下。]
 [王福根和一青年上。]
 王福根 阿庆嫂，胡传葵的队伍快进村啦！
 阿庆嫂 他来啦！日本人前脚走，他后脚就到了，怎么快呀？你瞧见他们的队伍了吗？
 王福根 瞧见了，有一百多人哩！
 阿庆嫂 一百多人？
 青 年 戴的是国民党的帽徽，旗子上写的是“忠义救国军”。
 阿庆嫂 “忠义救国军”……国民党的帽徽……
 王福根 听说刁德一也回来了。
 沙奶奶 刁德一是刁老财的儿子。
 阿庆嫂 嗯，你再去看看。
 青 年 我再去看看。（下。）
 阿庆嫂 胡传葵这一回来，是路过，是长住，还不清楚，伤员同志们先不能接，咱们得想办法给他们这点干粮去。
 王福根 我去预备炒米粉。
 七 龙 我去准备船。
 阿庆嫂 要提高警惕呀！

18

王福根 是！（下。）
 七 龙 [阿庆嫂进茶馆内。]
 [内喊：“站住！”]
 [村民们跑过场下。]
 [内喊：“站住！”刁小三追逐一挟包袱的少女上。]
 刁小三 跑！站住。老子们抗日救国，给你们赶走了日本人，你得慰劳慰劳！
 少 女 你凭什么抢东西？
 刁小三 抢东西？我还要抢人呢！（扑向少女。）
 少 女 阿庆嫂！
 [阿庆嫂从屋里出来拦阻。]
 阿庆嫂 得啦，得啦，本乡本土的，何必呢！
 刁小三 干什么呀！挡横是怎么着？
 [刘副官上。]
 刘副官 刁小三，司令这就来，你在这干什么哪？
 阿庆嫂 刘副官！
 刘副官 阿庆嫂！
 阿庆嫂 你们回来了？
 刘副官 回来了。阿庆嫂，老没见了，您倒好哇？
 阿庆嫂 好哇。
 刘副官 刁小三，都是自己人，你在这闹什么哪？

19

阿庆嫂 是啊,这位兄弟,眼生得很,没见过,在这儿跟我有点过不去哩!

刘副官 刁小三!这是阿庆嫂,救过司令的命!你在这儿捣乱,司令知道了,有你的好儿吗?去吧!

刁小三 我不知道啊!阿庆嫂,我刁小三有眼不识金镶玉;您宰相肚里能撑船,别跟我一般见识。

阿庆嫂 没什么!一回生,二回熟,我也不会倚官仗势,背地里给人小鞋穿。刘副官,你是知道的!

刘副官 人家阿庆嫂是厚道人!

阿庆嫂 (对少女)回去吧!

少女 他还抢我包袱哪!

阿庆嫂 包袱,他哪能要你包袱啊。是跟她闹着玩哪,是吧?

刘副官 啊!闹着玩,你也不挑个地方?

〔刁小三把包袱递给阿庆嫂。〕

阿庆嫂 拿着,回去吧!

〔少女下。〕

刘副官 刁小三,去接司令、参谋长去,去吧!去吧!

刁小三 阿庆嫂,回见。(下。)

阿庆嫂 呆会儿过来喝茶呀。

刘副官 阿庆嫂,他是我们刁参谋长的堂弟,您得多包涵点呀!

阿庆嫂 那算不了什么。刘副官,您请坐,呆会儿水开了

20

我就给您沏茶去,您是稀客,难得到我这小茶馆里来呀!

刘副官 阿庆嫂,您别张罗!我是奉命先来看看,司令一会儿就来。

阿庆嫂 司令?

刘副官 就是老胡啊!

阿庆嫂 噢!老胡当了司令啦?

刘副官 对了!人也多了,枪也多了!跟上回大不相同,闊多嘍,今非昔比,烏枪换炮嘍!

阿庆嫂 噢,那好哇!刘副官,一眨眼,你们走了不少日子了。

刘副官 有些日子了。

阿庆嫂 这回来了,可得多住些日子。

刘副官 这回来了,就不走了!

阿庆嫂 不走了?

刘副官 要在沙家浜扎下去了,司令部就安在刁参谋长家里,已经派人收拾去了。司令说,先到茶馆里坐坐。

〔内一阵脚步声。〕

刘副官 司令来了。

〔胡传葵、刁德一上。〕

胡传葵 嘿,阿庆嫂!

阿庆嫂 胡司令!

21

胡传葵 你好哇?

阿庆嫂 好啊,好啊,哪阵风把您给吹回来了?

胡传葵 买卖兴隆,混得不错吧?

阿庆嫂 托您的福,还算混得下去。

胡传葵 好好好。

阿庆嫂 胡司令,您这边坐吧!

胡传葵 来,我给你介绍介绍,这是我的参谋长,姓刁,是本土财主刁老太爷的公子,刁德一。

阿庆嫂 参谋长,我借贵方一块宝地,落脚谋生,参谋长树大根深,往后还求您多照应。

胡传葵 是啊,你还真得多照应点。

刁德一 好说,好说。

阿庆嫂 参谋长,您坐呀!

胡传葵 阿庆哪?

阿庆嫂 还提哪,跟我拌了两句嘴,就走了。

胡传葵 这个阿庆,就是脚野一点,在家里呆不住哇,他上哪儿啦?

阿庆嫂 有人看见他了,说是在上海跑单帮哪。说了,不混出个人样儿来,不回来见我。

胡传葵 对呀,男子汉大丈夫,是要有这么点雄心大志啊!

阿庆嫂 您还夸他哪!

胡传葵 阿庆嫂,我上回大难不死,才有了今天,我可得

22

好好的谢谢您呀!

阿庆嫂 那是您本身的造化。哟,您瞧我,净顾了说话了,叫您二位这么干坐着。我去沏茶去,您坐一会儿!(进屋。)

刁德一 司令!这么熟识,是什么人?

胡传葵 你问的是她?(唱“西皮二六”)

想当初老子的队伍才开张,
抛共有十几个人、七八条枪。(转“流水”)
遇皇军追得我晕头转向,
多亏了阿庆嫂她叫我水缸里面把身藏。
她那里提壶续水,面不改色,无事一样,
哄走了东洋兵我才出缸。
似这样救命之恩终身不忘,(阿庆嫂从屋里走出来)
俺胡某讲义气终当报偿。

阿庆嫂 胡司令,这么点小事,您别尽挂在嘴边。那我也是急中生智,事过之后,您猜怎么着?我呀,还是真有点后怕呀!

胡传葵 哈哈。

阿庆嫂 参谋长,您喝茶呀!(忽然想起)哟,香烟忘了,我去拿烟去。(进屋。)

刁德一 司令!(看着阿庆嫂背影,唱“西皮流水”)

我虽然读书在东洋,

23

沙家浜毕竟是故乡。
这春来茶馆我毫无印象，
也不曾见过这位老板娘。

胡传葵 (接唱)
上海滩，炮声响，
她夫妻来在沙家浜，
无亲无友无依傍，
开一座茶馆度时光。
你留学多年在东洋，
你怎会认识这位老板娘！

刁德一 这个女人可真不简单哪！
胡传葵 怎么，你对她还有什么怀疑吗？
刁德一 不！司令的恩人嘛！
胡传葵 你这个人哪！
刁德一 哈哈。

〔阿庆嫂上。〕

阿庆嫂 参谋长，烟不好，请抽一支吧！胡司令，抽一支呀！

刁德一 (望着阿庆嫂背影，唱“反西皮摇板”)
这个女人不寻常；

阿庆嫂 (接唱) 刁德一有什么鬼心肠？

胡传葵 (唱“西皮摇板”)
这小刁一点面子也不讲！

阿庆嫂 (接唱) 这草包倒是一堵挡风的墙。

刁德一 (打开烟盒请阿庆嫂抽烟) 抽烟。

胡传葵 人家不会，干什么呀！

刁德一 (唱“西皮流水”)
她态度不卑又不亢。

阿庆嫂 (唱“西皮摇板”)
他神情不阴又不阳。

胡传葵 (接唱) 刁德一搞的什么鬼花样？

阿庆嫂 (唱“西皮流水”)
他们到底姓蒋还是姓汪？

刁德一 (唱“西皮摇板”)
我待要旁敲侧击将她防。

阿庆嫂 (接唱) 我必须察颜观色把他防。

刁德一 阿庆嫂！(唱“西皮流水”)
适才听得司令讲，
阿庆嫂真是不寻常。

我佩服你沉着镇静有胆量，
竟敢在鬼子面前耍花枪，
若无有抗日救国的好思想，
焉能够舍己救人不慌张！

阿庆嫂 (接唱)
参谋长休要逞夸奖，
舍己救人不敢当。

开茶馆，盼兴旺，
江湖义气第一桩。
司令常来又常往，
我有心背靠大树好乘凉。
也是司令的洪福广，
方能遇难又呈祥。

刁德一 (接唱)
新四军久在沙家浜，
这棵大树有荫凉，
你与他们常来往，
想必是安排照应更周详。

阿庆嫂 (接唱)
垒起七星灶，
铜壶煮三江，
摆开八仙桌，
招待十六方。
来的都是客，
全凭嘴一张，
相逢开口笑，
过后不思量，
人一走，茶就凉，
有什么周详不周详！

刁德一 阿庆嫂真不愧是个开茶馆的，说出话来点水不

漏，佩服！佩服！

阿庆嫂 司令，这是什么意思？

胡传葵 他就是这么个人，阴阳怪气的，阿庆嫂别多心啊！

阿庆嫂 我倒没什么！(进屋。)

胡传葵 老刁啊，人家阿庆嫂救过我的命，咱们大面儿上得晾得过去，你干什么东一榔头西一棒子，叫我这面子往哪搁！你要干什么，你？

刁德一 这位阿庆嫂眼观六路，耳听八方，胆大心细，遇事不慌。咱们要在沙家浜久占，搞曲线救国，这可是用得着的人。就不知道她跟咱们是不是一条心！

胡传葵 阿庆嫂？自己人！

刁德一 要是问她新四军，她不会不知道。就怕她知道了不說。

胡传葵 要問，得我去！你要是去，准得碰钉子！

刁德一 那是，还是司令有面子嘛！

胡传葵 哈哈。

〔阿庆嫂上。〕

阿庆嫂 胡司令，吃点瓜子啊。这个茶喝到这会儿，刚喝出点味儿来！

胡传葵 不错，喝出点味儿来了！阿庆嫂！我跟你打听点事。

阿庆嫂 哦，凡是我知道的……

胡传葵 我問你这新四軍……
 阿庆嫂 哦，新四軍，有，有！（唱“西皮搖板”）
 司令何須細打听，
 此地住过許多新四軍。
 胡传葵 住过新四軍，有伤病員嗎？
 阿庆嫂 有！（接唱）
 还有不少伤病員，
 伤势有重又有輕。
 胡传葵 他們住在哪儿？
 阿庆嫂 （接唱）
 我們这个村子里，
 家家住过許多人。
 就是我这小小的茶館里，
 也时常有人前來喝茶、灌水、涮手巾。
 胡传葵 （对刁德一得意得很）怎么样？
 刁德一 現在呢？
 阿庆嫂 現在？（接唱）
 听得一声集合令，
 浩浩蕩蕩他們出了村！
 胡传葵 伤病員也走了嗎？
 阿庆嫂 伤病員？（接唱）
 伤病員也无踪影，
 远走高飞难找寻！

刁德一 都走了？
 阿庆嫂 都走了。要不日本人“扫蕩”了三天，把个沙家浜象筛头发似的筛了这么一遍，也沒找出他們的人來呀！
 刁德一 日本人，人地生疏，两眼一抹黑。这么大的沙家浜，要藏起个把人，那还不容易嗎！就拿胡司令來說，当初还不是被你阿庆嫂在日本人眼皮子底下，往水缸里这么一藏，就藏起来了嗎！嘿！嘿！……
 阿庆嫂 噢，听刁參謀长这个意思，新四軍的伤病員是我給藏起来啦。这真是听话听声，鑼鼓听音。照这么看，胡司令，我当初不該教您哪，倒落下話柄啦！
 胡传葵 阿庆嫂，別……
 阿庆嫂 不不不！胡司令，当着您在这儿，就請你們弟兄把我这个小小的茶館，里里外外，前前后后都搜上一搜，省得人家疑心生暗鬼，叫我們里外不好做人！
 胡传葵 老刁，你瞧你！
 刁德一 說句笑話嘛，何必当真呢！
 胡传葵 是啊，參謀长說句笑話嘛！
 阿庆嫂 胡司令，这个笑話我們可担当不起呀！（下。）
 刁德一 （看着阿庆嫂背影，轉身对胡传葵）司令，新四軍

伤病員沒有走远，就在附近！
 胡传葵 在哪儿呢？
 刁德一 （指向芦苇蕩）很有可能就在对面的芦苇蕩里！
 胡传葵 芦苇蕩？不錯！來人！
 〔刁小三上。〕
 胡传葵 往芦苇蕩給我搜！
 刁德一 慢着！司令，不能搜，你不是这里的人，还不太知道芦苇蕩的情形。这芦苇蕩无边无沿，地形复杂，咱們要是进去这么瞎碰，那簡直是大海捞針。再說，我們在明处，他們在暗处，那可就淨等着挨黑枪啦。咱們要向日本人交差，可不能做这种赔本买卖！
 胡传葵 那你说怎么办？
 刁德一 我叫他們自己走出来！
 胡传葵 大白天說夢話！他們自己会走出来？
 刁德一 我自有的办法！刁小三，把老百姓都叫到春來茶館，我要訓話！
 刁小三 是！（下。）
 胡传葵 叫老百姓干什么？
 刁德一 叫他們下阳澄湖捕鱼捉蟹！
 胡传葵 ……捕鱼捉蟹，这里面有什么名堂？
 刁德一 每只船上都派上我們的人，都換上便衣，那新四軍看見老百姓下湖捕鱼，以为村子里沒有事了，

就会自动走出来，到那时候各条船上一齐开火，岂不就……
 胡传葵 老刁，真有自己的，哈哈！
 〔內响起众村民的声音，由远而近。刁小三上。〕
 刁小三 老百姓都來了！
 刁德一 告訴他們我要訓話。
 刁小三 欸！參謀长要訓話。
 刁德一 乡亲们！我們是“忠义救国軍”，是抗日的队伍。我們來了，知道你們現在很困难，也拿不出什么东西来慰劳我們，我們也不怪罪你們，要你們下阳澄湖去捕鱼捉蟹，照市价收买！
 〔內群众抗議声：“我們不去，要是碰見日本人的汽艇就沒命啦……！”〕
 刁德一 大家不要怕，每条船上派三个弟兄保护你們！
 〔內群众抗議声：“我們不去！不去！”〕
 胡传葵 他媽的，誰敢不去！誰要是不去，枪毙！
 〔刁德一、胡传葵、刁小三下。〕
 〔阿庆嫂由屋內走出。〕
 阿庆嫂 （唱“西皮散板”）
 刁德一，賊流氓，
 毒如蛇蝎狠如狼，
 安下鈎絲布下网，

只恐亲人难提防。
 漁船若是一举桨，
 頃刻之間要起禍殃。
 〔内群众抗議，伪軍彈压。〕

阿庆嫂（接唱）

乡亲们若是来违抗，
 也要流血把命丧。
 恨不能生双翅飞进芦荡，
 急得我浑身冒火无主张。
 〔一伪軍喝叫：“不去？不去我就要开枪啦！”〕

阿庆嫂 开枪？（唱“西皮流水”）

若是村里枪声响，
 枪声传进芦荡，
 亲人们定知村中有情况，
 芦苇深处把身藏。
 休孟浪，莫慌张，
 风声鹤唳，引誘他們来打枪！（把茶壶扔进水中，急进屋。）

〔刁小三跑上。〕

刁小三 有人跳水了。

〔胡传葵、刘副官急上。〕

胡传葵 什么？

刁小三 有人跳水！

胡传葵 开枪！

〔刘副官、刁小三、胡传葵开枪。刁德一闻声急上。〕

刁德一 不許开枪！唉！

胡传葵 为什么？

刁德一 新四軍听见枪声，他們能够出来嗎？

〔阿庆嫂暗上。〕

胡传葵 你怎么不早說呀？刁小三！把带头鬧事的給我抓起几个来！

刁德一 刘副官，所有的船我都給我扣了，我都把他們饿死！

〔胡传葵、刁德一下。阿庆嫂亮相。〕

——幕閉

第五場 坚持

〔緊接前場，芦荡里。天色阴暗，大雨将至。〕

〔幕启，战士们和郭建光在注視着沙家浜的情况。一战士上。〕

一战士 报告，枪响以后没有什么情况。

郭建光 还要監視沙家浜的方向。

一战士 是。（下。）

郭建光 同志们，先把芦棚搭好，叫重伤員住进去，告訴叶排长，我到前边去看看。

众战士 是。

〔郭建光下。〕

张松涛 同志们，沙家浜打枪，到底是怎么回事？

小 李 枪一响，准是有敌人，不是鬼子就是汉奸。

小 虎 那沙家浜的乡亲们又要吃苦了！

霍德荣 沙家浜要是还有敌人，咱们暂时就出不去，可是现在干粮、药品都沒有了，这可是大問題呀！

〔郭建光上。〕

小 虎 咱们干什么上这儿来呀？那会儿，还不如留在沙家浜跟敌人拼一下子哪！

众战士 对！

老班长 你们这想法，都是蛮干。要拼，也得等待命令！

指导员不是叫咱们搭芦棚嗎？走，先搭芦棚去。

众战士 走！（下。）

郭建光（唱“二黄导板”）

听对岸响数枪声震芦荡，（唱“回龙”）

这几天，多情况，勤了望，費猜詳，不由我心潮起落似长江。（轉“慢板”）

远望着沙家浜云遮雾障，
 湖面上怎不見帆过船航？

为什么阿庆嫂不来探望？

这征候看起来是大有文章。

日、蔣、汪暗勾結早有来往，

村鎮上乡亲们要遭禍殃。（轉“快三眼”）

战士们要杀敌人，冒险出蕩，

你一言我一語慷慨激昂，

这样的心情不难体谅，

阶级仇民族恨燃烧在胸膛。

要防止焦躁的情緒蔓延滋长，

要鼓励战士，察全局，等指示，堅守待命，緊

握手中枪。（轉“原板”）

要沉着冷静，堅守在芦荡，

寻找药品解决粮荒。

发动群众把办法想，

大江南自有天然粮仓。

团结在一起心向党，（叫散）

就能够堅如磐石，百炼成鋼。

〔小虎急上。〕

小 虎 指导员！小王同志昏过去了！

〔林大根背小王上，叶思中、小李、小瘦同上。战士们上。〕

众战士 小王！小王……

郭建光 看看他的伤口是不是恶化了！

小 凌 他的伤口着过雨水之后,是有点恶化,不要紧。
他正在打摆子,发烧,再加上饿……

郭建光 给他吃过药了吗?

小 凌 奎宁没有啦!好几个打摆子的都没药吃了!

郭建光 重伤员怎么样?

小 凌 着过雨水以后,伤口都有点恶化,药也快没有了!

叶思中 指导员,药和干粮都是问题!

众战士 (低声)小王,小王!

郭建光 我们一定要想办法!

众战士 小王,你好点了吧?

小 王 同志们,你们看,我这不是很好吗!

一战士 小王,你饿了吧?我这儿有个团子,你吃了吧。

众战士 小王,你就吃了吧。

小 王 同志们,指导员把干粮都省给重伤员吃了,指导员,你把它吃了吧。

郭建光 小王,同志们,药和干粮都是问题,我相信地方党会千方百计想办法,老百姓也一定会来支援我们。看来目前党和群众都有困难,不能马上来帮助我们,那我们怎么办呢?难道我们这支有老红军传统的部队,就被这小小困难吓倒吗?

霍德荣 不,我们的红军在长征的时候,爬雪山,过草地,那样的困难都战胜了。我们一定能坚持

36

下去!

众战士 对!

郭建光 对!
〔汽艇声。一战士上。〕

一战士 报告!湖面上发现汽艇!

郭建光 继续监视!
〔一战士下。〕

郭建光 叶排长,带两个同志到前边警戒!
〔叶思中、张松涛、小虎下。〕

郭建光 你们两个去照顾重伤员。
〔一战士、小凌下。〕

郭建光 同志们!作好战斗准备!
〔众注视着汽艇声音方向,汽艇声渐渐转弱。〕

〔叶思中、张松涛、小虎上。一战士、小凌后上。〕

叶思中 指导员,汽艇往沙家浜开去了。

郭建光 根据情况判断,鬼子是撤退了,刚才沙家浜打了一阵枪,现在湖面上又发现汽艇……?

叶思中 汽艇,只有日本鬼子才有。

郭建光 我看先派两个人过湖去侦察一下。

众战士 我去!我去!

郭建光 林大根、张松涛,你们两个人划船过去。不要去

37

找阿庆嫂,她的处境一定很困难。了解敌情之后,顺便找老乡弄点草药,马上就回来!(唱“西皮二六”)

你二人乔装划船到对岸,
村西树下把船弯。
寻来草药医病患,
弄清敌情就回还。
同志们满怀信心将你们盼,
盼望着胜利归来的侦察员。
掌握敌情作判断,
我们就有主动权,
进退出没都灵便,
好与敌人巧周旋。
伤愈归队再请战,
回兵东进把敌歼,
战鼓惊天红旗展,
一举收复大江南。

林大根 坚决完成任务。

张松涛

郭建光 准备去吧!

〔林大根、张松涛下。〕

〔老班长跑上。〕

老班长 指导员!指导员你看,这芦根不是可以吃吗?

郭建光 芦根是能吃呀!有了芦根,我们就可以在芦荡里

38

继续坚持。毛主席教导我们:“往往有这种情形,有利的情况和主动的恢复,产生于‘再坚持一下’的努力之中。”同志们!(唱“西皮散板”)

困难吓不倒英雄汉,
众人的智慧大如天。
饥餐芦根香又甜,
坚持斗争,胜利在明天。

同志们!这芦荡就是前方,就是战场,我们要坚持在这里,等待上级命令!

众战士 对!我们要等待命令,不怕困难,坚持到胜利!

〔风暴骤起。〕

小 虎 暴风雨来了!

郭建光 (唱“唢呐西皮导板”)

要学那泰山顶上一青松!

众战士 (齐唱)

要学那泰山顶上一青松,
挺然屹立傲苍穹。
八千里风暴吹不倒,
九千个雷霆也难轰。
烈日炎炎晒不死,
严寒霜雪郁郁葱葱。
那青松逢灾受难,经历劫,
伤痕累累,痕迹重重,

39

更显得枝如铁，干如铜，
蓬勃旺盛，倔强峥嵘。
崇高品德人称颂，
俺十八个伤病员，
要成为十八棵青松！

——幕 閉

第六場 授計

〔前場稍后。春茶茶館。〕

〔一場暴風雨才過，天空中陰雲郁結，天氣悶人，氣壓很低。茶館門外冰棚下，空無一人。屋裏時時傳來打麻將洗牌的聲音。〕

〔阿慶嫂上。〕

〔一青年上。〕

青年 阿慶嫂，您找我？
阿慶嫂 七龍和阿祥回來了嗎？
青年 沒看見哪！
阿慶嫂 他們要是回來，叫他們上這兒來一趟。
青年 是。（下。）
〔劉副官上。〕
阿慶嫂 劉副官。

40

劉副官 阿慶嫂，刁參謀長在裏頭嗎？
阿慶嫂 在裏頭看打牌哪，有事嗎？
劉副官 有事。
阿慶嫂 什么事呀？……

〔劉副官不答，徑自往裏走，阿慶嫂機警地隨下。〕

〔刁德一、劉副官從屋內走出。〕

刁德一 什么事？
劉副官 周翻譯官來了，說有要緊事，找您。
刁德一 哦！
劉副官 皇軍來電話問新四軍傷病員搜着沒有。
刁德一 日本人真逼命！抓來的窮百姓，都是一問三不知，叫我上哪儿找去？
劉副官 那個王福根……
刁德一 王福根？
劉副官 那天帶頭鬧事的就是他！
刁德一 對，就在他身上打主意。
劉副官 您快去吧！汽艇都準備好啦，周翻譯官馬上要走。
刁德一 我瞧瞧去。噯，你留在這兒，我一會就回來。
劉副官 參謀長，我還是躲着點好，這兩天司令老是愛跟我發脾氣，今兒手氣又不好，回頭再跟我來一通。……

41

刁德一 你當司令發脾氣是沖你哪！我心里有數，有我哪！——到裏頭伺候去！
劉副官 噯，我听參謀長的。
〔刁德一下，劉副官進屋。〕
〔阿慶嫂從屋內走出來，看天看水，忧心忡忡。〕
阿慶嫂 刁德一出出進進的，胡傳葵在裏頭打牌。我出不去，走不開。七龍和阿祥給同志們送糧食，到現在還沒回來。同志們在蘆蕩里已經是第五天啦。有什么辦法，能救親人出險哪！（唱“二黃慢板”）
風聲緊雨意濃天低雲暗，
不由人一陣陣坐立不安。
親人們糧缺藥盡消息又斷，
蘆蕩內怎禁得浪激水流！（轉“快三眼”）
他們是革命的寶貴財產，
十八個人都和我骨肉相連。
聯絡員身負着千斤重擔，
陳書記臨時托咐再三。
我豈能遇危難一籌莫展，
辜負了黨對我培育多年。
昨夜里派七龍與阿祥去送米面，
為什麼到如今不見回還。
我本當去把親人來見，

42

怎奈是，難脫身，有鷹犬，刁德一派了崗哨又扣船。
怎麼辦，怎麼辦，怎麼辦？
事到其間好為難。
黨啊！
你給我智慧，你給我勇敢，
你幫助我戰勝頑敵度難關。
〔沙奶奶、七龍上。〕

沙奶奶 阿慶嫂。
阿慶嫂 七龍，啊，回來啦！干糧送去了嗎？
七龍 沒有，昨兒晚上我和阿祥剛划船出去，就被敵人發現了，我們跳水跑了，船也給他們扣了。
阿慶嫂 阿祥呢？
七龍 他感冒啦，在家里發汗哪！
沙奶奶 阿慶嫂，你看該怎麼辦？
阿慶嫂 還是得想办法弄條船，給他們送點干糧去！
七龍 要不今兒晚上，我去偷它一條。
阿慶嫂 劉副官來了，叫七龍裝病，等他來了跟他借條船，就說送七龍到城裏去看病。
〔劉副官從屋內走出，七龍伏桌上裝病。〕
阿慶嫂 劉副官。
劉副官 阿慶嫂。（看見七龍）噯，這是誰呀？
阿慶嫂 是沙奶奶的兒子。

43

刘副官 在这儿干什么？
阿庆嫂 病啦。
沙奶奶 刘副官，这孩子病了，想跟您借条船，带孩子到城里看看病去。
刘副官 什么，借船？那哪儿成啊！
沙奶奶 阿庆嫂，您给求个人情吧！
阿庆嫂 是啊，刘副官，您瞧这孩子病成这样，咱们这儿又没有大夫，您就行个方便吧！
刘副官 阿庆嫂，不是我驳您的面子，我可作不了这个主。船，倒是有，就在那边，可是一条也不能动，这是参谋长的命令。阿庆嫂，您可少管这路闲事，免得招惹是非。
阿庆嫂 唉，这孩子病得怪可怜的！
刘副官 啊啊！……
〔内串铃声。一伪军喊：“站住！干什么的！”〕
陈天民 (内)我是看病的大夫！
沙奶奶 哦！大夫来了！
阿庆嫂 这就好了，该着这个孩子的病好。叫大夫别走哇。刘副官，就请这位大夫给孩子看看病吧！
刘副官 不行，不行！
阿庆嫂 行啊，行啊！
沙奶奶 刘副官，既然您不肯借船，就请大夫给孩子看看病吧。

44

刘副官 沙奶奶，不行，不行！
阿庆嫂 是啊，刘副官，既然那位大夫来了，还真的让他走吗？就给孩子看看吧！
刘副官 阿庆嫂，您是知道的，我在刁参谋长面前不好交代，参谋长说啦，这个地方不准闲人来呀！
阿庆嫂 这有什么大不了的。别说参谋长，就是胡司令，这点面子，也是肯给的！
刘副官 那好，司令在里头，您去跟他説去。
阿庆嫂 这么一点小事，就别去惊动他了。
刘副官 那我可是作不了这个主啊！
〔胡传葵上。〕
胡传葵 什么事？
刘副官 啊，司令！来了个大夫。阿庆嫂説，要让这位大夫给孩子看看病。
胡传葵 看病？
阿庆嫂 胡司令，是这么回事，这孩子有病，正赶上那位大夫路过这儿，我就多了一句嘴，让那位大夫给孩子看看病。刘副官説，胡司令这点面子是肯给的，就怕刁参谋长知道了要让司令为难。他这么一説，吓得我也不敢求您啦！
胡传葵 刁参谋长放个屁也是香的？拿着鸡毛当令箭！
阿庆嫂 其实，也没刘副官什么事，刘副官也説，司令心眼好，为人厚道。我是怕真要是参谋长较起真

45

儿来，我觉得怪对不住司令的。那么，就叫那位大夫……
胡传葵 看！
刘副官 请大夫过来！
阿庆嫂 那我替孩子谢谢司令啦！
沙奶奶 大夫！
〔陈天民上。〕
陈天民 你们好啊？
沙奶奶 好。请过来诊脉吧！
陈天民 好。(为七龙诊脉。)
阿庆嫂 胡司令，这会儿手气怎样啊？
胡传葵 背透了，四圈没开和，出来过过风。
阿庆嫂 您这一转游，手气来啦，呆会儿坐下去，我管保速和三副满贯！
胡传葵 借你的吉言，和了满贯我请客！
阿庆嫂 那您这个客算请定了，快进去吧，都等着您扳庄哩！
胡传葵 好好好。(进屋。)
刘副官 你是哪来的？
陈天民 常熟城里。三代祖传世医。
刘副官 有“良民证”吗？
陈天民 有。
刘副官 拿来。

46

〔陈天民取“良民证”交刘副官。〕
阿庆嫂 (取过两碗茶)刘副官，你们这两天真够辛苦的，沿湖一带都派了岗，又扣了船，不许老百姓下湖捕鱼，究竟出了什么事？
刘副官 没什么，没什么。听说芦苇荡里有新四军，参谋长要……(比手势，表示要抓。)
阿庆嫂 新四军？那你们为什么不派兵去搜呢？
刘副官 参谋长说了，芦苇荡很大，可哪儿搜去！咱们不談这个。(回头对陈天民)快瞧病，快瞧病。
阿庆嫂 大夫，这个孩子的病……
陈天民 病家不用开口，便知病情根源，说得对，吃我的药，说得不对，分文不取。
刘副官 嗨嗨嗨，你先别吹，今儿个我倒要看看你有多大本事！
陈天民 这个病，是中焦阻塞，呼吸不畅啊。
刘副官 等等。(对沙奶奶)他説得对吗？
沙奶奶 刚才还说胸口堵得慌哪！
刘副官 哦，他还有两下子！
陈天民 看看舌苔。(七龙伸舌头)胃有虚火，饮食不周。
沙奶奶 是啊，缺血啊。
陈天民 肝郁不舒，就容易急躁。
沙奶奶 着急着哪！
刘副官 嗨！头疼脑热的，着什么急呀！

47

陈天民 不要紧,我开个方子,吃上一剂药,就会好的!

[刘副官注视陈天民,阿庆嫂、沙奶奶很着急。阿庆嫂想了想,走进屋去。]

陈天民 (唱“二黄摇板”)

病情不重休惦念,
心静自然少忧烦。
家中有人勤照看……

[阿庆嫂走出。]

阿庆嫂 刘副官,看什么哪?

刘副官 我是对医道很有兴趣。

陈天民 (接唱)草药一剂保平安。

刘副官 拿来!(取过药方。)

陈天民 见笑,见笑。

[一伪军上。]

伪军 刘副官,司令叫你。(下。)

刘副官 阿庆嫂,你替我盯住点,我这就来。

阿庆嫂 好吧。

[刘副官进屋。阿庆嫂急命七龙、沙奶奶注意敌人的动静。陈天民与阿庆嫂小声交谈。]

阿庆嫂 陈书记,有不少乡亲被捕。

陈天民 哦!据我们得到情报,胡传葵已是死心塌地的投靠日本人。

阿庆嫂 那该怎么办?

48

陈天民 一定要拔掉这个钉子,我们大部队马上就要过来!你了解一下敌人的兵力部署情况,过两天我派人来取情报。

阿庆嫂 好。伤病员同志们呢?

陈天民 立刻转移红石村。

阿庆嫂 是。

[七龙咳嗽。刘副官上。]

刘副官 阿庆嫂,司令赢钱了,说你叫他请客,叫我去买东西。(对陈天民) 喂,你怎么还没有走啊?

沙奶奶 大夫,这是点小意思。(给陈天民钱,陈天民未接。)

陈天民 这就走。药要早吃,可不能过了今天晚上。

刘副官 快走,快走。

陈天民 这就走。

沙奶奶 大夫,天阴下雨,小心呀!

阿庆嫂 是啊,坑坑洼洼的,小心着点。

陈天民 不怕,你们照顾病人要紧哪!

刘副官 快走,快走!

[陈天民、刘副官下。]

阿庆嫂 县委有指示,叫同志们转移红石村,还是得想办法弄到一条船。

七龙 我倒有个主意。

沙奶奶 你有什么主意?

49

七龙 待我跳进水里,砍断缆绳,偷偷地推出一条船,不撑篙不使桨,船上没人,动静不大。只要推出半里路,大湖之中,烟雾弥漫,就更看不清了。事到如今,只能这么办了。

沙奶奶 阿庆嫂,他有一身好水性,让他去吧。

阿庆嫂 事到如今,也只有他能去啦。七龙,你顺着那条小道找个僻静地方下水。可千万要小心哪!(唱“西皮散板”)

断缆推船须谨慎,
提防岸上有敌人。
船行过湖心要飞速前进。

七龙 好,阿庆嫂,妈,我走了!(下。)

[沙奶奶下。阿福上。]

阿福 阿庆嫂,昨天晚上指导员派林大根、张松涛到我家来过。

阿庆嫂 他们干什么来了?

阿福 他们了解胡传葵的情况,弄了点草药就走了。

阿庆嫂 你没有给他们点干粮?

阿福 给了,他们都带走了。

阿庆嫂 好,你先回去吧!

阿福 哎。(下。)

阿庆嫂 (接唱)同志们定能转移到红石村。

[阿庆嫂下,刘副官追上。]

50

刘副官 阿庆嫂,东西买来了。(进屋。)

[刁德一、刁小三从另一方向上。刘副官从屋里走出。]

刘副官 参谋长,周翻译官走了吗?

刁德一 走了。刘副官,司令要结婚啦。

刘副官 结婚,女家是谁呀?

刁德一 周翻译官的妹妹。

刘副官 不用说,是刁参谋长的大媒了。

刁德一 刘副官,过两天派你一桩美差。

刘副官 参谋长,什么事?

刁德一 到常熟城里办点嫁妆。

刘副官 是是。我谢谢参谋长。

[刁德一奔向湖边高坡,用望远镜了望湖中。]

刁德一 喂!这水面上仿佛是有条船。

刘副官 船?刮了一天大风,怕是把缆绳刮断了,空船漂出来了。

刁德一 不对!空船断缆只能是顺风顺水而行,怎么会逆风逆水而上哪?船底下一定是有人!

刘副官 有人?

刁德一 来,给我追这条船!

刘副官 是。

——幕闭

51

第七場 斥敵

〔前場后不久。刁德一家的厅堂。〕

〔幕启：内伪軍行刑声：“快說，快說！說！”〕

〔胡传葵烦躁地喝着酒，刁德一焦急地轉来轉去。〕

刁德一（念）新四軍平安轉移出芦蕩，

胡传葵（念）日本人督催逼命可怎么措？

〔内行刑拷問声。〕

刁德一（念）抓来了穷百姓，

拷問他們誰是共产党，

胡传葵（念）問了半天，

也沒問出个名堂！

有一个招口供的沒有？

刁小三（内）沒有。

胡传葵 我說老刁啊，咱們不会枪毙他几个呀？

刁德一 我正琢磨拿誰开刀呢。来呀，把王福根給我帶上来！

刁小三（内）是。

〔刁小三、刘副官押王福根上。〕

胡传葵 說，新四軍伤病員哪儿去了？

52

刁德一 只要你說出来，村子里誰是共产党，馬上就放了你。

王福根 你們这些騎在人民头上的汉奸走狗！

胡传葵 来呀，当着那些个穷百姓把他給我毙了。

王福根 走狗！

刁小三 走。（押王福根下。）

王福根（内喊）打倒汉奸走狗！打倒日本帝国主义！

〔枪声。〕

刁德一 刁小三，把那个新四軍的家属刘老头也給我毙了！

刁小三（内）是。

刘老头（内喊）打倒汉奸卖国贼！打倒日本帝国主义！

〔枪声。〕

胡传葵 来呀！

〔刁小三上。〕

胡传葵 把那个沙老太婆一块給我毙了！

刁德一 慢着，把他們都給押起来。

刁小三 是。（下。）

刁德一 司令，就是这个沙老太婆不能毙，皇軍点着名要她的口供，不要她的老命，留着她为的是要追問出在幕后活动的共产党！

胡传葵 共产党？只怕是共产党坐在咱們对面，咱們也认不出来呀！

53

刁德一 司令，有一个人很值得怀疑。

胡传葵 誰？

刁德一 那天，刘副官冒冒失失地打了一陣枪，在哪儿？

扣下的船丢了一只，又在哪儿？

胡传葵 唔？

刁德一 都离春來茶館不远！

胡传葵 你是說……

刁德一 阿庆嫂！

胡传葵 她？

刁德一 太可疑了。

胡传葵 那，依着你怎么办，抓？

刁德一 哪里哪里！司令的恩人嘛，咱們把她請来問問。

胡传葵 問問？怎么問？——“你是共产党嗎？”

刁德一 哪能这么問！咱們請来阿庆嫂，就說……（耳語）怎么样？

胡传葵 好，听你的！

〔一伪軍上。〕

伪軍 报告，阿庆嫂到！

刁德一 請！

〔伪軍下。刁德一、胡传葵下。〕

〔阿庆嫂上。〕

阿庆嫂（唱“西皮散板”）

新四軍反“扫蕩”回兵东进，

54

沙家浜即将要重見光明。

胡传葵投敌寇把乡亲们蹂躪，（轉“流水”）

这一笔血債要記清。

奉指示探敌情十有九穩，

唯有这司令部尚未查清，

借題目入虎穴观察（叫散）动静……

〔胡传葵、刁德一上。〕

阿庆嫂 胡司令！參謀长！

胡传葵 阿庆嫂！

阿庆嫂（接唱）恭喜司令要成亲！

胡传葵 你全知道了？

刁德一 真是消息灵通！

阿庆嫂 滿村里都知道了，刘副官不是已經通知各家各戶自願送禮了嗎？

刁德一 好，坐坐坐，泡茶！

阿庆嫂 司令！听说新娘子长得很漂亮啊？

胡传葵 哦！你也听说过？

阿庆嫂 听说过！常熟城里有名的美人嘛，人品出众，才貌超群，真是百里挑一呀！

胡传葵 哈哈！阿庆嫂你可真会說話，我今天找你就为請你帮助我办喜事，到了那天你可得多帮忙啊！

阿庆嫂 没什么，理当的。到了日子我一早就来，什么烧个茶递个水的，我都行……

55

胡传葵 不！那些粗活儿，哪能让你干哪。就等花轿一进门，你给我张罗张罗，免得出错。

阿庆嫂 行啊，行啊，花轿一进门，您就交给我吧，我让她该应酬的都应酬到了，亲戚朋友决挑不了眼，司令您尽管放心。

胡传葵 那好极了，他们家的老亲多，爱挑眼，有你提调，那我就放心了。

阿庆嫂 新房在哪儿？

胡传葵 就在后院。明天东西办齐了，我一定派人去请你。

阿庆嫂 好，我一定来！

刁德一 (以烟听击案，厉声而问) 那个沙老太婆招了没有？

刁小三 (内) 不招！

刁德一 带上来！

阿庆嫂 司令，您这儿有事，我在这儿不方便，我走啦。

刁德一 阿庆嫂，我们办我们的事，你坐你的嘛！

胡传葵 噢！既是参谋长留你，你就再坐坐！

阿庆嫂 好吧，那我就再坐坐。

刁德一 把她带上来！

沙奶奶 (内唱“西皮导板”)

且喜亲人已脱险，

〔沙奶奶被刁小三、刘副官押着，边唱边上。〕

56

沙奶奶 (唱“西皮散板”)

粉身碎骨也心甘。

挺身来把仇人见——(见阿庆嫂坐在一边，心中一惊)

阿庆嫂为何在堂前？(沉思片刻，若有所思)

只怕是敌人来试探，

我必须保护她，把天大事儿一身担！

胡传葵 沙老太婆，你到底招是不招？

沙奶奶 你要我招些什么？

胡传葵 芦苇荡里的新四军是不是你儿子七龙送走的？

沙奶奶 不知道！

胡传葵 那么你儿子哪儿去啦？

沙奶奶 不知道！

胡传葵 你和你儿子干的这些事，谁的主谋？谁的指使？

沙奶奶 我不知道！

胡传葵 他妈的，一闻三不知，今天叫你尝尝我的厉害！

〔胡传葵欲打沙奶奶，刁德一急忙制止。〕

刁德一 司令，何必着急，有话慢慢说嘛！坐下，坐下。老太婆，老太婆你受委屈了。来来来，听我跟你说！(唱“西皮摇板”)

沙老太休得要想不开，

57

听我把话说明白：

你不出乡里年纪迈，

岂能够出谋划策巧安排？

定是有人来指派，

她在幕后你登台。

到如今你受苦受刑难忍耐，

她袖手旁观稳坐在钓鱼台。

只要你说出她的名和姓，

刁德一我保你从此不缺米和柴！

刁小三 老太婆，好好的想想吧！

刁德一 怎么样，你想明白了没有？

〔沙奶奶不答。〕

刁德一 阿庆嫂，你劝她几句！

阿庆嫂 我？

刁德一 你跟她是在街坊，劝她几句嘛！啊？

胡传葵 对，阿庆嫂，你过去劝她几句。

阿庆嫂 好，既是刁参谋长看得起我，我就试试看，不过这老太太的脾气，我是知道的，恐怕也是要碰钉子。(走近沙奶奶)沙奶奶，参谋长说，你儿子给新四军送船，是真的吗？

〔沙奶奶怒视三人不答。〕

阿庆嫂 沙奶奶，你就这么一个儿子，舍得让他走吗？

沙奶奶 孩子大了，要走哪条路，由他自己挑！

58

胡传葵 你说，新四军对你有什么好处？

沙奶奶 好！我说！我说！(唱“二黄原板”)

八一三，日寇在上海打了仗，

江南国土都沦亡，

尸骨成山鲜血淌，

满目焦土遍地火光。

新四军，共产党，来把敌抗，

历尽艰辛，东进江南，深入敌后，解放集镇与村庄。

红旗举处歌声朗，

百姓们才见天日光。

你们号称“忠义救国军”，

为什么见日寇不发一枪？

我问你救的是哪一国？

为什么不救中国助东洋？

为什么专门袭击共产党？

你忠在哪里？又在何方？

你们是汉奸走狗卖国贼，

少廉无耻，丧尽天良！

胡传葵 住口！

沙奶奶 (接唱)

你有理，敢当着百姓们讲，

纵然把我千刀万副也无妨！

59

沙家浜，总有一天会解放，
且看你们这些走狗汉奸(叫散)好下场！

胡传葵 拉出去，给我毙了！
〔刁小三、刘副官押沙奶奶下。〕

阿庆嫂 胡司令！
刁德一 慢动手，阿庆嫂有话讲！
阿庆嫂 (轻松地)……我该走啦！
〔刁德一、胡传葵垂头丧气。〕

阿庆嫂 您这是公事，我们可不敢随便插嘴呀！
胡传葵 不，不，今儿个要听听你的主意！
刁德一 司令要枪毙沙老太太，你跟她是街坊，能够见死不救吗？

阿庆嫂 沙奶奶会有人救的。
胡传葵 谁？
阿庆嫂 她儿子七龙。给新四军送船，他就不救他的妈妈吗？再说新四军也一定会救沙奶奶呀！

胡传葵 我马上枪毙了她，看他们救谁！
阿庆嫂 是啊，您要是枪毙了沙奶奶，谁可也就不来了，没有人来救沙奶奶，您可就谁也逮不着了！

胡传葵 哦！你是说要放长线钓大鱼，叫他们上钩？
刁德一 照你这么讲，还是不毙沙奶奶的好？
阿庆嫂 枪把子在您手里，大主意您自己拿，我不过是替司令着想啊！

60

胡传葵 对对对！
刁德一 好啊，阿庆嫂真是自己人。这么办，我们打算马上放了沙老太太，请你护送她回去，你看好不好？

阿庆嫂 参谋长这么信得过我，我一定照办。
刁德一 那好，来呀！把沙老太婆放了。
〔刘副官押沙奶奶上。〕

沙奶奶 要杀就杀，不用捣鬼！
胡传葵 老太婆，放你回去，别不认抬举！
刁德一 沙老太婆，没有你的事了。阿庆嫂，送她回去吧。
阿庆嫂 沙奶奶，走吧！
〔沙奶奶下，阿庆嫂随下。〕

刁德一 (对刘副官)你在后边盯着她们两个人，看她们说些什么。
刘副官 是。(下。)

胡传葵 老刁，你这里头变的是什么戏法呀？
刁德一 只要她们谈得热乎，就证明是一起的，马上抓回来，一块审问！
〔刘副官上。〕

刘副官 报告！参谋长，打起来了！
胡传葵 谁跟谁打起来了？
刘副官 沙老太婆跟阿庆嫂打起来了。

61

胡传葵 把沙老太婆给我抓回来！
刘副官 是。(下。)

〔阿庆嫂上。〕

阿庆嫂 好厉害的老太婆呀！出了门就跟我打起来啦，嘴里“汉奸”“走狗”一个劲的骂。哎呀！您瞧！衣裳也撕破了，牙也打出血来啦！瞧哇！

胡传葵 老刁，别自作聪明了，这你明白了吧？阿庆嫂，不要紧吧？我这喜事……

阿庆嫂 喜事尽管办。哼，瞎了眼的，她倒想算计我，那老太婆哪是我的对手，早就被我打得落花流水了！

刁德一 阿庆嫂，你多心了吧？
阿庆嫂 哼！我要是多心哪，就不在多心人面前管闲事了！
胡传葵 (指刁德一)神经病！

——幕 閉

第八場 奔襲

〔三日后，黎明之前。野外。〕
〔幕启：张松涛、叶思中上，巡视。下。〕

郭建光 (内唱“西皮导板”)

62

月照征途风送爽……
〔战士们，郭建光上。〕

郭建光 (唱“西皮原板”)
穿过了山和水、沉睡的村庄。
支队撤下包围网，
要消灭胡传葵汉奸匪帮。
组成了突击排急程前往，(转“快板”)
飞兵奇袭沙家浜。
将尖刀直插在敌人心脏，
打他一个冷不防。
管叫他全线混乱迷方向，
好一似汪洋蚁穴(叫散)火燎蜂房！
〔张松涛、叶思中上。〕

叶思中 敌人巡逻队！
七 龙 干掉他！
郭建光 隐蔽！
〔众隐蔽。〕
〔伪军巡逻队走过。〕

郭建光 叶排长，张松涛！
张松涛 有！
叶思中 你们看！前面就是沙家浜，命令你二人继续侦察！
郭建光 是。(下。)

张松涛 叶思中 是。(下。)

郭建光 前进！(唱“西皮快板”)

63

說什么封鎖綫安哨布崗，
我看他只不過紙壁紗牆。
眼見得沙家浜遙遙在望，（轉“散板”）
此一去擒敵巢擒賊擒王。（下。）

——幕閉

第九場 突破

〔緊接前場，偽“忠義救國軍”司令部後院牆外。〕

〔幕啓：偽軍崗哨。一偽軍在站崗。〕

偽軍 司令結婚，請來日本人，叫我們加崗，唉！倒了霉了！

〔叶思中等上，將偽軍俘獲，拉下。〕

〔郭建光帶突擊排戰士，阿慶嫂帶民兵上。〕

阿慶嫂 指導員，過了這道牆，就是刁德一的后院！（唱“西皮快板”）

敵兵部署無更變，
送去的情報圖一目了然。

主力都在東西面，
前門只有一個班。

民兵割斷電話綫，

64

兩翼不能來支援。
院里正在擺喜宴，
他們猜拳行令鬧翻天。
你們越牆直插到當院，
定能夠將群丑一鼓聚歼。

郭建光 七龍！（接唱）

你帶領火力組織到前院，
消滅敵人的警衛班。（對阿慶嫂）
你迎接大部隊到村邊……

〔七龍帶戰士，阿慶嫂帶民兵下。〕

〔郭建光帶領戰士越牆下。〕

——幕閉

第十場 聚歼

〔刁德一家前院。〕

〔幕啓：周仁生、刁德一、胡傳葵、黑田等上。〕

周仁生 刁小三，準備得怎麼樣？

刁小三 汽艇準備好了。

黑田 電話的不通，情況的不好，你的小心，開路，開路！（下。）

〔炮聲。〕

65

胡傳葵 哪儿打炮哪？

刁德一 不知道哇！

〔一偽軍上。〕

偽軍 報告，新四軍已經打到後院了！

胡傳葵 頂住！頂住！（倉皇逃下。）

〔開打，突擊排消滅了胡傳葵隊伍。〕

〔支隊大軍、陳天民等押着黑田、周仁生；郭建光和戰士們押着胡傳葵、刁德一上。〕

〔阿慶嫂、沙家浜群眾和獄中被救出的鄉親們拿着鑊鏑上，看見胡傳葵、刁德一等怒不可遏，舉鏊欲打，被阿慶嫂攔阻。〕

郭建光 乡亲们！把这些民族敗类，交给抗日民主政府公审！

阿庆嫂 乡亲们！我们一定要公审他们。

胡传葵 你是……？

阿庆嫂 我是中国共产党党员！

郭建光 把他们押下去！

〔战士押胡传葵、刁德一、黑田、周仁生下。〕

〔沙奶奶上，与陈天民、郭建光、七龙等会见。沙家浜人民在党的领导下，重见光明。〕

——幕閉·劇終

66



Traducción de *Shajiabang* (沙家浜)

Personajes

郭建光 Guo Jianguang - Comisario político de una compañía del Nuevo Cuarto Ejército.

阿庆嫂 A Qingsao - Mujer miembro del partido comunista, enlace clandestino.

沙奶奶 Abuelita Sha – Activista de masas de Shajiabang.

程谦明 Cheng Qianming – Secretario del Partido Comunista del Comité regional de Changshu.

叶思中 Ye Sizhong – Líder de un pelotón del Nuevo Cuarto Ejército.

班长 Ban Zhang – Líder de un escuadrón del Nuevo Cuarto Ejército.

小凌 Xiao Ling – Enfermera militar del Nuevo Cuarto Ejército.

小王 Xiao Wang – Soldado del Nuevo Cuarto Ejército.

小虎 Xiao Hu – Soldado del Nuevo Cuarto Ejército.

Otros soldados de Nuevo Cuarto Ejército Lin Dagen, Huo Derong, Zhang Songtao.

沙四龙 Sha Silong – Hijo de la abuelita Sha.

赵阿祥 Zhao Axiang – Revolucionario de Shajiabang.

王福根 Wang Fugen – Revolucionario de Shajiabang.

阿福 A Fu – Revolucionario de Shajiabang.

Personas originarias de Shajiabang.

刁德一 Diao Deyi – Jefe de estado mayor títere del Ejército de Salvación Nacional del Pueblo Chino.

胡传魁 Hu ChuanKui – Comandante títere del Ejército de Salvación Nacional del Pueblo Chino.

刘副官 Ayudante de campo Liu – Teniente títere del Ejército de Salvación Nacional del Pueblo Chino.

刁小三 Diao Xiaosan – Primo de Diao Deyi.

Soldados colaboracionistas del Ejército de Salvación Nacional del Pueblo Chino.

黑田 Coronel Kuroda – Coronel del Ejército japonés.

邹寅生 Zou Yinsheng – Intérprete del Ejército japonés.

Soldados del ejército japonés.

Acto primero.

El rescate.

[Durante la guerra de resistencia antijaponesa, en el distrito de Changshu, en la provincia de Jiangsu, una carretera bloqueada por las tropas de ocupación japonesa. Hay una pequeña carretera que conduce hacia Shajiabang. Frente al escenario hay un árbol. Pasada la medianoche, la luna se esconde entre las oscuras nubes.

[Se abre el telón: aparece Sha Silong por detrás del árbol mirando alrededor, hincando la rodilla en el suelo. Sha Silong, Zhao Axiang y Wang Fugen se dirigen hacia A Qingsao.

A Qingsao (Cantando al tono de xipi, aire yaoban)

*El secretario Cheng envió una carta,
esta noche los heridos llegaron a mi pueblo.
La línea de refuerzos está bloqueada...*

[Sha Silong hace silbar una caña para enviar una señal. No hay respuesta. Sha Silong se aproxima a la cuneta de la carretera. A Qingsao, nerviosa, extrema la precaución.

A Qingsao (Sigue cantando)

Debemos protegernos de las patrullas de esos malditos invasores.

[A Qingsao toma el brazo de Sha Silong indicando a Zhao Axiang que se ponga a cubierto temporalmente. De repente, Wang Fugen se da cuenta de que Cheng Qianming se ha ido. Se da la vuelta con precaución y saluda a A Qingsao.

Wang Fugen ¡A Qingsao, aquí está!

[Entra Cheng Qianming.

Cheng Qianming ¡A Qingsao, camarada Zhao!

A Qingsao y Zhao Axiang ¡Secretario Cheng!

A Qingsao ¿Han venido todos los camaradas heridos?

Cheng Qianming Han venido todos los camaradas. Mira, el comisario Guo ha venido.

[Entra en escena Guo Jianguang haciendo liangxiang. Ye Sizhong y Xiao Hu entran tras él.

Guo Jianguang (Dirigiéndose a Ye Sizhong) ¡Cuidado! (Dirigiéndose a Cheng Qianming) ¡Secretario Cheng!

Cheng Qianming Permítanme que les presente: Este es el comisario político Guo. Este es Zhao Axiang, el alcalde de Shajiabang, esta es A Qingsao, ella es la secretaria del partido de esta zona, además es nuestro enlace. De cara al público es la propietaria de la Casa de Té Chunlai. Su marido es nuestro contacto del partido.

A Qingsao y Zhao Axiang ¡Comisario Guo!

Guo Jianguang ¡Alcalde Zhao, A Qingsao! (Se estrecha la mano calurosamente con ambos).

Cheng Qianming No os preocupéis, en Shajiabang os recuperaréis. Si la situación cambia, vendré y os avisaré. Atravesaré el bloqueo inmediatamente.

Guo Jianguang Líder de pelotón Ye, guía a los camaradas.

Ye Sizhong ¡Sí, señor!

Xiao Hu ¡Comisario, una patrulla de esos malditos invasores!

Guo Jianguang ¡A cubierto!

[Tanto militares como civiles se ocultan rápidamente.]

[Un destacamento extremadamente violento del ejército imperialista japonés patrulla con astucia la zona.]

[Sha Silong sale de detrás del árbol con energía y agilidad y se gira hacia los «bárbaros invasores». De forma sigilosa, espía por donde desaparecen los invasores japoneses.]

[Se gira hacia A Qingsao y le hace señas para que todos los salgan. Sha Silong, Zhao Axiang y los demás se ocupan de los heridos ayudándoles a cruzar la línea del bloqueo.]

[Guo Jianguang, A Qingsao y Cheng Qianming se dan la mano para despedirse.]

[Se cierra el telón.]

Acto segundo.

El desvío.

[Transcurridos diez días desde el primer acto. Junto al lago Yangcheng, frente a la puerta de la casa de la abuelita Sha. Hay un sauce llorón en la orilla y hermosas nubes rosadas en el cielo.]

[Se abre el telón: la abuelita Sha está remendando ropa. Xiao Ling está poniendo en orden los vendajes y las medicinas. Xiao Wang está doblando un saco.]

Xiao Ling ¡Xiao Wang, cámbiate el vendaje!

Xiao Wang ¿Cambiar me el vendaje? No quiero.

Xiao Ling ¿Por qué no?

Xiao Wang ¡Xiao Ling! Tenemos pocas medicinas, deberíamos suministrarlas primero a los heridos graves. Mi herida sanará pronto.

Xiao Ling No hay muchas medicinas, pero nuestro hospital móvil nos enviará pronto más. Tu herida no es grave, pero tampoco es tan leve.

Xiao Wang ¡Sólo tengo una herida leve!

Xiao Ling ¿Leve? El comisario está llevando a los heridos leves para ayudar a los aldeanos en la cosecha de arroz, ¿por qué a ti no te ha llamado?

[Xiao Wang se queda sin palabras.]

Xiao Ling ¡Xiao Wang, ven que te cambie los vendajes!

Xiao Wang Que no.

Xiao Ling El comisario dijo que te los cambiase.

[Xiao Wang accede a regañadientes a cambiarse el vendaje. Se da la vuelta y ve a la abuelita Sha.]

Xiao Wang y Xiao Ling ¡Abuelita Sha!

Abuelita Sha Xiao Wang, vosotros, los camaradas heridos, deberíais escuchar a los médicos y enfermeros. ¡No podéis hacer lo que os venga en gana!

[Xiao Wang, obedeciendo, deja a Xiao Ling que le cambie los vendajes.]

Xiao Ling ¡Mira, la abuelita Sha te ha regañado!

Xiao Wang Mmm... ¡La abuelita Sha te quiere tanto que siempre habla en tu favor!

Abuelita Sha Si me metéis en la conversación, acepta que le dé la razón. Me gustan las muchachas como ella, que siempre dicen y hacen lo que quieren.

Xiao Wang Bueno, permita que mañana Silong se venga con nosotros y que Xiao Ling se quede contigo. ¡Cambiaremos a la chica por su muchacho!

Abuelita Sha ¡Eso es genial! La abuelita Sha ha criado a cuatro niños en toda su vida, ¡pero ninguna niña!

[La abuelita Sha se sienta. Xiao Ling acerca un pequeño taburete y se sienta junto a la abuelita Sha.]

Xiao Ling Abuelita Sha, siempre dice que tienes cuatro hijos. Entonces, ¿por qué sólo hemos visto a Silong?

Abuelita Sha (Con gran emoción, un odio de clases emerge en su corazón) Todo eso pertenece al pasado. ¿Qué sentido tiene sacarlo ahora a colación?

Xiao Ling Deseamos escucharlo.

Xiao Wang Sí, abuelita Sha, cuéntenoslo.

Abuelita Sha (Llena de odio, dirigiéndose a ellos no puede evitar quejarse de una vida de sufrimiento) (Canta al tono de *erhuang*, aire de *sanyan*)

Es una larga historia...

Recuerdo cuando mi familia era pobre y no podíamos mantenernos.

Dos de mis cuatro hijos murieron de niños de hambre.

Durante el año del hambre, la familia Diao contrajo una deuda desmesurada.

Para cubrir la deuda, su tercer hijo se puso a trabajar.

Diao Laocai (Se levanta y denuncia con más indignación, aire libre *yuanban*) Tiene un corazón vicioso.

El tercero de los hermanos, que trabajaba de sol a sol, fue golpeado violentamente y a causa de sus heridas murió.

Mi hijo Silong, que tiene un temperamento fuerte y es muy obstinado, irrumpió en la casa de los Diao para discutir.

Diao Laocai le dijo que había entrado en su casa por la noche para robarle.

Lamentablemente este muchacho tenía 16 años y fue llevado a la cárcel.

El Nuevo Cuarto Ejército combatió en Shajiabang,

mi hijo salió de prisión y vio la luz.

¡El Partido Comunista es como el sol en el cielo!

Xiao Ling ¡Tienes razón, abuelita Sha!

Abuelita Sha (Sigue cantando en tono *erhuang*, aire *yaoban*)

Sin el Partido Comunista Chino,

¡la familia estaría hecha trizas!

Xiao Wang Abuelita Sha, como tenemos al Partido Comunista, los pobres no tenemos miedo.

Abuelita Sha ¡Exacto!

[A Fu sirve un cuenco con pasteles de arroz.]

A Fu Abuelita Sha.

Abuelita Sha A Fu.

A Fu Mi madre me pidió que le trajese al comisario algunos pasteles de arroz.

Abuelita Sha Yo también cociné algo.

A Fu Mi madre dijo que era una muestra de aprecio hacia nuestras tropas.

Abuelita Sha ¡Así es! Ponlo en esta cesta. Más tarde lo freiré para dárselos.

A Fu Xiao Wang, la tía Li está esperando a que vayas a llenar los sacos de arroz para ir a esconder el grano.

Xiao Wang (Compungido por la dolorosa historia familiar de la Abuelita Sha, de repente le viene a la mente que tiene que ir a buscar a Diao Laocai para ajustar cuentas con él). Abuelita Sha, ¿dónde puedo encontrar al Diao Laocai del que hablas?

Abuelita Sha ¿Cómo? ¿Todavía le estás dando vueltas a eso? ¡Diao Laocai está muerto! Ah, tenía un hijo que estuvo estudiando en Japón, pero ahora no sé dónde estará.

Xiao Ling Abuelita Sha, a Xiao Wang le encanta ir al meollo del asunto. (Dirigiéndose a Xiao Wang) La tía Li sigue esperando los sacos para ir a esconder el grano.

Xiao Wang ¡Ah, es verdad!

A Fu Venga, vamos juntos. (Se va con Xiao Wang)

[La abuelita Sha lleva una cesta. Se dirige a lavar la ropa cuando se topa con Xiao Ling.]

Xiao Ling Abuelita Sha, ¿Va a lavar más ropa? Ya lo hago yo.

Abuelita Sha ¡Vaya! El comisario nos ha estado ayudando a cosechar grano toda la noche. ¿Qué te parece si lavo un par de prendas de ropa?

Xiao Ling Pues me voy con usted.

Abuelita Sha ¡Bien, vamos! (Se va con Xiao Ling)

[Guo Jianguang y Ye Sizhong están subidos en una barca. Bajan una cesta tras otra de arroz.]

Ye Sizhong ¡Comisario, tenga cuidado!

Guo Jianguang Líder de pelotón Ye, (señalando al arroz) esconde rápidamente el arroz de la Abuelita Sha en el tonel que hay enterrado detrás de la casa.

Ye Sizhong ¡Sí, señor! (Lleva el arroz a la parte trasera de la casa de la abuelita Sha).

[Guo Jianguang coge una escoba y barre el patio. Al terminar, se emociona echando un vistazo al paisaje de Jiangnan. Echa de menos a sus compañeros de armas y anhela volver al campo de batalla lo antes posible.]

Guo Jianguang (Canta en tono xipi, aire yuanban)

*Las nubes del alba se reflejan en el lago Yangcheng,
las flores de caña florecen, el arroz desprende su aroma y los sauces se agrupan en hileras.*

*Todas las manos del pueblo trabajador
pintaron el pescado, el arroz y la tierra natal del espléndido Jiangnan.*

*Las buenos montañas y ríos de la madre patria
Ni un palmo de tierra de las montañas y ríos de nuestra patria será tomado.
¡Cómo tolerar el salvajismo violento de las tropas japonesas!*

Los heridos de guerra abandonamos el campo de batalla

(Cambia a aire erliu)

y volvimos a Shajiabang para curar nuestras heridas.

(Cambia a aire liushui)

*Llevo quince días echando de menos a mis compañeros de armas y a mi comandante
y no sé dónde han acampado.*

(Cambia a aire kuaiban)

El pueblo y el ejército se alzan contra “la erradicación”,

*¿cuándo llegará el día en que se levanten en armas y empuñen sus espadas contra
estos crueles y malvados?*

*¡Los heridos anhelan día y noche fortalecer sus cuerpos
para volver al frente cuanto antes!*

[La abuelita Sha está junto a Xiao Ling.

Xiao Ling ¡Comisario!

Abuelita Sha ¡Comisario!

Guo Jianguang ¡Abuelita Sha!

Xiao Ling Comisario, la abuelita Sha ha vuelto a lavar nuestra ropa.

Abuelita Sha Ay esta muchacha, se preocupa de que yo ande lavando un par de prendas.

Guo Jianguang Ja, ja, ja.

Abuelita Sha (Dirigiéndose a Guo Jianguang) ¿Han regresado todos los camaradas?

[Xiao Ling pone a secar la ropa.

Guo Jianguang Sí, ya han vuelto y se ha terminado de cosechar. Además, hemos escondido todo su arroz.

Abulita Sha ¡Bien! Estarás molido.

Guo Jianguang No estoy cansado, abuelita Sha.

Abuelita Sha ¡Venga, tómame un descanso! Mira comisario, A Fu os ha enviado unos pasteles de arroz.

Guo Jianguang Los aldeanos nos tratan tan bien.

[Sha Silong lleva dos pescados, unos cangrejos y unas gambas.

Sha Silong ¡Madre! He pescado dos piezas, unos cangrejos y unas gambas.

Abuelita Sha Silong, ¿has ido al lago después del trabajo?

Sha Silong Para que el comisario coma bien.

Guo Jianguang Ja, ja, ja.

Abuelita Sha Vale, trámelo, yo lo preparo todo.

Guo Jianguang Ya lo hago yo.

Sha Silong Abuelita Sha, usted siéntese.

[Ye Sizhong sale de detrás de la casa.]

Ye Sizhong Comisario, algunos camaradas han solicitado volver a sus divisiones. (Le entrega las solicitudes).

Guo Jianguang ¡Qué impacientes están! (Mirando las solicitudes). De acuerdo, líder de pelotón Ye. Veo que algunos de los camaradas se han recuperado de sus heridas y ya pueden partir.

Ye Sizhong Sí, señor.

Abuelita Sha ¿Partir? ¿Partir adónde?

Guo Jianguang Iremos a buscar al ejército.

Abuelita Sha ¿Buscar al ejército? ¿Y hacia dónde os dirigiréis?

(Canta al tono xipi, aire yaoban)

*Los camaradas que habéis sido heridos luchando contra el enemigo,
Encontráis en Shajiabang vuestro hogar.
Si alguno de los aldeanos les falta el respeto,
Decídmelo y lo reprenderé.*

Ye Sizhong Abuelita Sha...

[Guo Jianguang se lleva la mano a la cabeza.]

Guo Jianguang Abuelita Sha, denos su opinión. Yo también le daré la mía.

Abuelita Sha ¿Darme tu opinión? (Alegremente) ¡Venga, vale!

Guo Jianguang Abuelita Sha, escuche lo que tengo que decirle.

(Canta al tono xipi, aire liushui)

*Un día los camaradas estaban hablando,
Discutían sobre usted, mamá Sha.*

Abuelita Sha (Con seriedad) ¿Y qué decían?

Guo Jianguang (Sigue cantando)

Todo el mundo hablaba sin parar...

Abuelita Sha Habría muchas opiniones, ¿no?

Guo Jianguang (Sigue cantando)

¡Todos tenían muy buena opinión de usted!

[Guo Jianguang, Ye Sizhong y Xiao Ling se ríen juntos.]

Abuelita Sha ¡Pero si yo no he hecho nada!

Guo Jianguang Abuelita Sha. (Canta cariñosamente en tono xipi, aire liushui)

*Usted trata a los camaradas como si fuesen familia
y los cuida con mucha estima.
Les cose y les lava la ropa sin parar.
Les ofrece tres comidas al día.
Los camaradas dicen: si vivimos así durante mucho tiempo
tenemos miedo de que nuestras mentes se relajen y nuestros cuerpos engorden.
No podremos recorrer los caminos, ni escalar las montañas.*

¿Cómo podremos acudir al campo de batalla y luchar contra el enemigo?

Abuelita Sha (Dirigiéndose a Ye Sizhong y Xiao Ling) ¡Mirad lo que dice!

[Guo Jianguang, Ye Sizhong y Xiao Ling se ríen juntos.

Guo Jianguang (Sigue cantando)

Esperamos que los camaradas se recuperen...

Abuelita Sha (Sigue cantando)

*Cuando sanen sus heridas (con afecto) no podrán abandonar mi casa.
Quiero que comáis tres cuencos de arroz tres veces al día,
que durmáis hasta que se ponga el sol,
que vuestras cinturas engorden y vuestros hombros se ensanchen,
para que parezcáis torres de hierro.
Para entonces, seréis fuertes y capaces de montar caballos de guerra.*

Guo Jianguang (Sigue cantando)

*Cabalgamos hacia Jiangnan para luchar contra el enemigo.
Erradicamos a los traidores y nos deshacemos de los bandidos.
Azuzamos a los ladrones japoneses para que regresen a su casa.
¡Cuando se abran las nubes, salga el sol y todas las familias icen la bandera roja,
volveremos a visitarla, madre de la revolución!*

[A Qingsao, Zhao Axiang, Wang Fugen y A Fu aparecen apresuradamente. Sha Silong sale de la casa al escuchar ruido.

A Qingsao ¡Comisario!

Guo Jianguang A Qingsao.

A Qingsao Estos malditos han empezado con la “erradicación” y se están dando prisa. El comité regional del partido ha dado instrucciones para que los camaradas se escondan temporalmente en los pantanos, donde encontraréis un barco con provisiones que yo misma he dispuesto.

Guo Jianguang A Qingsao, camarada Zhao, informad a la milicia de que ponga a salvo a los aldeanos. Esconded el resto de los cereales tan pronto como podáis. S no os da tiempo, lleváoslos.

A Qingsao y Zhao Axiang ¡De acuerdo!

A Qingsao No se preocupe, comisario. En cuanto encontremos el lugar idóneo, iremos a recogerlos. Abuelita Sha, pídale a Silong y a A Fu que envíe a los camaradas allí.

Abuelita Sha Vale. (Entra en la casa y coge los pasteles y las cortezas de arroz).

Sha Silong ¿Dónde está la barca?

A Fu Al noroeste del pueblo.

Guo Jianguang Líder de pelotón Ye, reuníos al noroeste del pueblo.

Ye Sizhong ¡Sí, señor!

[Xiao Ling recoge la ropa tendida y se va con Ye Sizhong.

A Qingsao Silong, navega sigilosamente asegurándote de que nadie te vea.

Sha Silong Vale.

[La abuelita Sha lleva una cesta de bambú.

Abuelita Sha Llévate estas cortezas y estos pasteles de arroz. (Entregando la cesta a Sha Silong). En estos pantanos no tenéis cobertura alguna, ¿cómo protegeréis a los camaradas heridos?

Guo Jianguang Abuelita Sha, con la sabia dirección del Presidente Mao y con la experiencia del Ejército Rojo escalando nevadas montañas y atravesando verdes praderas, ¡nada podrá vencer-nos!

[Resuenan disparos.

A Qingsao ¡Comisario, idos!

Guo Jianguang ¡A Qingsao, alcalde Zhao, abuelita Sha, tened cuidado!

A Qingsao, alcalde Zhao, abuelita Sha Lo sabemos.

Guo Jianguang ¡A Fu, Silong, vámonos! (Se va con Sha Silong y A Fu).

A Qingsao (Dirigiéndose a Zhao Axiang y Wang Fugen) ¡Seguid las instrucciones del comisario e idos ya!

Zhao Axiang ¡Yo guiaré a los aldeanos en su salida!

Wang Fugen Yo me llevaré a unos cuantos hombres para ocultar el trigo que aún no está escondido.

A Qingsao ¡Daos prisa!

Zhao Axiang y Wang Fugen ¡Bien! (Se van).

A Qingsao ¡Abuelita Sha, recoja sus cosas! Voy a ver cómo van los camaradas.

Abuelita Sha Vale.

[A Qingsao sube una cuesta. La abuelita Sha recoge su juego de té y se dirige a la casa.

[Las luces se atenúan. Resuenan disparos en la lejanía y el fuego enemigo se acerca. Las luces se encienden.

[A Qingsao y Zhao Axiang ayudan tanto a jóvenes como ancianos, organizando el desplazamiento de masas. Las tropas japonesas acribillan a la multitud, que resiste el embiste con coraje.

[Wang Fugen se lanza con valentía hacia un soldado japonés. Después carga en sus espaldas a un aldeano herido.

[Sha Silong se hace con un rifle y se va.

[El intérprete del ejército japonés Zou Yinsheng aparece. El coronel Kuroda y algunos soldados japoneses aparecen.

Zou Yinsheng Informe: El Nuevo Cuarto Ejército junto con sus heridos han huido.

Kuroda Tú, ve a buscar al Ejército de Salvación Nacional y a los heridos del Nuevo Cuarto Ejército y ordena su detención.

Zou Yinsheng ¡Sí, señor!

Kuroda ¡Abra paso!

[Se cierra el telón.

Acto tercero.

La coordinación secreta.

[Transcurridos tres días desde el año anterior. En el cuartel general del Ejército títere de Salvación Nacional.

[Se abre el telón: Diao Deyi y Zou Yinsheng murmuran.

Diao Deyi No veo que haya ningún problema. Este comandante de bandidos no se decanta ni por el Nuevo Cuarto Ejército ni por el Ejército Imperial. Solo le interesa el disfrute personal, pero no puede mantenerse al margen del Ejército Imperial.

Zou Yinsheng ¿Mantenerse al margen del Ejército Imperial? No creo que el comandante Hu se haya decidido aún. Todavía está a cargo de un pelotón.

Diao Deyi ¿A cargo de un pelotón? No pasará mucho tiempo antes de que yo me encargue del pelotón.

Zou Yinsheng ¿Qué inteligente eres!

[Entra el teniente Liu.

Teniente Liu ¡Informe: el Comandante ha llegado!

Diao Deyi ¡Perfecto!

[Entra Hu Chuankui con aires despóticos y disolutos.

Hu Chuankui (Canta al tono *xipi*, aire *sanban*)

En un mundo caótico los héroes se alzan por todas partes.

El rey de los bandidos es un arma.

Para estar listos frente a este mundo existen tres vías:

la de Jiang Jieshi, la de los malditos invasores y la de la Banda Verde y Roja.

Diao Deyi Permítanme presentarles: este es Hu Chuankui, el comandante del recién reorganizado Ejército de Salvación Nacional. Comandante, este es el señor Zou Yinsheng, intérprete del Coronel Kuroda del Ejército Imperial japonés.

Hu Chuankui ¡Bien! Siéntense, siéntense.

[Hu Chuankui y Zou Yinsheng se estrechan la mano informalmente.

Diao Deyi Comandante, Zou Yinsheng trae noticias del Ejército Imperial.

Hu Chuankui ¡Genial, hable!

Zou Yinsheng Comandante, la última vez que nos vimos el Jefe de Estado Mayor Diao y yo juntos acordamos que durante la ‘erradicación’, cercaríamos y aniquilaríamos al Nuevo Cuarto Ejército. Esta vez no hemos podido destruirlos, por lo que el Ejército Imperial está descontento con el Comandante Hu.

Hu Chuankui ¿Que el Ejército está descontento? El Nuevo Cuarto Ejército tiene brazos y piernas por todas partes. El Ejército Imperial no ha podido derrotarlos, ¿qué podría hacer yo? Escúchame, no puedo enfrentarme a algo más poderoso que yo. Dirijo este pelotón.

Zou Yinsheng ¿Que tú diriges este pelotón? El Ejército Imperial quiere tomar su control.

Diao Deyi ¡Comandante, el coronel Kuroda quiere aniquilar a nuestro pelotón con la ayuda de Zou Yinsheng!

Hu Chuankui ¿Con su ayuda? No nos bastan solo sus palabras, puesto que nuestro pelotón necesita dinero, armas y munición.

Diao Deyi Todo eso lo tenemos cubierto.

Zou Yinsheng Si llegamos a un acuerdo, el Ejército Imperial te ordenará que guarnezcas Shajiabang.

Diao Deyi Comandante, esta es una tierra que mana leche y miel.

Hu Chuankui Amigo Diao, Shajiabang es una zona comunista. No hay por qué provocar al Nuevo Cuarto Ejército.

Zou Yinsheng Comandante, tampoco hay por qué provocar al Ejército Imperial.

Diao Deyi Comandante, seamos fieles a nuestros intereses. ¿Tendrá las agallas de fastidiar al Ejército Imperial?

Hu Chuankui Vale, trato hecho. (Estrecha la mano de Zou Yinsheng).

Zou Yinsheng Pero con una condición...

Hu Chuankui (Dirigiéndose insatisfecho a Diao Deyi) ¡Por qué pondrá tantas condiciones!

Zou Yinsheng El Ejército Imperial exige que el Comandante Hu capture al grupo de heridos del Nuevo Cuarto Ejército que originalmente estaban escondidos en Shajiabang.

Diao Deyi Sin problema. Se lo garantizo.

Hu Chuankui Contamos con la ayuda de los comunistas, así que será pan comido. ¿Dónde están los mensajeros?

[Aparecen el Teniente Liu y Diao Xiaosan.]

Teniente Liu y Diao Xiaosan ¡Presentes!

Hu Chuankui Transmitan mi orden: esta tarde el pelotón marchará hacia Shajiabang.

Teniente Liu y Diao Xiaosan ¡Sí, señor! (Se van).

Diao Deyi Comandante, esta vez usted confíe en Jiang Jieshi, apoyaremos de forma secreta al Ejército Imperial y triunfaremos indudablemente. ¡Usted es ciertamente un héroe de nuestro tiempo!

Hu Chuankui Ya sea abierta o secretamente, ¿no sigue siendo usted el enlace del Jefe de Estado Mayor Diao? Ahora que ha vuelto a su hogar, puede reconstruir los negocios familiares para restaurar el prestigio y el honor de sus antepasados. Incluso un dragón fuerte como yo no puede dominar a una serpiente de esta tierra como tú.

Zou Yinsheng Estamos en el mismo barco.

Zou Yinsheng, Diao Deyi, Hu Chuankui Ja, ja, ja.

[Se cierra el telón.]

Acto cuarto.

La batalla del ingenio.

[El ejército japonés lleva tres días con la “erradicación” en Shajiabang tras haber cruzado la frontera.]

[Vemos la Casa de Té Chunlai, que se encuentra en la intersección del muelle. Hay una mesa cuadrada y dos taburetes cuadrados a izquierda y derecha de la mesa.]

[Tras la invasión japonesa, todas las mesas, las sillas y los juegos de té han sido destrozados. La pérgola del exterior ha sido retorcida por todas direcciones. En el suelo hay ladrillos y tejas rotas. El cartel de la Casa de Té Chunlai también ha sido tirado al suelo.]

[Se abre el telón: A Qingsao ayuda tanto a jóvenes como a ancianos a entrar en escena.]

A Qingsao ¡Tómeselo con calma!

Anciano A Qingsao, gracias por cuidar de nosotros.

A Qingsao No hay de qué, es lo que toca.

Anciano Mira cómo han destrozado todo.

[Aparece otra multitud de personas.]

Multitud ¡A Qingsao!

A Qingsao ¿Habéis vuelto?

Multitud Sí, hemos vuelto.

Anciano Pongámonos todos juntos a limpiar.

A Qingsao Venga, yo también me pongo a ello.

[A Qingsao recoge el cartel del suelo y lo coloca sobre la mesa. La multitud ayuda a recoger las mesas y los taburetes volcados y los juegos de té destrozados. Hacen lo mismo con los ladrillos y la teja y colocan la pérgola.]

Señorita A Qingsao, yo me voy yendo.

Anciano A Qingsao, nosotros también nos vamos yendo.

A Qingsao ¡Tómese su tiempo!

Anciana Nosotros también nos vamos yendo.

A Qingsao (Dirigiéndose a la chica joven) ¡Abraza a tu madre!

[La multitud se va.]

[A Qingsao limpia con un cepillo el cartel, lo gira hacia el público y se iluminan las palabras del cartel. Luego cuelga el cartel y abre un armario donde se encuentran los juegos de té.]

A Qingsao (Canta al tono xipi, aire yaoban)

*El enemigo ha estado llevando a cabo 'la erradicación' durante tres días,
los muros rotos están llenos de manchas de sangre.*

Todos los vecinos que huyeron han vuelto a su pueblo natal.

Debería darles a todos una calurosa bienvenida.

[La abuelita Sha y su hijo aparecen juntos.]

Abuelita Sha y Sha Silong ¡A Qingsao!

Abuelita Sha ¿Has vuelto?

A Qingsao He vuelto.

Sha Silong Estos malditos se han ido. Deberíamos ir a recoger a los enfermos y heridos.

A Qingsao ¡Cierto! Silong, vamos ahora.

Sha Silong Venga, vamos.

[Se oyen gritos desde el pueblo: “¡El pelotón de Hu Chuankui está a punto de entrar en el pueblo!”

[Aparece la multitud corriendo y le dice a A Qingsao: “Hu Chuankui ha llegado” y se van.

[Zhao Axiang y Wang Fugen aparecen.

Zhao Axiang A Qingsao, el pelotón de Hu Chuankui está a punto de llegar a la ciudad.

A Qingsao ¡Ya viene! Le va pisando los talones a los malditos japoneses, ¿cómo es tan rápido? (Se dirige hacia Wang Fugen) ¿Tú has visto a su pelotón?

Wang Fugen Sí, lo vi. Había una gran cantidad de gente.

A Qingsao ¿Una gran cantidad de gente?

Wan Fugen En la gorra llevaban la insignia del Guomintang y portaban la bandera del Ejército de Salvación Nacional.

A Qingsao (Pensativa) ¿El Ejército de Salvación Nacional? ¿La insignia del Guomintang?

Zhao Axiang Escuché que Diao Deyi también está de camino.

Abuelita Sha Diao Deyi es el hijo de Diao Laocai.

A Qingsao (Hacia Wang Fugen) Míralo de nuevo.

Wang Fugen ¡Oh! (Sale).

A Qingsao ¿Hu Chuankui está de paso o se quedará un tiempo? No lo tengo claro aún. Es por si podemos o no recoger a los compañeros heridos. Tenemos que encontrar la manera de de enviarles comida.

Zhao Axiang Voy a preparar un poco de arroz frito.

Sha Silong Yo voy a preparar el barco.

A Qingsao ¡Estate alerta!

Zhao Axiang ¡Oh!

[Sha Silong ayuda a la abuelita Sha a salir. Los sigue Zhao Axiang.

[A Qingsao entra en la casa.

[Desde dentro se escucha: ‘alto’.

[Una mujer sale corriendo.

[Desde dentro se escucha: ‘alto’. Diao Xiaosan persigue a la mujer que sale llevando un fardo.

Diao Xiaosan ¡Alto! Nuestros mayores lucharon contra los japoneses para salvar la patria. Expulsaron a los japoneses por vosotros, para consolaros.

[Diao Xiaosan agarra el fardo que lleva la muchacha.

Jovencita ¿Qué haces robándome las cosas?

Diao Xiaosan ¿Robándote las cosas? Quiero robar una persona (se abalanza sobre la chica).

Jovencita (Con prisas, pidiendo ayuda a gritos) ¡A Qingsao!

[Apresuradamente sale de la casa A Qingsao para proteger a la joven.]

A Qingsao ¡Por favor! Sois del mismo pueblo, ¿por qué os incordiáis? Siéntate aquí y toma una taza de té.

Diao Xiaosan ¿Para qué? ¿Qué pasa?

[Entra el teniente Liu.]

Teniente Liu Diao Xiaosan, el Comandante está de camino, ¿qué haces tú aquí?

A Qingsao ¡Oh! Es el viejo Liu.

Teniente Liu (Con satisfacción) A Qingsao, ahora soy teniente.

A Qingsao ¡Vaya! ¡Eres teniente! Enhorabuena.

Teniente Liu Hace mucho que no te veía, ¿cómo estás?

A Qingsao Bien.

Teniente Liu Diao Xiaosan, estamos todos del mismo lado, ¿qué estás haciendo tú aquí?

A Qingsao Sí, este hermano me resulta muy familiar, pero nunca lo había visto antes.

Teniente Liu Diao Xiaosan, esta es A Qingsao que salvó la vida de Comandante Hu. Si el Comandante se entera de esto tendrás problemas. ¿De qué te servirá?

Diao Xiaosan No lo sé. A Qingsao, yo, Diao Xiaosan, no conozco Taishan muy bien. No sabía de tu cercanía con el Comandante, no seas tan dura conmigo.

A Qingsao (Notando la enemistad con él) No pasa nada. Ni aunque viviera otra vez, dos incluso, no me apoyaría en los funcionarios que usan pequeños zapatos a la espalda, ¿verdad teniente Liu?

Teniente Liu ¡Oh! La señora A Qingsao es una persona muy amable.

A Qingsao (Se dirige a la joven) Vuelve.

Jovencita ¡Él me robó el fardo!

A Qingsao ¿Qué fardo? ¿Cómo podías codiciar su fardo! (Se dirige a Diao Xiaosan) Querías molestarla, ¿verdad? (Se dirige al teniente Liu) ¿Qué?

Teniente Liu (Se dirige a Diao Xiaosan) No elijas tu destino sólo por diversión.

[Diao Xiaosan entrega sin dilación el fardo a A Qingsao.]

A Qingsao (Entregando el fardo a la chica) ¡Tómalo y gracias! Ya puedes irte.

[La jovencita sale.]

Teniente Liu Diao Xiaosan, ve a buscar al Comandante y al Jefe del Estado Mayor. Ve, ve.

Diao Xiaosan A Qingsao, nos vemos luego.

A Qingsao Nos vemos luego, ven a tomar el té más tarde.

[Diao Xiaosa, con odio y amargura, sale.]

Teniente Liu A Qingsao, él es el primo de nuestro Jefe del Estado Mayor Diao, así que le pido que tenga paciencia con él.

A Qingsao Está bien. Teniente Liu, por favor siéntese. En un rato herviré algo de agua y le prepararé un té. Usted es nuestro invitado, así que venga a nuestra pequeña casa del té.

[A Qingsao está a punto de entrar en la casa cuando el teniente Liu la llama.]

Teniente Liu A Qingsao, no montes jaleo. Me han ordenado que eche por aquí un vistazo antes de que llegue el Comandante.

A Qingsao ¿El Comandante?

Teniente Liu Sí, el viejo Hu.

A Qingsao ¿Ah? ¿Ahora el viejo Hu es comandante?

Teniente Liu Sí, tenemos más hombres y armas que nunca. No es igual que la última vez, ahora es mucho más amplio todo. No es lo mismo que antes, las armas también han cambiado.

A Qingsao (Decidida) ¡Ah muy bien! Teniente Liu, ha estado fuera durante demasiado tiempo (limpia la mesa mientras mira al teniente Liu).

Teniente Liu Tienes razón.

A Qingsao (Tímidamente) Ahora que has vuelto, ¿te quedarás un tiempo?

Teniente Liu Ahora que he vuelto, ya no me marcharé.

A Qingsao Ah, vale (asume que se va a quedar mucho tiempo, adopta una actitud de bienvenida). Eso está bien.

Teniente Liu Todos llegarán pronto a Shajiabang, por lo que el Cuartel General será instalado en la casa del Jefe del Estado Mayor Diao; ya han ido a limpiar. El Comandante vendrá primero a la casa del té.

[Se oyen pasos en el interior.]

Teniente Liu ¡El Comandante ha llegado!

[El teniente Liu está ocupado saludando a los recién llegados. A Qingsao parece meditar su respuesta.]

[Hu Chuankui, Diao Deyi y Diao Xiaosan entran. Una patrulla de cuatro soldados títere caminan por la ladera.]

Hu Chuankui ¡Eh, A Qingsao!

[Hu Chuankui se quita la capa, el teniente Liu la recoge y sale.]

A Qingsao (Se da la vuelta para dar la bienvenida) He oído que se ha convertido en Comandante, ¡felicidades!

Hu Chuankui ¿Cómo estás?

A Qingsao Bien, bien. ¿Qué viento le ha traído de vuelta?

Hu Chuankui Los negocios prosperan, ¿no?

A Qingsao Gracias a usted todo va mucho mejor.

Hu Chuankui Jajaja.

A Qingsao Comandante Hu, por favor siéntese.

Hu Chuankui Vale, vale. Os voy a presentar: este es el Jefe del Estado Mayor, se apellida Diao, hijo de una buena familia de la ciudad, se llama Diao Deyi.

[Diao Deyi mira de arriba abajo a A Qingsao.]

A Qingsao (Viendo a Diao Deyi como un enemigo astuto, se mantiene serena) Jefe del Estado Mayor, he tomado prestado un trozo de buena tierra suya para ganarme la vida. Sé que viene de una familia con raíces, así que le pido que cuide de mi.

Hu Chuankui Sí, realmente tienes que cuidarla.

Diao Deyi Bien dicho.

[Diao Deyi se quita la capa y la recoge Diao Xiaosan, que acto seguido sale.]

A Qingsao Jefe del Estado Mayor, por favor, siéntese.

Hu Chuankui ¿A Qingsao?

A Qingsao Después de cruzar conmigo algunas palabras, se fue.

Hu Chuankui ¡Vaya con A Qingsao! Es un poco salvaje, no puede quedarse en casa. ¿A dónde fue?

A Qingsao Algunas personas que lo vieron dirigirse a una de las bandas de Shanghai. Dijo que no volvería hasta haberse convertido en un hombre.

Hu Chuankui Correcto. Un hombre fuerte debe ser ambicioso.

A Qingsao ¡Aún lo elogias!

Hu Chuankui A Qingsao, he sobrevivido a muchas vicisitudes para llegar aquí. Me manejo bien, gracias.

A Qingsao Esa es su propia fortuna. ¡Oh, míreme! Dejar que se sienten tan secos en lugar de ofrecerles un té, voy a prepararlo. Usted siéntese (Entra en la casa).

Diao Deyi ¡Comandante! Parece que la conoces muy bien, ¿quién es?

Hu Chuankui ¿Te refieres a ella? (Canta al tono *xipi*, aire *erliu*)

*Cuando empecé sólo dirigía a un puñado de viejos,
sólo tenía una docena de personas y siete u ocho armas.*

*(Cambia a aire *liushui*)*

*Fui perseguido por el Ejército Imperial,
gracias a A Qingsao, que me escondió en un tanque de agua.
Ella volvió para rellenar las jarras,
pero ni su cara ni su gesto se inmutaron.*

[A Qingsao lleva una jarra y unas tazas, escucha atentamente. Descubre que su enemigo la ha visto, pero sale de la casa sin decir nada.]

Hu Chuankui (Continúa cantando)

*Engañando a los soldados del este,
salí de allí escapando de un gran mal.*

(Se dirige a A Qingsao)

*Nunca podré olvidar la amabilidad con que me salvó la vida,
la lealtad siempre debe ser recompensada.*

A Qingsao (Se oculta deliberadamente del enemigo) Comandante Hu, fue algo sin importancia. Pero después de todo aquello, adivinen qué, yo estaba asustada.

[A Qingsao les observa mientras sirve el té.]

A Qingsao Jefe del Estado Mayor, beba té (Recordando algo) ¡Oh! Casi lo olvido, he dejado los cigarrillos dentro, voy a por ellos (Entra en la casa).

Diao Deyi (Mirando irse a A Qingsao) Comandante, yo soy de aquí, ¿como es que nunca había conocido a esta chica?

Hu Chuankui Ella llegó aquí para abrir la casa de té y tú aún estabas estudiando en Japón. ¿Cómo ibas a conocerla?

Diao Deyi ¡Ah! Verdaderamente es una buen chica.

Hu Chuankui ¿Cómo? ¿Aún tienes dudas sobre ella?

Diao Deyi No, no, no. El comandante nos favorece.

Hu Chuankui ¿Quién eres tú?

Diao Deyi Jejeje...

[A Qingsao lleva los cigarrillos y las cerillas y sale de la casa con una olla de cobre.]

A Qingsao Comandante, fumar es malo, por favor no fume mucho.

[Diao Deyi toma un cigarrillo ofrecido por A Qingsao. A Qingsao se ofrece para encenderlo, pero Diao Deyi lo rechaza y lo enciende con su propio mechero.]

A Qingsao Comandante Hu, no fume mucho.

[Hu Chuankui acepta el cigarrillo. A Qingsao le enciende el cigarrillo.]

Diao Deyi (Mirando la espalda de A Qingsao) (Canta al tono *xipi*, aire *yaoban*)

Esta chica es algo inusual.

A Qingsao (Continúa cantando)

¿Cómo es el malvado corazón de Diao Deyi?

Hu Cuankui (Canta al tono *xipi*, aire *yaoban*)

El pequeño Diao no muestra ningún respeto.

A Qingsao (Continúa cantando)

Este fardo de paja es un muro contra el viento.

Diao Deyi (Lo piensa un momento, abre la pitillera e invita a fumar a A Qingsao)

[A Qingsao se niega.]

Hu Chuankui No sabe, ¿qué pretendes?

Diao Deyi (Continúa cantando)

Ella no es condescendiente ni autoritaria.

A Qingsao (Canta al tono *xipi*, aire *liushui*)

Su espíritu no parece ser ni Yin ni Yang.

Hu Chuankui (Canta al tono *xipi*, aire *yaoban*)

¿Qué demonios está haciendo Diao Deyi?

A Qingsao (Canta al tono *xipi*, aire *liushui*)

¿Después de todo se apellidan Wang o Jiang?

Diao Deyi (Canta al tono *xipi*, aire *yaoban*)

Más tarde trataré de averiguarlo con ella.

A Qingsao (Continúa cantando)

Debo protegerme de él vigilando sus palabras.

[A Qingsao entra en la casa. Diao Deyi la llama.

Diao Deyi ¡A Qingsao! (Canta al tono *xipi*, aire *liushui*)

Oí decir al comandante

que A Qingsao es realmente inusual.

Te admiro por tu entereza y coraje,

cómo atreverse a hacer bromas delante de los salvajes.

¡Si no tuviera una buena idea para luchar contra los japoneses y salvar el país,

cómo salvar a otros y a uno mismo sin entrar en pánico!

A Qingsao (Continúa cantando)

El Jefe del Estado Mayor no debe ser elogiado,

no hay atrevimiento para salvar a otros.

Abrir una casa del té, esperando la prosperidad,

la primera en el lago Jiang.

El comandante suele ir y venir,

mi corazón desea recostarse en un árbol y disfrutar del frescor.

También el Comandante nos ha bendecido

y he podido encontrar una buena fortuna.

Diao Deyi (Continúa cantando)

El Nuevo Cuarto Ejército lleva mucho tiempo en Shajiabang,

este árbol ya da mucha sombra.

Tú y él tenéis contacto a menudo,

seguro que todo está bien planeado.

A Qingsao (Continúa cantando)

Construir una estufa en Qixing,

hervir en una olla en Sanjiang.

Preparar la mesa a los ocho inmortales,

para dar la bienvenida en dieciséis direcciones.

Todos los presentes son invitados,

todos con una sola boca.

Cuando nos encontramos, nos reímos,

sin pensar más en ello después.

Tan pronto como la gente se va, el té se enfría.

[A Qingsao sirve una taza de té a Diao Deyi, y éste se sorprende.

A Qingsao (Continúa cantando)

¿Esto ha terminado ya o no?

Hu Chuankui Jajaja.

Diao Deyi Jejeje. A Qingsao se merece verdaderamente ser la dueña de la casa del té. Siempre dice lo que piensa. La admiro.

A Qingsao Comandante Hu, ¿qué quieren decir?

Hu Chuankui Él es así, el yin y el yang. No se preocupe demasiado.

A Qingsao Está bien, no lo haré (Lleva la jarra dentro de la casa).

Hu Chuankui Viejo Diao, ella me salvó la vida, no quiero discutir por esto. ¿Por qué quieres hacerme perder la cara? ¿Qué pretendes?

Diao Deyi Nada, Comandante, A Qingsao tiene ojos y oídos en todas partes. Es audaz y cuidadosa y no se asusta cuando hay acción. Si vamos a estar en Shajiang durante un tiempo, la necesitamos para salvar el país, aunque no sé si anhelamos lo mismo.

Hu Chuankui ¿A Qingsao?

Diao Deyi Pregúntele entonces por los enfermos y heridos del Nuevo Cuarto Ejército, ella no puede no saberlo. Aunque me temo que, aunque lo sepa, no nos lo dirá.

Hu Chuankui Si quieres preguntar, pregúntale. Hazlo por ti mismo.

Diao Deyi Sí, el comandante aún tiene cara.

Hu Chuankui Jajaja.

[A Qingsao, alerta y tranquila, sale de la casa con una bandeja llena de pipas.]

A Qingsao Comandante Hu, Jefe del Estado Mayor, coman pipas.

Hu Chuankui Vale... (bebe té).

A Qingsao Acabo de probar este té y está rico.

Hu Chuankui No está mal, ya lo he saboreado también. A Qingsao quería preguntarte algo.

A Qingsao ¡Oh! Todo lo que sepa...

Hu Chuankui Quiero preguntarte por el Nuevo Cuarto Ejército...

A Qingsao ¿Por el Nuevo Cuarto Ejército? Sí, sí... (Canta al tono *xipi*, aire *yaoban*)

*El Comandante no necesita preguntar,
muchas tropas del Nuevo Cuarto ejército están acuarteladas aquí.*

Hu Chuankui ¿Acuartelado aquí?

A Qingsao Así es.

Hu Chuankui ¿Hay enfermos o heridos?

A Qingsao Sí, los hay. (Canta al tono *xipi*, aire *liushui*).

*Todavía hay algunos enfermos y heridos,
hay heridos leves y graves.*

Hu Chuankui ¿Dónde están viviendo?

A Qingsao (Continúa cantando)

*En esta nuestra ciudad,
en nuestras casas vivía el Nuevo Cuarto Ejército.
Incluso en mi pequeña casa del té,
hay gente que viene a beber té, agua y a por toallas de mano.*

Hu Chuankui ¿Qué pasa?

Diao Deyi ¿Ahora?

A Qingsao ¿Ahora? (Continúa cantando)

*Al son de un grito de unidad,
se embarcaron en un gran camino.*

Hu Chuankui ¿También se marcharon los enfermos y los heridos?

A Qingsao ¿Los enfermos y heridos? (Continúa cantando)

*Los enfermos y heridos no se encuentran en ninguna parte,
son difíciles de encontrar, se han ido lejos.*

Diao Deyi ¡Uy! ¿Todos se fueron?

A Qingsao Sí. Los malditos japoneses han estado tres días barriendo Shajiabang y no han conseguido encontrar a ninguno.

Diao Deyi Los japoneses no están familiarizados con la zona, no la conocían. No es fácil de esconderse en un lugar de este tamaño. ¡Comandante Hu! ¿No fue A Qingsao quien lo escondió en un tanque de agua a la vista de los japoneses? Y no lo encontraron.

A Qingsao El Jefe del Estado Mayor Diao ha dicho que los enfermos y heridos del Nuevo Cuarto Ejército han sido escondidos. Esto es cierto, escuchad las voces y los tambores. Mírelo de esta manera, Comandante Hu, a usted le salvé en primer lugar. Vaya lío.

Hu Chuankui A Qingsao... no...

A Qingsao No...

Hu Chuankui No, no, no...

A Qingsao No, no, no... Comandante, le pido que revise mi casa del té: por delante, por detrás, por dentro, por fuera y por los lados; así la gente no sospechará ni nos hará quedar mal (Deja caer el trapo sobre la mesa, se sacude el polvo de la falda, junta las manos, se sienta con la cabeza alta y, con una mirada furiosa, devuelve el golpe a su enemigo).

Hu Chuankui ¡Viejo Diao, mírate!

Diao Deyi Es una broma... ¿por qué tomarlo tan en serio?

Hu Chuankui ¡Ah, el Jefe del Estado Mayor está bromeando!

A Qingsao Comandante Hu, no podemos permitirnos ese tipo de bromas (Entra en la casa).

Diao Deyi (Mirando hacia los juncos, se dirige a Hu Chuankui) Comandante, los enfermos y heridos del Nuevo Cuarto Ejército no están lejos, sino más bien cerca.

Hu Chuankui ¿Dónde?

Diao Deyi (Señalando hacia los juncos) Es muy probable que estén escondidos en aquellos juncos.

Hu Chuankui ¿En los juncos? (De repente se da cuenta). Sí, es posible, vamos.

[El teniente Liu y Diao Xiaosan entran.]

Hu Chuankui ¡Buscad entre los juncos!

Diao Deyi Espere, Comandante, usted no es de por aquí, no conoce el junqueral. Los juncos nunca se acaban y el terreno es complicado. Si vamos a ciegas es como buscar una aguja en un pa-

jar. Además, si entramos al descubierto y ellos están escondidos en la oscuridad nos dispararán. Tenemos que consultar al Ejército Imperial para que no resulte una campaña sin frutos.

Hu Chuankui ¿Qué debemos hacer entonces?

Diao Deyi Les diré que salgan ellos mismos.

Hu Chuankui ¿Dices a la luz del día? ¿Saldrán por su propia cuenta?

Diao Deyi Tengo mis propios métodos. Vamos.

Teniente Liu y Diao Xiaosan Sí.

Diao Deyi Avisad a los de la casa del té Chunlai, quiero hablar con ellos.

Teniente Liu y Diao Xiaosan Sí, señor (Salen).

Hu Chuankui ¿Para qué llamas a los civiles?

Diao Deyi Les diré que vayan al lago Yangcheng a pescar peces y cangrejos.

Hu Chuankui ¿Peces y cangrejos? ¿Cuál es el truco?

Diao Deyi Enviaremos a nuestros hombres con ropa de civil entre ellos. Si el Nuevo Cuarto Ejército ve a los civiles pescando en el lago pensarán que la ciudad está tranquila y saldrán inmediatamente. En ese momento los nuestros abrirán fuego.

Hu Chuankui Viejo Diao, eres realmente bueno. Ja ja ja.

[Las voces de la multitud en el interior se escuchan desde lejos. El teniente Liu y Diao Xiaosan entran.]

Teniente Liu La gente ya está aquí.

Diao Deyi Bien, diré unas palabras.

[La multitud en el interior protesta.]

Teniente Liu ¡Quietos!... ¡ah, quietos!

Diao Xiaosan El Jefe del Estado Mayor va a hablar.

Diao Deyi ¡Aldeanos! Nosotros somos el Ejército de Salvación Nacional del Pueblo Chino, un batallón de resistencia del Ejército Imperial Japonés. Estamos hoy aquí sabiendo que es una hora muy difícil, no se nos ocurre nada para consolaros ni para culparos. Os pedimos que bajéis al lago Yangcheng a por pescado y cangrejos y que los vendáis a precio de mercado.

[La multitud protesta. Wang Fugen dice: “Señor, no podemos ir, si nos topamos con barcos japoneses nos matarán.”]

Diao Xiaosan ¡No discutáis!

Diao Deyi No tengáis miedo, enviaremos tres hombres en cada barco para protegeros.

[La multitud protesta: “no iremos, no nos atrevemos a ir”.]

Hu Chuankui ¡Maldita sea! ¿Quién no se atreve a ir? Los que no se atrevan a ir serán disparados.

[Hu Chuankui, Diao Deyi, el teniente Liu y Diao Xiaosan salen.]

[A Qingsao sale apresuradamente de la casa.]

A Qingsao (Canta al tono xipi, aire sanban)

Diao Deyi, ladrón y bribón,

*venenoso como un escorpión y despiadado como un lobo,
ha colocado una red con anzuelos y alambres,
me temo que será difícil proteger a nuestros seres queridos.
Si un barco pesquero levanta sus remos
la desgracia sucederá en un instante.*

[La multitud protesta.

A Qingsao (Continúa cantando)

*Si los aldeanos logran resistir,
se desangrarán hasta morir.
Ojalá tener alas y poder volar hasta los juncos,
estoy tan ansiosa que no puedo pensar en qué hacer.*

[Diao Xiaosan desde dentro grita: “¿No vas? Si no vas, dispara”

A Qingsao ¿Vas a disparar? (Canta al tono *xipi*, aire *liushui*)

*Si un arma se dispara en la ciudad,
el sonido de los disparos alertará a los de los juncos,
así sabrán que algo pasa en la ciudad,
e irán corriendo a refugiarse en los juncos.*

[Mira alrededor, ve un ladrillo roto y un sombrero de paja y tiene una idea.

*¡Mantened la calma y no entréis en pánico,
el sonido del viento atraerá al enemigo para disparar!*

*[A Qingsao coge el cascote del ladrillo, se pone el sombrero de paja y lo arroja al agua.
Entra apresuradamente en la casa.*

[Diao Xiaosan entra corriendo.

Diao Xiaosan ¡Alguien ha saltado al agua!

[Hu Chuankui y el teniente Liu se apresuran a entrar.

[El teniente Liu y Hu Chuankui empiezan a disparar. Diao Deyi se apresura al escuchar los disparos.

Diao Deyi ¡No disparen! ¡No disparen!

[A Qingsao se aproxima a la puerta para observar.

Hu Chuankui ¿Por qué?

Diao Deyi Comandante, el Nuevo Cuarto Ejército escuchó los disparos, pueden escapar.

Hu Chuankui ¿Por qué no lo dijiste antes? ¡Diao Xiaosan!

Diao Xiaosan Sí, señor.

Hu Chuankui ¡Arrestad a los cabecillas del tumulto!

Diao Deyi ¡Teniente Liu!

Teniente Liu Sí, señor.

Diao Deyi Arreste todos los barcos y deténgalos cueste lo que cueste.

[Hu Chuankui y Diao Deyi salen. El teniente Liu y Diao Xiaosan salen.

[A Qingsao se dirige pensativa hacia la puerta, pensando en la próxima refriega; hace un movimiento de liangxiang.

[Se cierra el telón.

Acto quinto.
Perseverancia.

[Inmediatamente después del anterior acto, entre los juncos. El cielo está nublado y se acerca una fuerte lluvia.

[Se abre el telón: Guo Jianguang y sus soldados vigilan la ciudad de Shajiabang. Entra el Soldado 1.

Soldado 1 Informo de la situación tras el disparo.

Guo Jianguang Vigila la ciudad de Shajiabang.

Soldado 1 Sí, señor (Sale).

Guo Jianguang ¡Camaradas! Primero vayan a arreglar la cabaña en el junqueral para que los heridos graves puedan quedarse allí. Díganle al jefe de pelotón Ye que pronto iré yo también al frente.

Soldados Sí, señor.

[Guo Jianguang sale.

Lin Dagen Camaradas, ¿qué pasó en el tiroteo de Shajiabang?

Soldado 1 Alguien empezó a disparar, aunque no se sabía muy bien dónde estaba el enemigo.

Xiao Hu Entonces los aldeanos de Shajiabang volverán a sufrir.

Zhang Songtao Si aún quedan enemigos en Shajiabang, no podremos salir por el momento y no tenemos ni alimento ni medicinas. Es un gran problema.

[Guo Jianguang entra observando el estado de ánimo de los soldados.

Xiao Hu ¿Por qué estamos aquí? ¿Por qué no permanecemos en Shajiabang para luchar contra el enemigo?

Soldados ¡Eso!

Líder de pelotón Todos piensan así, pero para luchar necesitamos recibir órdenes. ¿No se os indicó que repararais la cabaña de cañas? Así que reparad primero la cabaña.

Soldados ¡Vamos! Reparemos la cabaña (Salen).

[Guo Jianguang observa al soldado mientras se aleja; se gira y reflexiona.

Guo Jianguang (Canta al tono *erhuang*, aire *daoban*)

Al escuchar el sonido de los disparos desde el junqueral...

*(Cambia a aire *huilong*)*

la situación ha ido empeorando estos últimos días,

he sido diligente en la búsqueda,

no puedo evitar sentirme como un gran río.

Desde lejos, miro las nubes y la niebla de Shajiabang,

y no consigo ver las velas de los barcos.

*¿Por qué A Qingsao no viene a visitarnos?
Este dato parece muy relevante.
Los japoneses, Jiang y Wang llevan mucho colaborando juntos,
todos los habitantes de las aldeas sufrirán las consecuencias.*

*(Cambia a aire kuaisanyan)
Los soldados quieren correr riesgos y matar al enemigo,
tanto tus palabras como las mías están cargadas de pasión.
No es difícil entender los sentimientos,
el odio de clase y el resentimiento nacional arden en el pecho.
Es importante evitar que una ansiedad general se extienda,
debemos animar a nuestros soldados a que miren la situación con perspectiva,
que observen al enemigo, permanezcan vigilantes y empuñen sus armas.*

*(Cambia a aire yuanban)
El Comité Central del Partido del Presidente Mao guía nuestro camino,
animándonos a luchar en esta aldea del agua,
para mantener la calma y perseverar en el juqueral,
tomando la iniciativa de forma flexible para derrotar la debilidad.*

*(Cambia a duoban)
Ríos, lagos, puertos y arroyos son buenos campos de batalla,
toda China es un gran granero natural.
En el camino la niebla es densa y las nubes espesas,
pero no se puede cubrir el gran sol rojo.*

[Xiao Hu grita desde el interior: "Comisario". Sale apresuradamente.

Xiao Hu ¡El camarada Xiao Wang se ha desmayado!

[El líder de pelotón lleva a Xiao Wang a las espaldas. Ye Sizhong y los demás soldados salen juntos.

Soldados ¡Xiao Wang!

Guo Jianguang ¡Xiao Ling, rápido! Ven a ver su herida y mira si ha empeorado.

Xiao Ling Comisario, acabo de ver la herida y está un poco peor, pero no se preocupe. El principal problema son los escalofríos y la fiebre. Además hay que añadir el problema del hambre...

Guo Jianguang ¿Le has dado alguna medicina?

Xiao Ling ¡La quinina se ha acabado!

Guo Jianguang ¿Cómo están los heridos de gravedad?

Xiao Ling Están empeorando y la medicina está por acabarse.

Ye Sizhong Comisario, tanto las medicinas como las provisiones constituyen un serio problema.

Guo Jianguang Es verdad, debemos pensar en algo.

Soldados Xiao Wang, Xiao Wang ¿te sientes mejor?

Xiao Wang Camaradas, mirad, estoy mucho mejor (Da unos pasos tambaleándose).

Líder de pelotón Xiao Wang, ¿tienes hambre? Tengo un poco de pastel de arroz aquí, puedes comértelo.

Xiao Wang ¡No!

Soldados Xiao Wang, tienes que comer.

Xiao Wang (Emocionado) Camaradas, el Comisario intenta reservar las provisiones para los heridos de gravedad.

Guo Jianguang ¡Xiao Wang! (Pone una mano sobre Xiao Wang mostrando una profunda amistad con el fin de persuadirle para comer algo) Camaradas, tanto las medicinas como las provisiones constituyen un serio problema. Parece que tanto el pueblo como el Partido tienen problemas ahora y no pueden ayudarnos inmediatamente, entonces ¿qué debemos hacer? ¿Nos vamos a dejar intimidar, nosotros el antiguo Ejército Rojo, por esta pequeña dificultad?

Soldados ¡No!

Líder de pelotón Nuestro Ejército Rojo escaló montañas nevadas y cruzó praderas superando todo tipo de dificultades. Seremos capaces de conseguirlo.

Soldados ¡Claro que sí!

Guo Jianguang ¡Claro que sí!

[Se escucha una lancha. Entra el soldado 1.]

Soldado 1 Informo de que una lancha ha sido vista en el lago.

Guo Jianguang ¡Oh! Siga vigilando.

[El Soldado 1 sale.]

Guo Jianguang Líder de pelotón Ye, coja a dos camaradas y vayan al frente a montar guardia.

Ye Sizhong ¡Sí, señor! ¡Seguidme!

[Ye Sizhong, Zhang Songtao y un soldado salen.]

Guo Jianguang ¡Ustedes dos cuiden a los soldados heridos más graves!

Xiao Ling y líder de pelotón ¡Sí, señor! (Salen).

Guo Jianguang ¡Camaradas!

Soldados ¿Sí?

Guo Jianguang ¡Preparaos para la batalla!

Soldados ¡Sí, señor!

[Los soldados miran el sonido de la lancha desaparecer en el horizonte.]

[Ye Sizhong, Zhang Songtao y un soldado entran.]

Ye Sizhong Comisario, la lancha se dirige a Shajiabang.

Guo Jianguang Sopesando la situación, quizá el demonio japonés se haya retirado. Tras la ráfaga de disparos la lancha apareció...

Ye Sizhong Los únicos que tienen lanchas a motor son los japoneses...

Guo Jianguang Me gustaría enviar a dos hombres al otro lado del lago para hacer un reconocimiento.

Ye Sizhong Vale.

Soldados ¡Yo voy! ¡Yo voy!

Guo Jianguang Lin Dagen y Zhang Songtao: vosotros dos remen al otro lado y busquen a Sha Silong o a A Fu, pero no a A Qingsao, porque ella se encontrará en una situación comprometida. Una vez que sepáis la situación del enemigo, intentad conseguir algunas medicinas. Id con precaución y volved con sigilo. (Canta al tono *xipi*, aire *erliu*)

*Los dos os ofrecisteis para remar a la orilla opuesta,
atad el bote en el árbol que está al oeste de la aldea.
Encontraremos las medicinas para curar a los enfermos,
conoceremos la situación del enemigo,
los camaradas esperarán con confianza,
esperando el regreso victorioso de los exploradores.*

(Cambia a aire *liushui*)

*Conociendo la situación del enemigo podremos juzgar;
tendremos la iniciativa.
Aunque no sea tan fácil entrar y salir,
trataremos al enemigo de forma inteligente.
Después de una lesión, volvemos al equipo a luchar,
ubicando las tropas en el este para acabar con el enemigo.
Se escucharán tambores de guerra y se izará la bandera roja,
recuperaremos toda China de una sola vez.*

Ling Dagen y Zhang Songtao ¡Para completar la tarea con determinación!

Guo Jianguang ¡Preparaos para salir!

Ling Dagen y Zhang Songtao ¡Sí, señor!

[Lin Dagen y Zhang Songtao salen.

[Desde dentro el Líder de pelotón grita: “Comisario”, apresurado sale comiendo arroz y lügen. Xiao Ling y un soldado salen.

Líder de pelotón Comisario, mire este lügen, ¿no le parece bueno este lügen con arroz y pollo?

Guo Jianguang Sí, lo es. Camaradas, si utilizamos la cabeza para encontrar una solución, podremos superar incluso las peores adversidades. El Presidente Mao nos enseña que a menudo hay situaciones de este tipo, en las que lo favorable y dinámico surge del esfuerzo de aguantar un poco más. ¡Camaradas! (Canta al tono *xipi*, aire *sanban*)

*Las dificultades no pueden asustar a los héroes.
La tradición del Ejército Rojo se transmite de generación en generación.
Recordad las enseñanzas del Presidente Mao en nuestros corazones:
¡Perseverad en la lucha, la victoria llegará mañana!
¡Camaradas! (Salta a la plataforma de tierra)
Esta zona de juncos es nuestro frente, nuestro campo de batalla,
debemos esperar recibir las órdenes de nuestro superiores
y perseverar hasta la victoria.*

Soldados ¡Sí, señor! Debemos esperar las órdenes, sin tener miedo a las dificultades y esperando la victoria.

[Se levanta una tormenta.

Xiao Hu ¡Se avecina una tormenta!

Guo Jianguang (Canta heroica y apasionadamente al tono *xipi*, aire *daoban*)

¡Seamos como un pino verde en la cima de la montaña Tai!

[Los truenos resuenan y los relámpagos centellean. Guo Jianguang salta desde la plataforma de tierra; junto con otros soldados bailan simulando un combate.]

Soldados (Bailan y cantan juntos)

*¡Seamos como un pino verde en la cima de la montaña Tai!
que se alza orgulloso hasta el cielo.*

*La tormenta no puede soplar a miles de kilómetros,
ni miles de truenos podrán retumbar.*

*El sol abrasador no puede morir,
ni el frío hielo, ni la abundante nieve.*

*El pino también sufrió tribulaciones, pruebas y desastres,
por eso tiene marcas y cicatrices,
sus ramas son como el hierro, sus tallos como el bronce,
vigorosos y obstinados.*

*Alabado por la noble moral,
nuestros dieciocho heridos y enfermos*

¡Se transformarán en dieciocho pinos verdes!

[Los soldados se mantienen en pie contra el viento y la lluvia, formando un grupo de heroicas estatuas.]

[Se cierra el telón.]

Acto sexto.

Confiando el plan.

[Un día después de la escena anterior. En la casa de té Chunlai.]

[La tormenta ha amainado pero aún hay nubes en el cielo.]

[Se abre el telón: la casa de té está vacía en el exterior, pero desde el interior se escucha gente jugando al mahjong.]

[A Qingsao sale de la casa.]

[Sale una joven.]

Joven A Qingsao, ¿me estabas buscando?

A Qingsao ¿Han vuelto el alcalde Zhao y Silong?

Joven No los he visto.

A Qingsao Si ves a Silong, dile que venga.

Joven Vale (Sale).

[Sale el teniente Liu.]

A Qingsao Teniente Liu.

Teniente Liu A Qingsao, ¿está aquí el Jefe del Estado Mayor Diao?

A Qingsao Está dentro observando jugar a las cartas.

Teniente Liu ¡Vaya!

[El teniente Liu se dirige a la casa, A Qingsao —pensativa— le sigue.]

[Salen de la casa el teniente Liu y Diao Deyi.]

Diao Deyi ¿Qué pasa?

Teniente Liu Zou, el intérprete, le anda buscando.

Diao Deyi ¡Oh!

Teniente Liu El Ejército Imperial está preguntando por los enfermos y heridos del Nuevo Cuarto Ejército.

Diao Deyi ¡Uy, me matas! Los civiles capturados no saben nada. Es verdaderamente difícil encontrar a los enfermos y heridos del Nuevo Cuarto Ejército.

Teniente Liu Veo que Wang Fugen...

Diao Deyi ¿Wang Fugen?

Teniente Liu Sí, él fue quien lideró la revuelta el otro día...

Diao Deyi Tienes razón, deberíamos ir a por él.

Teniente Liu ¡Vaya rápido! La lancha está lista y pronto partirá el intérprete Zou.

Diao Deyi Vale. Vigile la zona, yo volveré en un santiamén.

Teniente Liu Jefe del Estado Mayor, mejor será que me mantenga oculto. El Comandante ha estado enfadado los últimos dos días y hoy no es mi día de suerte. Cuando vuelva, búsqieme y hablemos.

Diao Deyi ¿Crees que el Comandante está así por ti? Mi corazón lo sabe, es por mi.

Teniente Liu (Con halago) Te escucharé.

Diao Deyi Vale, espérame.

Teniente Liu Sí, señor.

[Diao Deyi sale y el teniente Liu entra en la casa.]

[A Qingsao sale del interior, con el corazón apesadumbrado, mira hacia arriba.]

A Qingsao Diao Deyi entra y sale, Hu Chuankui está dentro jugando a las cartas. Yo no puedo ni salir ni irme de aquí. El viejo Zhao y Silong están repartiendo fideos fritos entre los camaradas y aún no han regresado. Los camaradas llevan ya cinco días en el junqueral. ¿Qué se puede hacer? ¿Qué métodos usar para salvar a los nuestros del peligro? (Piensa profundamente y canta al tono *erhuang*, aire *mansanyan*)

*El viento sopla fuerte, la lluvia cae espesa y las oscuras nubes están bajas,
no puedo evitar estar inquieta.*

*Las noticias de que no hay ni alimentos ni medicinas para los nuestros estallan,
¿cómo podrá evitarse que el junqueral se inunde?*

(Cambia a aire *kuaisanyan*)

Ellos son valiosos activos de la Revolución.

Dieciocho hombres que están conectados a sangre y carne con nosotros.

El oficial de enlace lleva una pesada carga,

el secretario Cheng preguntó repetidamente por su marcha.

Una angustia contra la que nada puedo hacer,

*incluso con entrenamiento, he fallado al Partido.
Anoche el alcalde Zhao y Silong fueron a repartir fideos fritos,
¿por qué no habrán vuelto todavía?
Debería haber visitado a mis seres queridos,
pero es imposible salir, hay perros y halcones vigilando,
Diao Deyi ha enviado a su guardia a detener la lancha.
¿Qué hacer? ¿Qué hacer? ¿Qué hacer?
Es una situación verdaderamente horrible.*

[Suenan la canción “El este es rojo” y parece recomponer el ánimo de A Qingsao.

A Qingsao (Continúa cantando)

¡Presidente Mao!
Con tus enseñanzas y la sabiduría del pueblo,
seré capaz de vencer al obstinado enemigo y superar las dificultades.

[La abuelita Sha y Sha Silong salen.

Abuelita Sha y Sha Si long A Qingsao.

A Qingsao (Sorprendida) ¡Silong, has vuelto! ¿Has repartido ya los fideos fritos?

Sha Silong Aún no. Anoche, justo al salir de nuestra lancha, el alcalde y yo fuimos descubiertos. Saltamos al agua y la lancha fue requisada.

A Qingsao ¿Y el alcalde?

Sha Silong El alcalde, al salir del agua, cogió frío y comenzó a tiritar, le subió la fiebre y cogió un resfriado. No puede levantarse, por eso me pidió que viniera y te informara.

Abuelita Sha A Qingsao, ¿qué piensas que deberíamos hacer?

A Qingsao Tenemos que hallar la forma de conseguir un barco para enviar provisiones a los camaradas.

Sha Silong Intentaré conseguir uno esta noche.

A Qingsao (Al escuchar unos pasos, calla inmediatamente a Silong. El teniente Liu se acerca). El teniente Liu se acerca, Silong hazte el enfermo y pídele prestado un barco para ir a visitar a un doctor.

[Sha Silong se pasea alrededor de la mesa fingiendo estar enfermo. El Teniente Liu sale de la casa.

A Qingsao Teniente Liu.

Teniente Liu A Qingsao (mira a Silong), ¿quién es este?

A Qingsao El hijo de la abuelita Sha.

Teniente Liu ¿Qué está haciendo aquí?

A Qingsao Está enfermo.

Abuelita Sha Teniente Liu, mi hijo está enfermo, deseo que le preste una lancha para ir a visitar al médico.

Teniente Liu ¿Una lancha? Eso no es posible.

Abuelita Sha A Qingsao, ruégaselo por mí.

A Qingsao Vale, teniente Liu, su hijo está enfermo y nosotros no disponemos de doctor. Por favor háganos el favor.

Teniente Liu A Qingsao, no trato de faltarle al respeto, pero no puedo hacerlo. Hay algunos barcos allí, pero no podemos moverlos. Es una orden del Jefe del Estado mayor Diao. Por favor, A Qingsao, déjalo estar y no te metas en problemas

A Qingsao ¡Vaya! Este chico está verdaderamente mal.

[Sale desde dentro un sonido de timbres. Un soldado títere grita: “¡Detente! ¿Qué haces?”

[Cheng Qianming responde: “¡Soy médico!”

[A Qingsao y la abuelita Sha están felices, pero no lo muestran en sus rostros.

Abuelita Sha ¡Oh! El médico ha llegado.

A Qingsao ¡Qué bueno! Es hora de que su hijo se recupere. (Se dirige hacia el interior) No dejes que el médico se marche. (Se dirige al teniente Liu) Teniente Liu, deje que el médico vea al muchacho.

Teniente Liu No es posible.

Abuelita Sha Teniente Liu, ya que no que no desea prestarnos la lancha, al menos deje que el médico revise al muchacho.

Teniente Liu ¡Que no!

A Qingsao Teniente Liu, ya que el doctor está aquí, ¿no dejará que vea al muchacho? Permita que lo examine.

Teniente Liu A Qingsao, ya lo sabes, el Jefe del Estado mayor dejó instrucciones de que nadie entrara aquí.

A Qingsao ¡Jo! ¿Qué problema hay? No se lo diremos al Jefe del Estado mayor Diao. Incluso el Comandante Hu daría la cara.

Teniente Liu Eso está bien, el comandante está dentro. Ve y pregúntaselo.

A Qingsao ¿Alarmarlo por un asunto tan trivial?

Teniente Liu Yo no puedo tomar esa decisión.

[Hu Chuankui sale de la casa.

Hu Chuankui ¿Qué pasa?

Teniente Liu Comandante, ha llegado un médico y A Qingsao quiere que ve al muchacho.

Hu Chuankui ¿Qué vea al muchacho?

A Qingsao Ya... esto es lo que sucede: el muchacho está enfermo y por aquí pasó un médico, así que le hice el comentario de que lo revisara. El teniente Liu temía que el Jefe del Estado mayor Diao se enterara y por eso me pidió que se lo preguntara al comandante Hu. Me asusté un poco y no me atreví a preguntárselo.

Hu Chuankui (Se dirige al teniente Liu) El Jefe del Estado mayor puede tirarse un pedo para lanzar una pluma de pollo como flecha.

A Qingsao En realidad, esto no tiene nada que ver el teniente Liu, pesto que él dice que el comandante es bueno y generoso. Me temo que si el Jefe del Estado mayor se pone serio, el comandante no me permita avisar al médico.

Hu Chuankui ¡Avisé al médico!

Teniente Liu Sí, señor. (Se dirige al interior) ¡Eh! Que venga el médico, por favor.

A Qingsao Me gustaría agradeceréelo al comandante en nombre del muchacho.

Abuelita Sha Gracias comandante.

[Cheng Qianming sale.]

A Qingsao y abuelita Sha ¡Doctor!

Cheng Qianming ¿Qué tal?

A Qingsao y abuelita Sha Muy bien.

Abuelita Sha Doctor, ven y compruebe su pulso.

Cheng Qianming Vale, vale.

[Cheng Qianming y Hu Chuankui se encuentran. Hu Chuankui mira a Cheng Qianming que tiene una actitud pacífica.]

A Qingsao (Distrae intencionadamente a Hu Chuankui) Comandante Hu, ¿cómo está su suerte ahora?

Hu Chuankui Bueno... Digamos que han quedado empatados los cuatro asaltos... Voy a salir a pasear.

A Qingsao Le relaja pasear, ya veo. Después de un rato, te aseguraré tres tiradas consecutivas.

Hu Chuankui Vale. Por tus palabras, te invitaré si obtengo una victoria.

A Qingsao ¡Usted es un invitado! Pase, todos esperan a que tire en el juego...

Hu Chuankui ¡Oh! Ja ja ja (Entra en la casa).

Teniente Liu (Se dirige a Cheng Qianming) ¿De dónde eres?

Cheng Qianming (Calmado) De la ciudad de Changshu, soy la tercera generación de médicos tradicionales.

Teniente Liu ¿Tiene el Certificado de buen ciudadano?

Cheng Qianming Sí, lo tengo.

Teniente Liu Déjeme verlo.

[Cheng Qianming saca el Certificado de buen ciudadano y se lo enseña al teniente.]

[A Qingsao lleva dos tazas de té.]

A Qingsao Teniente Liu, estos últimos dos días han sido duros: ha enviado guardias al lago y a confiscado varios barcos. Además, ha prohibido la entrada a civiles, ¿qué está pasando?

Teniente Liu No pasa nada, no pasa nada. Se dice que en el junqueral está el Nuevo Cuarto Ejército...

A Qingsao ¿El Nuevo Cuarto Ejército? Y ¿por qué no envían tropas a buscarlo?

Teniente Liu El Jefe del Estado mayor dijo que los juncos eran demasiado grandes y que no podríamos encontrar nada, pero no quiero hablar de eso. (Se gira para mirar a Cheng Qianming) Vea a los enfermos, véalos.

A Qingsao Doctor, este muchacho está enfermo...

Cheng Qianming El propio enfermo ya conoce la causa de su enfermedad sin yo tener que decir ni una palabra. Pero sí, tienes razón, toma esta medicina. Si me equivoco, no lo cobraré.

Teniente Liu ¡Ey, ey, ey! No hable de eso por ahora, miremos a ver qué tal se encuentra hoy.

Cheng Qianming Esta enfermedad presenta una obstrucción de la uretra y dificultades para respirar.

Teniente Liu Espere, espere. (A la abuelita Sha) ¿Tenía razón?

Abuelita Sha Sí, le acabo de decir que tenía un dolor en el pecho.

Teniente Liu ¡Oh! Parece que usted también tiene algunas habilidades.

Cheng Qianming Voy a mirar la lengua (mira la lengua de Silong). Tiene una calentura estomacal, quizá por no estar comiendo bien.

Abuelita Sha ¡La falta de comida!

Cheng Qianming Tiene problemas en el hígado y eso lo vuelve irritable.

Abuelita Sha Sí, produce ansiedad.

Teniente Liu ¡Ay! Es un dolor de cabeza, ¿qué te preocupa?

Cheng Qianming No importa, te haré una receta para que tomes unas medicinas y te pondrá bien.

[El Teniente Liu mira a Cheng Qianming; A Qingsao y la abuelita Sha están nerviosas. A Qingsao, pensativa, entra en la casa.]

Cheng Qianming (Canta al tono *xipi*, aire *erliu*)

*No te preocupes por tu enfermedad,
debes relajar la mente y dejarla tranquila.
Hay gente en casa que te cuidará...*

[A Qingsao sale de la casa.]

A Qingsao Teniente Liu, ¿qué estás mirando?

Teniente Liu Me interesa la medicina. (Se dirige a Cheng Qianming) Prescríbaselo.

Cheng Qianming Vale. (Continúa cantando)

Una dosis de algunas hierbas te mantendrá a salvo.

Teniente Liu Démela (toma la receta).

Cheng Qianming Ríase, ríase.

[Uno de los soldados títeres sale de la casa.]

Soldado títere Teniente Liu, le llama el comandante (Sale).

Teniente Liu ¡Oh vaya! (Pone la receta de nuevo sobre la mesa) A Qingsao, échelo un vistazo por mi.

A Qingsao Vale.

[El teniente Liu entra en la casa. A Qingsao ordena a Silong y a la abuelita Sha que vigilen los movimientos del enemigo. Cheng Qianming y A Qingsao susurran.]

A Qingsao Varios aldeanos han sido arrestados.

Cheng Qianming ¡Vaya! Según nuestros informes, Hu Chuankui ya se ha rendido totalmente a los japoneses.

A Qingsao ¿Y qué debemos hacer?

Cheng Qianming Debemos sacar este clavo. Nuestra fuerza principal pronto llegará.

A Qingsao Está bien.

Cheng Qianming Averigua los movimientos militares del enemigo. Enviaré a alguien para recopilar información en los próximos dos días.

A Qingsao ¿Y qué pasa con los enfermos y heridos?

Cheng Qianming Enviadlos inmediatamente a la aldea Hongshi.

A Qingsao De acuerdo.

[Sha Silong tose. El teniente Liu sale de la casa.]

Teniente Liu A Qingsao, el comandante ganó algo de dinero. Dice que como es su invitado que vaya a comprarle algo.

A Qingsao ¡Qué bueno!

Teniente Liu (Se dirige a Cheng Qianming) Oiga, ¿cómo no se ha ido todavía?

Cheng Qianming (Ordena la caja de medicinas) Ya me voy. Debes tomar la medicina temprano, no esperes a la noche.

Teniente Liu Vete, vete.

Cheng Qianming Me voy ya.

Abuelita Sha Doctor, está nublado y llueve, tenga cuidado de resbalarse en la carretera.

A Qingsao Sí, tenga también cuidado con los baches.

Cheng Qianming No tengo miedo. Vosotras cuidad de los pacientes.

Teniente Liu Adiós.

[Cheng Qianming sale. El teniente Liu le sigue.]

A Qingsao El Comité del Partido de la zona ha ordenado que los camaradas se trasladen a Hongshi, así que aún necesitamos encontrar una lancha.

Sha Silong Tengo una idea.

Abuelita Sha ¿Qué idea?

Sha Silong Me zambulliré en el agua, cortaré las amarras y soltaré uno de los botes. No habrá nadie en el bote, ni remos tampoco. Siempre y cuando conduzca a media milla de la orilla, la bruma del lago impedirá que se me vea con claridad. A estas alturas es lo único que se puede hacer.

Abuelita Sha A Qingsao, él tiene un buen bañador, déjalo marchar.

A Qingsao Conforme han sucedido las cosas, tendremos que hacerlo como él quiere. Silong, sigue el sendero y encuentra un lugar tranquilo para zambullirte en el agua. ¡Pero ten cuidado!

Sha Silong ¡A Qingsao! (Canta al tono *xipi*, aire *kuaiban*)

*Silong conoce estas aguas desde que es un niño,
incluso se atreve con las olas más monstruosas.*

Volando sobre el lago para salvar a los seres queridos...
¡Mamá! ¡A Qingsao!
¡Relajaos!

[Sha Silong y la abuelita Sha salen. Entra A Fu.

A Fu ¡A Qingsao!

A Qingsao (Sorprendida, se da la vuelta) A Fu, ¿pasa algo?

A Fu Anoche el Comisario envió a Lin Dagen y a Zhang Songtao a mi casa.

A Qingsao ¿Para qué fueron?

A Fu Entendieron la situación de Hu Chuankui, así que tomaron algunas hierbas y se fueron.

A Qingsao ¿Y no les entregaste provisiones?

A Fu Sí, se lo llevaron todo.

A Qingsao Ya veo. Vete tú antes.

A Fu Vale (Sale).

[A Qingsao mira hacia el lago.

A Qingsao (Canta al tono *xipi*, aire *sanban*)

Viendo el bote atravesar la bruma y la niebla y desaparecer,
los camaradas serán capaces de refugiarse en la aldea de Hongshi.

[A Qingsao entra en la casa; el teniente Liu sale.

Teniente Liu A Qingsao, ya he comprado las cosas (la persigue hacia la casa).

[Diao Deyi y Diao Xiaosan entran. El teniente Liu vuelve a salir de la casa.

Teniente Liu Jefe del Estado mayor, ¿dónde está el intérprete Zou?

Diao Deyi Se fue. Teniente Liu, el comandante se va a casar.

Teniente Liu ¿Casarse? ¿Con quién?

Diao Deyi Con la hermana del intérprete Zou.

Teniente Liu No hará falta decir que el padrino será el Jefe del Estado mayor.

Diao Deyi ¡Ey! Te enviará a Changshu con el noble trabajo de buscar una dote.

Teniente Liu (Agradecido) Sí, señor. ¡Gracias Jefe del Estado mayor!

[Diao Deyi, pensativo, se dirige hacia una ladera junto al lago. Mira el lago con sus prismáticos.

Diao Deyi (Gritando alarmado) ¡Eh, parece que hay un bote en el agua!

Teniente Liu (Alarmado) ¿Un bote? El viento ha estado soplando todo el día. Me temo que alguna amarra se rompió y dejó suelto un bote.

Diao Deyi No creo. Un bote sin amarras y a merced del viento viene a la orilla, no va contracorriente y contra el viento. Alguien debe de estar en él.

Teniente Liu ¿Alguien?

Diao Deyi ¡Vamos, persigue ese bote!

Teniente Liu ¡Sí, señor!

[Se cierra el telón.]

Acto séptimo.
Repeler al enemigo.

[Poco después del anterior acto. En el salón de la casa de Diao Deyi.]

[Se abre el telón: desde dentro se escuchan al teniente Liu y a Diao Xiaosan: “rápido, habla”.]

[Hu Chuankui bebe con irritación. Diao Deyi, con la camisa desabrochada y las mangas arremangadas, tiene un aspecto feroz y desdichado.]

Diao Deyi (Lee) El Nuevo Cuarto Ejército ha rescatado el junqueral.

Hu Chuankui ¡Cómo puede el Ejército Imperial seguir presionando para cumplir sus órdenes!

[Se escuchan sonidos de tortura desde el interior.]

Diao Deyi Algunos civiles han sido arrestados y torturados para averiguar más sobre los comunistas.

Hu Chuankui Se les ha interrogado durante largo rato, ¡pero aún no averiguaron nada! ¿Alguno de ellos confesó?

[Desde dentro se escucha al teniente Liu y a Diao Xiaosan: “no, aún no”.]

Hu Chuankui Viejo Diao, ¿a cuántos de ellos no dispararemos?

Diao Deyi Estoy tratando de averiguar de a quién disparar. Vamos, traedme a Wang Fugen.

[El teniente Liu y Diao Xiaosan: “Sí, señor”.]

[El teniente Liu y Diao Xiaosan salen con el atado Wang Fugen.]

Hu Chuankui ¡Habla! ¿Dónde están los enfermos y heridos del Nuevo Cuarto Ejército?

Diao Deyi Si nos dicen quienes en esta ciudad son comunistas, serás liberado inmediatamente.

[Wang Fugen señala con rabia a Hu Chuankui y a Diao Deyi. Los dos hombres retroceden asustados.]

Wang Fugen ¡Vosotros, traidores, que cabalgáis sobre la cabeza del pueblo! ¡Perros!

Hu Chuankui ¡Vamos! Dispárale delante de esos pobres civiles.

Wang Fugen ¡Traidores! ¡Perros! ¡Abajo los imperialistas japoneses! ¡Abajo los traidores y los perros!

[Wang Fugen es escoltado y sale.]

[Desde el interior se escucha a Wang Fugen cantando: “¡Viva el Partido Comunista Chino! ¡Viva el Presidente Mao!”]

[Se escuchan disparos.]

[Desde dentro se escucha al teniente Liu y a Diao Xiaosan: “¿Lo habéis visto? Si no habláis, acabareis como él. Dispara. ¡Habla!”]

Diao Deyi Diao Xiaosan, disparen al viejo Liu, miembro del Nuevo Cuarto Ejército.

[Se escucha desde dentro a Diao Xiaosan: “Sal, viejo Liu”.

[Desde dentro se escucha a la multitud con rabia: “¡Abajo los traidores!”

[Se escuchan ráfagas de disparos.

Hu Chuankui ¡Que venga alguien!

[Diao Xiaosan entra.

Hu Chuankui Saca a la anciana Sha y dispárale también.

Diao Deyi ¡Espera! Mejor enciérrala.

Diao Xiaosan Sí, señor (Sale).

Diao Deyi Comandante, la anciana Sha no puede ser asesinada; el Ejército Imperial busca confesiones, no sus vidas. La retendremos para saber cómo se organizan los comunistas y quién está detrás de todo esto.

Hu Chuankui ¡Ay los comunistas! Aunque estuvieran sentados frente a nosotros, no seríamos capaces de reconocerles.

Diao Deyi Comandante, hay alguien de quien debemos sospechar.

Hu Chuankui ¿De quién?

Diao Deyi Aquel día en que el teniente Liu se vio obligado a disparar, ¿dónde ocurrió todo? ¿Y el barco incautado que se perdió? ¿Dónde estaba? Todo muy cerca de la casa de té Chunlai.

Hu Chuankui Estás diciendo que...

Diao Deyi ¡A Qingsao!

Hu Chuankui...

Diao Deyi ¡Es todo muy sospechoso!

Hu Chuankui ¿Y qué hacemos? ¿La arrestamos?

Diao Deyi ¡Cómo! ¡Cómo! El buen comandante no puede arrestarla abiertamente, mejor envíe a alguien para invitarla.

Hu Chuankui Incluso le pedí que me ayudara con mi boda...

Diao Deyi Pues esperemos a que venga para preguntarle.

Hu Chuankui ¿Preguntarle? ¿Qué le preguntamos? ¿Eres del Partido Comunista?

Diao Deyi ¿Cómo vas a preguntarle eso? (Susurra) ¿Cómo?

Hu Chuankui De acuerdo, iré contigo. Que venga alguien.

[Aparece un soldado títere.

Hu Chuankui Cuando llegue a Qingsao, infórmeme inmediatamente.

Soldado títere Sí, señor (Sale).

[Hu Chuankui y Diao Deyi salen.

[El soldado títere informa: “Ha llegado a Qingsao”.

[A Qingsao entra y observa alrededor.

A Qingsao (Canta al tono xipi, aire sanban)

*El Nuevo Cuarto Ejército combate en el este y lucha contra la ‘erradicación’,
Shajiabang pronto volverá a ver la luz del día.*

Hu Chuankui se ha aliado con el enemigo y quiere arrastrar a los aldeanos,

(Cambia a aire liushui)

esta deuda de sangre deber ser limpiada.

He recibido instrucciones de investigar al situación del enemigo,

*solo que las intenciones de este comandante aún no han sido descubiertas,
con un pretexto me he internado en la guarida del tigre para observarles.*

[Hu Chuankui y Diao Deyi entran con ropas diferentes.

Hu Chuankui ¡A Qingsao!

A Qingsao ¡Comandante Hu! Jefe del Estado mayor (Continúa cantando aire *sanban*)

¡Felicidades al Comandante por su boda!

Hu Chuankui ¿Ya lo sabes todo?

Diao Deyi ¡Estás bien informada!

A Qingsao Todo el mundo en la aldea lo sabe. El teniente Liu informó en todos los hogares para recoger regalos voluntariamente.

Diao Deyi Que bien. Siéntate y prepara té.

[Un soldado títere entra con el té. Sale.

A Qingsao Comandante Hu, he escuchado que su novia es muy bonita.

Hu Chuankui ¡Oh! ¿También has oído hablar de ella?

A Qingsao Claro, su belleza es famosa aquí en Changshu: de un sobresaliente carácter, talentosa y buena presencia. ¡Realmente ha elegido una entre cien!

Hu Chuankui Jajaja. Es usted, A Qingsao, una buena habladora. Hoy te he hecho llamar, para pedirte ayuda con los preparativos de mi boda: ¡Llegado el día, tendrás que ayudarme!

A Qingsao Sin problema, es razonable. Cuando llegue el día, vendré temprano de mañana y haré lo que precise: agua, una taza de té... todo lo que necesite.

Hu Chuankui ¡No, no! ¿Cómo podría pedirte todos esos duros trabajos? Sólo espera a que llegue mi palanquín a la puerta y ayúdame a entrar, para evitar cometer errores.

A Qingsao ¡Ah claro, claro! En cuanto llegue su silla a la puerta, me entrega a su novia y yo le voy explicando todo lo necesario, así los amigos y familiares no serán molestados con esos pormenores. No se preocupe, comandante Hu.

Hu Chuankui ¡Eso es genial! Habrá muchos familiares ancianos y son muy exigentes con la celebración. Pero usted estará a la altura, estoy seguro.

A Qingsao ¿Dónde está la nueva habitación?

Hu Chuankui En el patio de atrás. Mañana cuando todo esté listo, enviaré a alguien para recogerla.

A Qingsao Vale, seguro que vendré.

Hu Chuankui ¡Ven temprano!

Diao Deyi (Golpeando un cigarrillo contra la cajetilla, pregunta con voz severa) ¿Ha confesado ya esa vieja Sha?

[Dentro se escucha al teniente Liu y a Diao Xiaosan: “no te muevas”.

Diao Deyi ¡Traedla!

A Qingsao ¡Comandante Hu! Ustedes están ocupados aquí, yo mejor me voy.

[A Qingsao se gira para salir, pero Diao Deyi la detiene.

Diao Deyi A Qingsao, nosotros nos centraremos en nuestros negocios, tú siéntate en el tuyo.

Hu Chuankui Ya que el Jefe del Estado mayor te retiene, es mejor que te sientes.

A Qingsao Vale, está bien. (Se dirige hacia Hu Chuankui) Entonces volveré a sentarme.

[A Qingsao lo piensa un momento, tiene una idea de qué hacer y con confianza y tranquilidad se dirige a la mesa. Se sienta.

Diao Deyi ¡Traedla!

Abuelita Sha (Canta desde dentro al tono *xipi*, aire *daoban*)

Me alegra saber que mis familiares están fuera de peligro.

[Entra la abuelita Sha.

[A Qingsao, Diao Deyi y Hu Chuankui miran a la abuelita Sha con diferentes estados de ánimo y expresiones.

[El teniente Liu y Diao Xiaosan entran.

Abuelita Sha (Canta al tono *xipi*, aire *sanban*)

Estoy dispuesta a que me rompan en pedazos.

He venido a conocer a mi enemigo (aunque me sorprendió ver a A Qingsao a un lado),

¿Por qué estará A Qingsao frente a la sala? (Después de pensarlo un poco, me di cuenta).

Me temo que el enemigo va a ponerla a prueba, debo protegerla, ¡me encargaré de todo!

Hu Chuankui Abuelita Sha, ¿vas a confesar o no?

Abuelita Sha ¿Qué quiere que confiese?

Hu Chuankui ¿Su hijo envió al Nuevo Cuarto Ejército hacia los juncos?

Abuelita Sha No lo sé.

Hu Chuankui ¿A dónde fue su hijo?

Abuelita Sha No lo sé.

Hu Chuankui ¿Quién es el cerebro de las cosas que organizáis usted y su hijo? ¿De dónde vienen las órdenes?

Abuelita Sha No lo sé.

Hu Chuankui ¡Maldita sea! Tres preguntas sin respuesta. Hoy conocerás mi poder.

[Hu Chuankui levanta el látigo para golpear a la abuelita Sha. Diao Deyi lo detiene.

Diao Deyi Comandante, ¿por qué preocuparse? Siéntese, siéntese. ¡Ey, ey! Vieja Sha, ha sido agraviada, siéntese también. Escucha lo que tengo que decirle (Canta al tono *xipi*, aire *yaoban*).

*La vieja Sha no puede pensar con claridad,
déjeme que le aclare algo.
Eres demasiado mayor para salir de la aldea,
¿cómo pudiste hacer planes y arreglos tan ingeniosos?
Alguien debe haberte dado las órdenes,
ella debe estar detrás de ti en el escenario, entre bastidores.
Hasta ahora has sufrido una tortura difícil de soportar,
seguro que ella está sentada tranquila observando.
¿Si me dices su nombre y apellido,
Diao Deyi te garantiza que nunca te faltará ni leña ni arroz!
¿Cómo lo ves? ¿Lo quieres entender?*

[La abuelita Sha levanta la cabeza y lo ignora.

Diao Deyi A Qingsao, ¿qué consejo le darías a ella?

A Qingsao ¿Yo?

Diao Deyi Claro, eres su vecina, persuádela. (Se dirige hacia Hu Chuankui) ¿Verdad?

Hu Chuankui Cierto. A Qingsao, intente convencerla.

A Qingsao Está bien. Ya que el Jefe del Estado mayor piensa tan bien de mi, intentaré convencerla. Aunque conozco el temperamento de esta anciana y me temo que no conseguiré nada. (Camina pensativa hacia la abuelita Sha y pone las manos en su pecho). Abuelita Sha, el Jefe del Estado mayor ha dicho que su hijo envió al Nuevo Cuarto Ejército en barco, ¿es eso verdad?

[La abuelita Sha mira a los tres con enojo.

A Qingsao Abuelita Sha, sólo tienes un hijo, ¿realmente estás dispuesta a dejarlo ir?

Abuelita Sha Mi hijo ya es mayor como para elegir su propio camino.

Hu Chuankui ¡Habla! ¿Qué provecho sacas protegiendo a Nuevo Cuarto Ejército?

Abuelita Sha Vale, hablo, hablo (Canta al tono *erhuang*, aire *yuanban*).

*Los japoneses atacaron Shanghai el 13 de agosto,
toda la zona de Jiangnan fue capturada.
Los huesos se amontonaron y la sangre fluyó,
la tierra entera quedó consumida por las llamas.
El Nuevo Cuarto Ejército y los comunistas lucharon contra el enemigo,
después de todas las dificultades, marcharon hacia el este de Jiangnan,
tras las líneas enemigas, fueron liberando pueblos y aldeas,
la bandera roja fue izada y muchas canciones se entonaron,
sólo entonces los civiles pudieron ver la luz.
Vosotros pertenecéis al Ejército de Salvación Nacional,
¿por qué no disparasteis contra el invasor japonés?
Os pregunto: ¿a qué país pretendéis salvar?
¿Por qué no salváis a China pero sí a Japón?
¿Por qué atacaron específicamente a los comunistas?
¿Dónde está vuestra lealtad? ¿Dónde vuestra justicia?
Vosotros sois perros traidores,
¡unos desvergonzados sin escrúpulos!*

Hu Chuankui ¡Cállate!

Teniente Liu y Diao Xiaosan ¡Qué disparate!

Abuelita Sha (Continúa cantando)

Si llevas la razón, intenta exponerlo delante de los civiles,
¡qué más da que me matan con miles de cortes!
¡Algún día Shajiang será liberado!
¡Y entonces veremos qué pasa con vosotros, perros traidores!
¿Qué pasará?

Hu Chuankui ¡Llévala y dispararle!

Teniente Liu y Diao Xiaosan ¡Camina!

[Diao Deyi se apresura a esgrimir que Diao Xiaosan no puede llevar a cabo la ejecución y éste lo entiende.]

[La abuelita Sha con la cabeza bien alta sale. El teniente Liu y Diao Xiaosan salen.]

A Qingsao ¡Comandante Hu!

Diao Deyi ¡Más espacio! A Qingsao tiene algo que decir.

A Qingsao (Se levanta con elegancia e indiferencia) Debería irme...

[Diao Deyi y Hu Chuankui agachan la cabeza desesperados.]

A Qingsao Usted está con sus asuntos, no nos atrevemos a interrumpirle.

Hu Chuankui No, no. Hoy preciso de escuchar tus ideas.

Diao Deyi Sí, el comandante Hu ha ordenado disparar a la vieja Sha. Tú y ella sois vecinas, ¿cómo no vas a salvarla?

A Qingsao La abuelita Sha será rescatada.

Hu Chuankui ¿Por quién?

A Qingsao Si su hijo Silong envió un barco al Nuevo Cuarto Ejército, ¿no salvará a su madre? Además, definitivamente el Nuevo Cuarto Ejército salvará a la abuelita Sha.

Hu Chuankui La fusilaremos y ya veremos cómo la salvan.

A Qingsao Sí, si le disparas, nadie vendrá a salvarla. Pero entonces, si nadie viene, no podrás atrapar a nadie.

Hu Chuankui ¡Vaya! ¿Quieres decir que con un sedal largo los peces grandes morderán el anzuelo?

Diao Deyi Es verdad, es mejor no matar a la abuelita Sha.

A Qingsao El arma está en tu mano, así que toma tus propias decisiones. Yo sólo pienso en el bien del comandante.

Hu Chuankui ¡Sí, sí, sí!

Diao Deyi Bien. A Qingsao es realmente una de nosotros. Hagámoslo a su manera: liberaremos a la vieja Sha para que vuelva a su casa, ¿qué le parece?

A Qingsao Estoy segura de que el Jefe del Estado mayor confía en mi palabra, definitivamente le ayudaré.

Diao Deyi ¡De acuerdo, vamos! ¡Liberen a la vieja Sha!

[Dentro se escucha al teniente Liu: “Sí, señor. Vete”.

[La abuelita Sha entra. El teniente Liu entra.

Abuelita Sha Si queréis matarme, hacedlo. Pero no montéis una escena.

Hu Chuankui ¡Vieja, déjalo estar y vete! No me crees más problemas.

Diao Deyi Vieja Sha, no es tu asunto. A Qingsao, envíela de vuelta.

A Qingsao Abuelita Sha, vámonos.

[La abuelita Sha sale y la sigue A Qingsao.

Diao Deyi (Se dirige hacia el teniente Liu) ¡Échales un ojo a ver qué dicen!

Teniente Liu Sí, señor (Sale).

Hu Chuankui Viejo Diao, ¿qué estás tramando? ¿Estás pensando que ellas se pondrán amables entre ellas demostrando estar juntas? Si es así, serán capturadas rápidamente e interrogadas.

[Desde dentro se escucha al teniente Liu: “¡Informe!”.

Teniente Liu Jefe del Estado mayor, informo de que ha habido una pelea.

Diao Deyi ¿Quién se pelea con quién?

Teniente Liu La abuelita Sha se ha peleado con A Qingsao.

Hu Chuankui ¡Traed a la vieja Sha y encerradla!

Teniente Liu Sí, señor (Sale).

[A Qingsao se acerca con el pelo ligeramente revuelto y sin un un zapato.

A Qingsao ¡Ay dios mío! ¡Qué anciana tan increíble! Nada más salir por la puerta, comenzó a pelearse conmigo. De su boca salían improperios como ‘traidores’ y ‘perros’. Me rasgó la ropa y me golpeó en los dientes hasta hacerlos sangrar. (Se sienta) ¡Mira! (Se pone los zapatos).

Hu Chuankui Viejo Diao, no te hagas el listillo, ¿entendido? A Qingsao, ¿está bien tras la pelea? ¿Me podrás seguir ayudando con la boda?

A Qingsao ¡Ojalá tengan un feliz evento! Esa vieja ciega no es rival para mí; ya hemos discutido otras veces y casi la mato a golpes.

Diao Deyi A Qingsao, ¿estás preocupada?

A Qingsao Bueno... si fuera más consciente, no me metería entre gente tan descuidada.

[A Qingsao se limpia los zapatos con un pañuelo y se sienta con la cabeza alta. Hu Chuankui mira fijamente a Diao Deyi que agacha la cabeza con desesperación.

[Se cierra el telón.

Acto octavo. Incursión masiva.

[Tres días después de la anterior escena, al amanecer.

[Se abre el telón: Sha Silong y Ye Sizhong reconocen el terreno.

Guo Jianguang (Canta desde dentro al tono xipi, aire daoban)

La luna brillante del viaje y el refrescante viento...

[Entra Guo Jianguang con espíritu heroico, muestra su arma y hace un liangxiang. Mira alrededor girando y saludando, mientras vuelve a realizar liangxiang. Los soldados del pelotón de asalto le siguen.

Guo Jianguang (Canta al tono xipi, aire yuanban)
*A través de las montañas y los ríos, el pueblo está dormido.
 El destacamento ha lanzado su ofensiva de cerco
 para destruir a los invasores japoneses, a los bandidos y traidores.
 el pelotón de asalto está en camino,*

*(Cambia a aire kuaiban)
 que con sus soldados, casi volando, atacaron por sorpresa Shajiabang.
 Clavando el afilado cuchillo en el corazón del enemigo,
 y golpeándole con frialdad.
 ¡Estaban confusos y corrían despavoridos en todas direcciones,
 es como verter una sopa en un hormiguero,
 o arrojar fuego en una colmena!*

[Sha Silong y Ye Sizhong entran.

Ye Sizhong ¡Una patrulla enemiga!

Xiao Hu ¡Mátalo!

Guo Jianguang (Detiene a Xiao Hu, le ordena) ¡A cubierto!

[La multitud se pone a cubierto.

[Una patrulla títere pasa.

[Sha Silong y Ye Sizhong se levantan, miran alrededor y hacen señas con la mano. Guo Jianguang, junto con otros soldados, salen de detrás de la ladera.

Guo Jianguang ¡Líder de pelotón Ye! ¡Sha Silong!

Sha Silong y Ye Sizhong ¡A sus órdenes!

Guo Jianguang ¡Mirad! (Hace algunos giros acrobáticos: *kuatui*, *titui* y *liangxiang* de todo el cuerpo) Allí al frente está Shajiabang, id en misión de reconocimiento.

Sha Silong y Ye Sizhong Sí, señor (Salen).

Guo Jianguang ¡Avancen!

[Los soldados del pelotón de asalto se reúnen.

Guo Jianguang (Canta al tono xipi, aire kuaiban)

*Dicen que el bloqueo ha sido establecido y está bien vigilado,
 creo que no es más que una fina pared de papel.
 Puedo ver en la distancia Shajiabang,
 ¡lucharemos contra el enemigo y capturaremos a los traidores!*

[Guo Jianguang hace algunos movimientos más acrobáticos junto a los soldados.

[Se cierra el telón.

Acto noveno.
Abriéndose paso.

[Inmediatamente después del acto anterior. En el muro exterior de la casa de Diao Deyi.

[Se abre el telón: un soldado títere hace guardia junto al muro.

Soldado títere El comandante se va a casar y ha invitado a oficiales del Ejército Imperial a la celebración, pero no hay sillas suficientes ¡qué mala suerte!

[Ye Sizhong espera, ataca al soldado títere y lo derriba.

[Guo Jianguang y A Qingsao entran. Los siguen los soldados y milicianos del pelotón de asalto.

A Qingsao Comisario, justo detrás de este muro está el patio de la casa de Diao Deyi (Canta al tono *xipi*, aire *kuaiban*).

*No ha habido cambios en los movimientos del enemigo,
los informes de inteligencia que nos envían son claros a simple vista.
Las fuerzas principales se encuentran en el este y el oeste,
sólo hay un pelotón en la entrada principal.
La milicia ha cortado las comunicaciones,
y sus flancos están sin apoyos.
El banquete nupcial se celebra en el patio,
ellos pronto tendrán una tarta caída del cielo.
¡Si atravesamos el muro, llegaremos directamente a patio,
así acabaremos con esos sinvergüenzas!*

Guo Jianguang ¡Sha Silong! (Canta al tono *xipi*, aire *sanban*)

*Dirige al equipo de bomberos por el patio delantero,
y elimina el escuadrón patrulla enemigo.*

[Sha Silong conduce a dos soldados más y sale.

Guo Jianguang (Continúa cantando dirigiéndose a A Qingsao)

¡Saluda a las fuerzas principales de la ciudad!

[A Qingsao dirige a las tropas y salen.

[Guo Jianguang trepa el muro y mira. Se da la vuelta y saluda. Baja rodando.

[El grupo de soldados cruza el muro.

[Se cierra el telón.

Acto décimo.
La aniquilación.

[Inmediatamente después del anterior acto.

[En el interior de la casa de Diao Deyi.

[Se abre el telón: Kuroda, Hu Chuankui y Diao Deyi entran. Dos soldados japoneses les siguen. Zou Yinsheng sale a su encuentro.

Zuo Yinsheng La lancha está lista.

Kuroda El teléfono no tiene señal. La situación es bastante mala. ¡Cuidado!

[Se oyen disparos.]

Kuroda ¿De dónde vienen los disparos?

Hu Chuankui No lo sé.

[Un soldado títere entra.]

Soldado títere Informo de que el Nuevo Cuarto Ejército está en el patio trasero.

Kuroda ¡Resistid, resistid! (Huye a toda prisa)

[El pelotón de asalto lucha contra los japoneses y los soldados títere y los vence. Guo Jianguang dispara todas sus balas matando a muchos. También atrapa a Kuroda mientras hace un movimiento de liangxiang.]

[El pelotón de asalto escolta a los prisioneros a través del campo.]

[Cheng Qianming dirige la fuerza principal de soldados por el campo.]

[A Qingsao Zhao Axiang lideran la milicia.]

[Guo Jianguang entra junto a Cheng Qianming y A Qingsao, que se dan la mano.]

[Los soldados escoltan a Kuroda, Zou Yinsheng, Hu Chuankui y Diao Deyi. Salen.]

[Sha Silong ayuda a la abuelita Sha a levantarse.]

[Los habitantes de Shajiabang y los aldeanos rescatados entran.]

[Los aldeanos, enfurecidos, ven a Hu Chuankui y a Diao Deyi y quieren golpearles. Guo Jianguang los detiene.]

Guo Jianguang ¡Aldeanos! Debemos entregar esta escoria antinacional al gobierno democrático antijaponés para que sean juzgados.

A Qingsao Es verdad. Debemos celebrar un juicio público.

Hu Chuankui ¿Tú...?

A Qingsao Soy miembro del Partido Comunista Chino. ¡Vosotros sois imperialistas japoneses! Sois la escoria de la nación

Guo Jianguang ¡Escoltadlos!

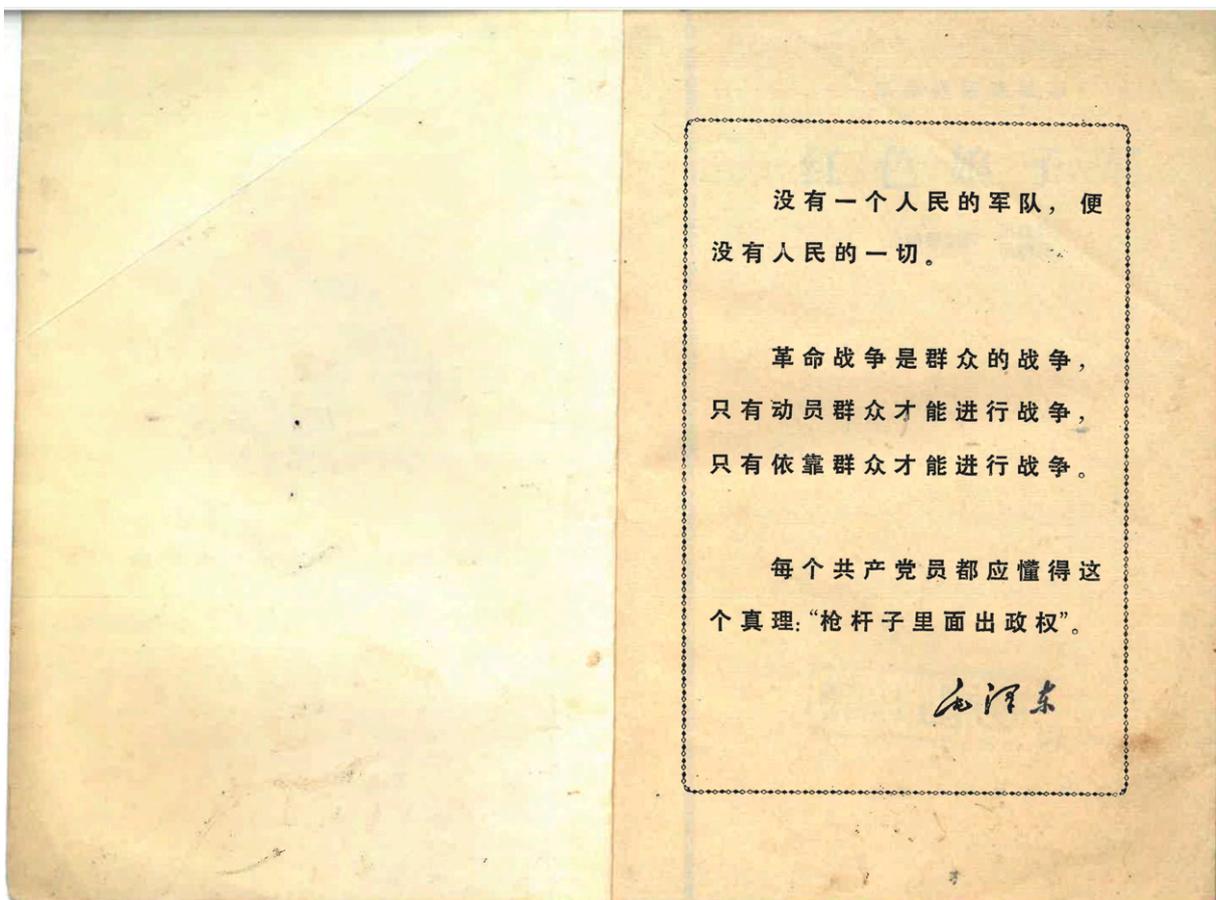
[Hu Chuankui, Diao Deyi, Kuroda y Zou Yinsheng agachan la cabeza consternados. Son escoltados y salen.]

[Guo Jianguang, A Qingsao y otros se reúnen con la abuelita Sha. Los habitantes de Shajiabang, bajo la dirección del Presidente Mao y del Partido Comunista Chino eliminan al enemigo, a los títeres colaboracionistas y volvemos a ver la luz.]

[Se cierra el telón.]

Fin

Libreto original de la historia del ballet revolucionario 红色娘子军

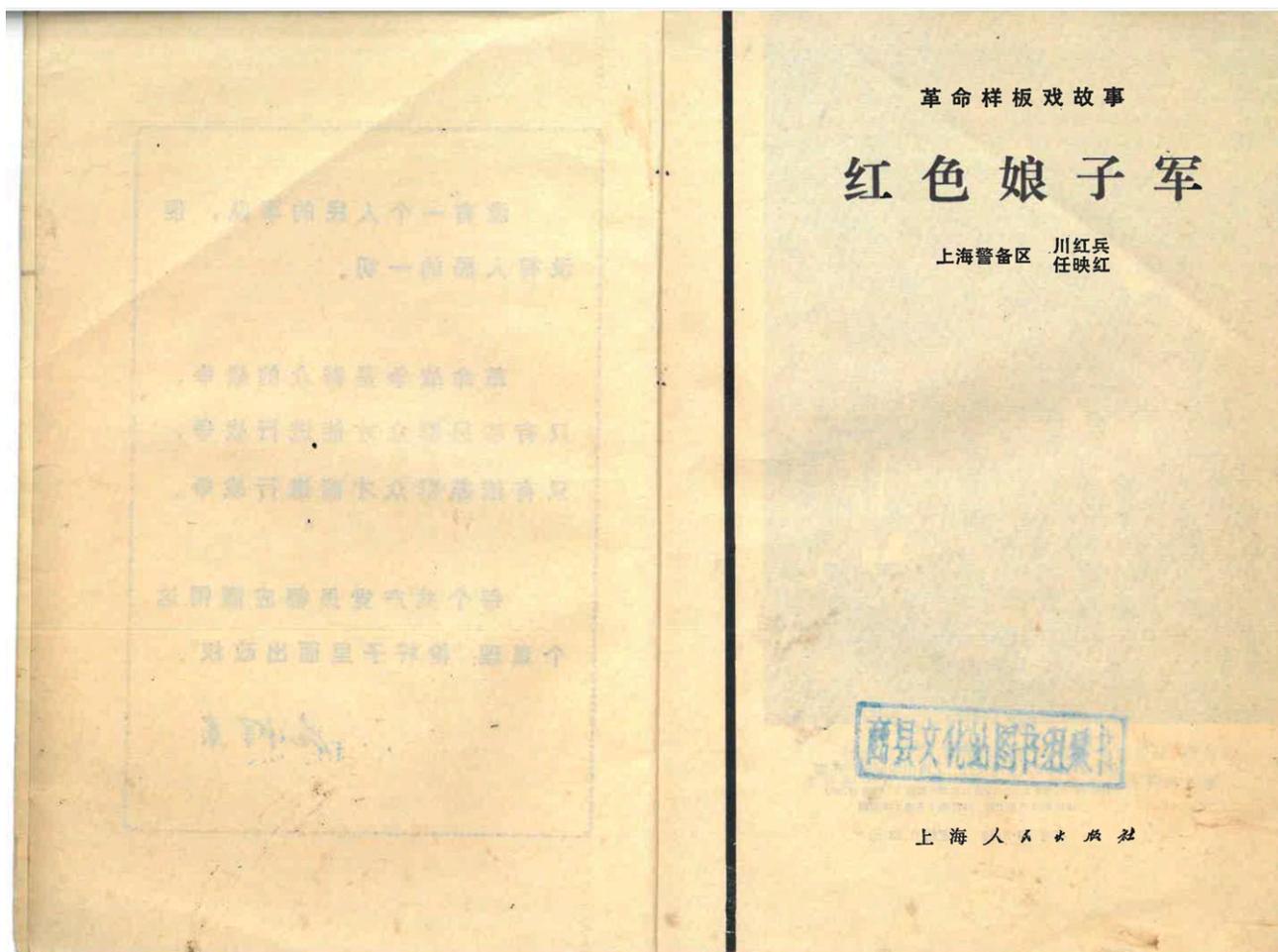


没有一个人民的军队，便
没有人民的一切。

革命战争是群众的战争，
只有动员群众才能进行战争，
只有依靠群众才能进行战争。

每个共产党员都应懂得这
个真理：“枪杆子里面出政权”。

毛泽东



红色娘子军连的党代表洪常青气势豪迈，有力地挥舞起大刀，显示了革命军人勇敢无畏的英雄气概。



恶霸地主南霸天的土牢里，大柱子上，铁链吊着贫农女儿吴清华。她昂首挺胸，双眼迸射着仇恨的烈火，恨不得砸碎这噬血的枷锁，打翻这吃人的虎穴狼窝！

吴清华捧起红旗紧紧贴在脸上，禁不住热泪滚滚：“红旗呀红旗，今天我可找到了你！”



吴清华猛地拉起袖子，露出一道道血淋淋的鞭痕，诉说着在南霸天土牢里受尽折磨的苦痛；诉说在柳林里被南贼打得昏死过去的情景。

洪常青手指前方，告诉清华：“出了柳林，翻过大山，那里红旗招展，阳光灿烂！那里有我们工农自己的队伍，你到那里就能当兵报仇！”



洪常青坚毅、豪迈，挥臂遥指远方，展示着无产阶级革命的远大目标和革命战士肩负的重任。他教育战士们：干革命决不是为个人报仇雪恨，要树立解放全人类的革命理想！

乡亲们手捧着这金黄的稻谷，一千遍一万遍地高呼：“毛主席万岁！”“中国共产党万岁！”“感谢亲人工农红军！”



阵地上只留下了洪常青和一个红军战士、一个赤卫队员三人，沉着坚定地阻击敌人。



洪常青踏着战斗的步伐，逼向南霸天。他那明亮似剑的目光，泰山压顶式的雄姿，逼得南霸天步步后退，惊恐万状。



吴清华赶来，一枪击毙老四，回身一脚将南贼踢翻在地，用枪逼住。

红色娘子军

上海警备区 川红兵 任映红

伟大领袖毛主席教导我们说：“没有一个人民的军队，便没有人民的一切。”《红色娘子军》的故事发生在十年内战时期的海南岛。

（室）咬（印）
老四。

指 路

在海南岛椰林寨恶霸地主南霸天阴森黑暗的土牢里，一根高大的柱子上，铁链吊着一位年轻的姑娘，只见她浑身都是鞭痕，青一条紫一条，被打得遍体鳞伤。但她昂首挺胸，两只眼睛射出复仇的烈火，一对拳头，粗壮有力，恨不得砸碎这噬血的枷锁。她是谁？她就是贫农的女儿，名字叫吴清华。吴清华不甘心在南霸天家里当了丫头做奴隶，几次逃跑都被抓回，这次逃跑又被抓回毒打，关在牢里。同牢里还关着两个妇女，只因为交不起南霸天的租，也被毒打关押。突然，牢门外传来一阵急促的脚步声，“哐啷”

一声，沉重的牢门被打开，“飕！”窜进两个家伙。前面一个长得贼眉鼠眼，一身黑衣服，手里拿根鞭子，这家伙就是南霸天的狗腿子老四。后面跟着一个团丁，手提一盏灯笼。老四是南霸天的一条看门狗，一身狗腥气，在南府里当团丁头目，仗势欺人。今晚，老四奉南霸天命令，要把吴清华卖掉。他胆颤心惊地走近柱子，解开铁链，放下清华。吴清华不顾浑身伤痛，满怀深厚的无产阶级感情，奔到两个难友身边，拉着她们的手激动地说：“大姐，你们不要怕，要和南霸天斗争到底！”这时，老四挥着鞭子，恶狠狠地推着清华，向牢门走去。吴清华愤恨地瞪了老四一眼，再次告别了难友，昂首挺胸，一步一步跨上台阶。猛然，吴清华一个转身，乘老四不备，一把夺过老四的鞭子，高高举起，用尽全身力气，对准老四飞起一脚，不偏不歪，正好踢在老四的胸口上，痛得老四屁滚尿流，“骨碌碌碌……扑通”一声，从台阶上滚了下来。团丁见老四摔得四脚朝天，急忙去扶，一阵风把灯也吹灭了，牢里一片漆黑，吓得他目瞪口呆。老四从地上爬起来拼命地叫喊：“快抓，快抓！”这时候，两个难友急忙猛扑过去，一边紧紧地拖住了老四和团丁，一边喊：“清华，快逃！”“大姐，你们快上来，一起逃！”“不要管我们，快，你快逃！记住给我们报仇！”

阶级姐妹的帮助使清华万分感动，她毅然挺身冲出虎口，飞一样向椰林丛中奔去。

狗腿子老四看见清华逃走，这一急非同小可，急忙派人报告南霸天。自己吆喝着团丁，提着灯笼，拿着皮鞭、绳索，象一群饿狼恶狗，直往漆黑一团的椰林丛中追去。抓了半天也没见个人影。老四气急败坏，命团丁们分散搜寻。那末，清华有没有逃出椰林呢？没有！清华看到这群匪徒来回搜捕，就利用高大密集的椰林躲藏起来了，心想：哼！南霸天啊南霸天！你抓我，打我，关我，此仇不报，我很难消，总有一天要把你千刀万剐，万剐千刀！这时，清华双手拨开树丛，警惕地察看着四周的动静，见匪徒已离去，便迅速地朝椰林深处跑去。突然，前面两个团丁提着灯笼鬼鬼祟祟地搜来，她巧妙地躲过他们，一步一步向后退、向后退，“唷！”正好撞到一个人：“是谁？”清华回头一看：“老四！”真是冤家对头，狭路相逢，清华心想：今天抓不着就跑，抓住了就拚，死也不作奴隶！对着老四迎头就是一拳。老四一看，来势不妙，急忙躲开，一步窜上抓住清华的右臂，声嘶力竭地狂叫：“你给我回去！”清华愤怒地一扬头：“我死也不回！”她拚命与老四搏斗，老四精疲力尽，清华勇气倍增，反手扭住老四胳膊，狠狠地咬了一口，痛得老

四直叫：“来人哪！”清华趁势又飞起一脚，把老四踢倒在地，转身就跑。不料，后面又赶来一群团丁，把她团团围住，寡不敌众，清华又落入魔掌。

这时候，南霸天率领团丁、丫头匆匆赶来。杀人不眨眼的刽子手南霸天，年纪五十，一撮小胡子，满脸横肉，一副凶相，他勾结国民党土匪，耀武扬威，残酷地压榨劳动人民，弄得椰林寒鸡犬不宁，民不聊生。想不到吴清华不买他的账，照样反抗。今天，这家伙追到椰林，看见吴清华如此倔强，便拿起手杖对准清华额角戳去，清华宁折不弯，拒不低头。南霸天暴跳如雷，挥起手杖，狠命毒打清华。清华抓住手杖猛扑过去，要与南霸天拚一死活，吓得南霸天直往后退，气得额角青筋直跳，狂叫一声：“来人，给我往死里打！”“啪！啪！”鞭子象雨点一样落在清华身上。吴清华咬着牙，忍着痛，挺起胸膛，高举拳头，恨不得一下子把南霸天砸扁。接二连三的抽打，清华只觉得眼前天昏地转，一下子倒在地上。“拿来！”老四接过一碗水，“哗！”对准清华脸上泼去，不醒，“再来一碗！”“哗！”又泼了上去，还是不醒，老四上前一摸，气也没有了。“回禀老爷，丫头死了！”南霸天把手一扬，指着丫头们说：“谁要敢再逃跑，再反抗，这就是下场！”这时，一道闪电，接着一个霹雳，暴雨快要下来，

4

恨心(痛)极
悲恸(倒)如初
笑。

南霸天仓皇回去。丫头们看南霸天已走，悲恸地扑向清华身边，抚摸她的伤痕，嘴里不断呼喊清华的名字。众团丁挥动皮鞭，恶狠狠地把她赶了回去。

一会儿，电光闪闪，雷声隆隆，暴雨象天塌似地向椰林泻来。昏死在地上的吴清华在瓢泼大雨中，慢慢地醒过来了，她睁开眼睛一看，自己还在椰林中，摸摸身上，条条鞭痕象针扎，钻心的痛。看看四周，茫茫黑夜向何处走啊？想想路程，密密椰林到底哪里是边啊？又冷又饿。难道说做奴隶的祖祖辈辈就没有一条生路吗？不！吴清华顽强地站了起来！黑夜总有尽，椰林总有边，奴隶总有一天要翻身。她挣扎着一步一步向前跨着，“报仇！报仇！我爬也要爬出这椰林！报仇！……”一阵剧痛，吴清华又昏倒在地上。

雨过天晴，东方发白，漆黑的椰林也一点点亮了起来。一会儿，从椰林丛中走出两个农民打扮的人，走在前面的身材魁梧，黝黑的脸，二十七、八岁年纪，英姿勃勃，沉着、机警，手拿斗笠，腰挂一条白毛巾。后面一个年轻小伙子，十七、八岁，身子非常灵活，斗笠挂在肩上，手拿一支驳壳枪，紧紧跟着。他俩就是红军干部洪常青和通信员小庞。为了消灭南霸天匪徒，解放苦难深重的海南人民，奉上级首长指示化装

5

到椰林来侦察敌情，路过这里。洪常青解下毛巾擦擦汗说：“小庞，累了吧？”顺手把毛巾递给了小庞，自己将斗笠背在肩上。“不累！”小庞擦好汗笑了笑，随即把毛巾还给他。常青接过毛巾，一眼看见小庞手里还拿着枪，就说：“你的枪……”小庞立即把枪插在腰里。洪常青放好毛巾，警惕地看了看四周。突然发现前面地上躺着一个人！常青回头对小庞说：“注意周围动静。”自己急忙奔过去把她扶起。躺在地上的人就是被南霸天打得昏死过去的吴清华。吴清华慢慢睁开眼：“啊！他们是谁？”立即挣开常青的手就逃，突然感到一阵头晕，差一点昏倒。常青急忙上前搀扶，发现清华臂上都是伤痕血迹，心中激起了强烈的阶级仇恨，立即解下毛巾，替清华擦拭伤口，并亲切地说：“不要害怕，我们和你一样，也是穷苦人！”吴清华看到面前的陌生人态度十分和蔼可亲，感情非常真挚朴实，慢慢地消除了怀疑和恐惧，心想：他们和南霸天不一样，他们是好人。常青非常关切地问：“是谁把你打成这个样子？”清华一听，心中怒火万丈，把手直指南霸天离去的方向恨恨地说：“就是那杀人不眨眼的南霸天！”常青和小庞听说是南霸天，捏紧拳头愤怒地说：“这个作恶多端的刽子手！一定要向他讨还血债！”常青又问：“你叫什么名字？”“吴

6

清华。”“你现在打算到哪儿去？你的家在哪里？”“家？我没有家，哪儿能给咱穷人报仇，哪里就是我的家！”面对这苦大仇深的贫农女儿，洪常青充满了深厚的无产阶级感情，激动地说：“清华，穷人苦，苦就苦在没有枪杆子，我们要翻身，只有拿起枪杆子，和狗地主进行斗争！”他挥手指向前方：“看！出了椰林，翻过大山，那里红旗招展，阳光灿烂！那里有我们穷人的救星，那里有共产党、毛主席领导的我们工农自己的队伍，你到那里就能当兵报仇！”洪常青的一番话，给吴清华增添了无穷的力量，她踮起脚尖，两眼顺着常青手指的方向，望呀望呀，清华好象看到了穷苦人翻身的地方，脸上露出了希望的笑容，她转身激动地对常青说：“纵有千难万险，这条路我走定了！”说完就走。

突然，常青又叫住她：“等一等。”只见常青从衣袋中掏出两个银毫子递给她，亲切地说：“带着吧，路上用。”银毫子！清华望着常青，愣住了。吴清华呀吴清华，石头底下发芽，黄连水里泡大，从小当牛做马，没见过亲人没有个家呀！她两眼饱含着热泪，目不转睛地望着常青，从上看到下，不知说啥好：“这是给我的？”常青真挚地点点头说：“是你的！”小庞也指指银毫子说：“拿着吧！”清华想：我今天怎么

7

遇到这样好的好人啊！这，这深情厚谊，双手捧不下啊！她珍重地把双手在胸前擦了又擦，一步一步走上前，颤抖着伸出双手，银毫子落在清华手中，常青轻轻地给她合上手掌。清华不知如何感激他，千言万语并成一句：“我一辈子也忘不了你们！”说完刚走几步，又回来激动地向常青鞠了一躬，一转身，朝着常青指引的方向飞奔而去。

一道红光把吴清华前进道路照得通红通红，洪常青和小庞目送吴清华远去。吴清华所走的路，就是毛主席开辟的武装夺取政权的光明大道；是天下穷苦人翻身求解放唯一正确的道路。常青和小庞警惕地转身扫视着密林，继续侦察敌情去了。

参 军

洪常青完成侦察任务后，上级又派他到即将成立的红色娘子军连去担任党代表。这天上午，红色娘子军连要开成立大会，战士们在党代表洪常青和连长的率领下，唱着宏亮有力的娘子军连连歌：“向前进，向前进！战士的责任重，妇女的怨仇深。打碎铁锁链，翻身闹革命！我们娘子军，扛枪为人民。向前进，向前进！……”迈着矫健的步伐，浩浩荡荡开进了

8

广场。一面红色军旗光彩夺目，在队伍前面哗啦啦地迎风飘扬。旗中央五角星上镶着镰刀、斧头，左边竖一条白底黑字：“中国工农红军娘子军连”。连长是位年轻的妇女，英姿飒爽。党代表洪常青，今天，穿一身洁净的灰布军装，红领章，红袖章，军帽上一颗红五星闪闪发光，显得特别有精神。“来了，来了！”一群儿童在人群中奔跑高呼着。红色根据地广场上的老人、儿童、赤卫队员、黎族妇女，顿时沸腾起来了。“立——定！”只听得连长一声口令，一百几十个战士的脚步就“嚓！嚓！”两声，全部停下。隆重的庆祝大会开始了，党代表洪常青与连长庄严宣告：“同志们，乡亲们！在中国共产党和毛主席的英明领导下，中国工农红军的第一支妇女武装，红色娘子军连正式成立了！”广场上一片欢腾，大家振臂高呼：“中国共产党万岁！”“毛主席万岁！”接着连长下达了操练的命令，战士们手持步枪，精神抖擞，在连长带领下进行操练。党代表洪常青教战士们练刀。常青手舞大刀，迈着雄健的步伐，阔步向前，腾空而起，雄姿勃勃，一刀劈下，分量足有千斤，象要把整个旧世界劈开，横腰砍去，速度快如闪电，象要把所有敌人的脑袋砍掉，一刀来，一刀去，一派革命军人勇敢无畏的英雄气概。常青一挥手，战士们发出震天动地的一片喊

9

杀声：“杀！”排山倒海地冲了上去。这时，广场上刀枪如林，银光闪闪，红缨翻飞，杀声震天，汇成了人民战争的海洋。

忽然，放哨的儿童团员急匆匆地跑来：“大家注意了！”人群立即安静下来，问：“什么事？”“从椰林寨跑来一个妇女。”“在哪里？”“在那儿。”只见吴清华脚步踉跄地赶到了会场，大家上前扶住了她。“这是什么地方？”清华问。儿童团员告诉她：“这儿是红色根据地。你看，红旗！”红旗！吴清华看到英雄树上迎风招展的那面鲜艳红旗，抑制不住内心的激动：“红旗呀红旗，今天我可找到了你！……”她立即飞奔过去，捧起红旗，两眼盯着红旗，上上下下看了个够。这个倔强的贫农女儿，在地主的土牢里受尽折磨，她没有流过泪，南霸天打得她死去活来，她没有流过泪，而今她仰望着红旗，就象见到了党，见到了劳动人民的大救星毛主席，好象有生以来第一次投进母亲温暖的怀抱。她把红旗紧紧地贴在脸上，滚滚的热泪扑簌扑簌地往下掉。战士们、乡亲们纷纷围了上去，清华看到这一个个穿着崭新军装的女战士，非常羡慕，抚摸着她们的军装。女战士对她说：“这是红帽徽，红领章。”又指指手臂上：“这是红袖章，我们是红色娘子军。”清华心想：真是天红地红人更红

10

啊！她再也憋不住了，急切地拉着女战士们的手大声说：“我也要当女兵！”

这时，迎面跑来一个年轻的战士对她讲：“吴清华，认识我吗？”吴清华一时想不起来，只好摇摇头。那位战士轻轻摘掉军帽，脸上露出了笑容，吴清华一下子记起来了：“啊呀！是你呀！”“我叫小庞，是通信员。”又指指常青说：“他就是我连党代表洪常青。”这时，吴清华一看愣住了，前面站着穿军装的不正是我的救命恩人吗？他怎么会在这里呢？吴清华快步奔上前，紧紧握住常青的手。常青笑着说：“我们等你好久了！”又对连长说：“这就是我在椰林中碰到的吴清华。”连长亲切地说：“欢迎你来啊！”这时，常青又领着清华对大家说：“同志们，这个阶级姐妹苦大仇深，她九死一生，才冲出了黑暗的椰林寨。”军民们纷纷涌上前来，表示热烈的欢迎。

“清华，来！”连长端来一碗椰子水对清华说：“喝吧，这儿就是你的家，我们都是你的阶级姐妹。”吴清华接过椰子水，捧到胸前，心想：我在南霸天家当丫头，十几年来有谁把我当过人。如今哟，我到了这红旗，太阳是这样的暖，人们是这样的亲啊！她大口地喝下了这清凉甘甜的椰子水。连长接过椰壳碗时，一下子看到了清华手臂上的血迹斑斑，十分关切地

11

问她：“清华，你逃出南霸天老巢，一定有千仇万恨啊！”一霎时，世世代代的血海深仇，在吴清华胸中翻滚，涌上心头：“亲人们，你们看！”她猛一侧身，拉起袖子，臂上露出了一道道血淋淋的鞭痕。“南霸天！”她用手向椰林寨一指：“我的父母早叫南霸天害死了！我从小就落入虎口，在南霸天家当丫头，做奴隶，那真不是人过的日子啊！我下决心逃出虎穴狼窝。每次被抓回，他们把我关在土牢里，用沉重的铁链吊在柱子上，拳打脚踢，百般折磨，想要我低头，真是痴心妄想！这次，我又逃到椰林，狼心狗肺的南霸天叫狗团丁毒打我，手杖、皮鞭如雨点一样落在我身上，将我活活打得昏死过去。”吴清华难过得再也说不下去。这时广场上寂静无声，连长无限深情地说：“有共产党、毛主席给我们撑腰，你说下去！”清华继续说：“要不是场暴雨把我淋醒，党代表搭救了我，我就死在椰林中了。”说完扑向连长怀抱痛哭起来。连长拉着清华说：“咱们穷苦人都有一本血泪账，这血债要用血来还！”清华擦干眼泪对连长和党代表说：“我要当兵，我要报仇，我要杀死南霸天！”

这时，洪常青一步跨出人群，高举拳头激动地说：“同志们，吴清华的苦，就是我们的苦；吴清华的恨，就是我们的恨！受压迫的奴隶要翻身，只有拿起

枪杆子，跟着伟大领袖毛主席，跟着中国共产党闹革命，才能打出一个新天地，解放千千万万受苦受难的人民！”党代表的一番政治动员，字字如火把，句句千钧力，更加提高了全体军民的阶级觉悟，群众高举“打土豪分田地”，“活捉南霸天”的大幅标语，决心消灭南霸天，解放椰林寨。洪常青和连长答应了吴清华的要求，批准她参军。清华高兴得跳了起来，一口气跑到连长面前。连长当场把一支崭新的钢枪授给了清华，并谆谆教导说：“我们劳苦大众要解放，一定要拿起枪杆子，消灭国民党反动派，砸烂万恶的旧社会！今天把枪发给你，望你紧握手中枪，将革命进行到底！”吴清华点点头，无比兴奋地说：“今日钢枪在手，上战场痛歼豺狼！”“吴清华同志，入列！”清华昂首挺胸，大踏步跨进了红色娘子军的战斗行列。

夜 袭

再说，这一天南霸天在南府做寿，团丁们穷凶极恶到处抢肉抬酒，抓鸡牵羊，椰林人民遭了殃。黄昏，土豪劣绅，国民党党棍，土匪头子纷纷来勾搭捧场，送礼的送礼，拜寿的拜寿，南府一片乱哄哄。南霸天和他的老婆叫丫头们捧出上等果品，请他的狐

朋狗友。团丁们用皮鞭强迫黎族姑娘跳舞，寻欢作乐。“噫……”一个团丁匆匆跑来，递上一份大红名帖：“报老爷，贵客到。”南霸天接过名帖一看，来客是位华侨巨商，素不相识，突然登门，不知来干什么。再一看，名帖下一张丰厚的礼单，看得爱钱如命的老贼口水直往肚里咽。他对着众土豪说：“诸位，有何高见？”一个老土豪说：“此人有点来头，千万别错过良机！”南霸天名利熏心，岂肯放过这样有钱有势的人物，立即说：“好！持刀列队，迎接贵客。”南霸天和众土豪急忙整理衣冠出门迎客。只见这位“贵客”一身华侨装束，白凉帽，白西装，黑白颜色的皮鞋，手执一把纸扇，坦然自若，气概非凡，迈着雄伟刚健的步伐，大摇大摆地走了进来。

那末这位“贵客”到底是谁呢？不是别人，就是娘子军连党代表洪常青。原来前几天常青和小庞对南霸天情况进行了侦察，摸清了敌情，知道南霸天要在今天做寿，因此发动群众制订了一个周密完整的战斗方案：趁南霸天做寿，宾客混杂之际，由党代表洪常青扮作华侨巨商，并带领小庞和女战士，化装成“随从”“丫头”，从正面打入南巢，约定半夜鸣枪为号，与埋伏在南巢四周的红军大队人马里应外合，一举歼灭南贼匪帮，解放椰林寨。这时，洪常青带着小庞

和女战士大步跨进庭院，锐利的目光四下一扫，屹立在庭院中央，稳如泰山。南霸天满脸笑容，慌忙地迎上去：“洪仁兄，失迎！失迎！”常青拿下凉帽交给小庞，折起扇子拱了拱手说：“岂敢！”“洪仁兄是——”“南洋归来，路过贵地，特来祝寿！”“多谢！多谢！”只见常青一招手，几个女战士送过几份名贵的寿礼，南霸天看得心花怒放，急忙点头哈腰说：“送这么大的礼，我南某人愧！有愧！”“小意思！”“快请！请上边坐！”“请！”南霸天毕恭毕敬请洪常青上座。南匪为了炫耀门面，虚张声势，命令老四率领团丁操练武术，“噼噼啪啪，噉哩噉啦！”一阵凌乱的刀枪拳术，要得团丁直喘牛气，动弹不得，一个个贪婪地等候领赏。洪常青轻蔑地抛出一包银元，“噉哪！”银元落地，众团丁你争我夺，丑态百出。南霸天勃然大怒，在贵客面前又不便发作，只好尴尬地说：“别见怪，还是请里厅坐吧！”洪常青起身就走。众团丁等不及客人走完，又没命地抢银元，老四板起脸，两手一推：“统统交上来！”众团丁无可奈何交出了银元，一个团丁想讨好老四，从中捞点油水，老四伸手一巴掌，打得团丁捂着嘴巴不敢作声。眼见他袋里装满了银元，扬长而去。众团丁望着老四的背影，骂个不停，怨气满腹，一哄而散。

深夜，南府里格外阴森，庭院门口的岗哨没精打采地倒背着枪。突然，门口闪进两个人，动作十分敏捷机警，一步步靠近岗哨，说时迟，那时快，其中一个用一团布塞进团丁的嘴，另一个撩起一枪托，只听见“唔！”的一声就被解决了。这两人就是吴清华和她的女战友，她俩一身丫头打扮，潜入匪巢，准备和小庞取得联络。现在两人仔细地观察着周围动静，清华将南府的地形一一指给战友看。突然传来“咚咚”的脚步声。“有人来了。”“快隐蔽。”她们机警地往假山后一闪，隐蔽起来了。这时两个团丁如虎狼一样鞭打一个小丫头，匆匆从吴清华跟前走过。吴清华看在眼里，气在心里，她愤怒地说：“兔崽子，我来收拾你们！”说完，一个箭步冲向前去，女战友一把抓住吴清华的手，轻声说：“这怎么行！”“放开我，我要去救阶级姐妹！”“不！我们还有任务，再说，党代表不是讲过，只有打下椰林寨，才能解救穷苦人。”女战士硬是把清华拖进假山后面。一会儿，只听得庭院中传出“咕咕”两声鸟叫。“是小庞来联系。”“对，回答他！”女战友也是“咕咕”叫了两声。暗号联系上了，小庞和清华见面。清华问小庞：“情况怎样？”“一切安排妥当，按照预定方案，只等常青同志鸣枪为号，立即动手。”说罢，小庞迅速返回自己的战斗岗

位。联系任务完成，清华与战友正准备撤离南巢，突然，大厅里传来一阵哈哈的大笑声，她们又赶紧隐蔽起来。只见南霸天喝得醉醺醺地出来送客，吴清华一见仇人，分外眼红，几代的血海深仇顿时涌上了心头，手中的枪捏得发烫，她再也抑制不住了：“南霸天，尝尝奴隶的子弹！”“清华，你要干什么？”女战友一把将清华拉住，清华一个转身甩开了战友说：“我要报仇！报仇！报仇！”“不！你不能开枪，还没到时候！”女战友上前一步把清华挡住。满腔怒火的清华，一下子推开了战友，“砰！砰！”两枪，把南霸天打倒在地上。清脆的枪声响彻了夜空，埋伏在南巢外的连长，听到枪声，一声令下：“打！”四周枪声“哒……”红军部队立即围攻匪巢。

在里厅的洪常青一听到枪声，事出突然，他沉着地拔出手枪对战士们说：“跟我来！”一齐从里厅冲出来，两个匪徒跑来，洪常青连开两枪就叫他们上了西天。“小庞，谁发的讯号？”“不清楚。”常青仔细观察四周情况，当机立断地说：“同志们，战斗已提前开始，消灭南匪，迎接大部队！”“是！”小庞和战士们勇敢地投入了战斗。连长带领的娘子军冲进了匪巢，在洪常青的指挥下打得非常出色，她们狠追猛打，势如破竹，众匪徒完全失去了招架能力，土崩瓦解，狼

狈逃散。胜利的红旗迎风飘扬，黑暗的椰林寨获得了解放。乡亲们纷纷拉着战士们的手热泪盈眶。洪常青一面吩咐战士们打扫战场，一面和连长把乡亲们集拢来。洪常青高声地说：“乡亲们！南霸天的粮仓已经打开了，这些粮食，都是我们穷苦人的血汗，应该马上分给大家。”“走啊！到粮仓去。”军民们欢呼着奔向粮仓。翻身人民分粮忙，椰林一片喜洋洋。洪常青高擎着粮筐，热情亲切地把粮食送到一位贫农老大爷手中，老大爷激动地说：“我们日日夜夜盼的就是这一天啊！”常青说：“这是毛主席、共产党给我们带来的啊！”乡亲们手捧着一袋袋、一筐筐金黄的稻谷，千遍一万遍地高呼：“毛主席万岁！”“中国共产党万岁！”“感谢亲人工农红军！”

正当这时，小庞拿着南贼的一根手杖，急匆匆地走到党代表洪常青面前：“报告！大小匪首全部被歼，唯独不见南匪和老四。”原来刚才战斗一结束，通信员小庞就在找南霸天和老四，俘虏堆里一个个查，没有，看看死伤的土匪，也没有，到哪里去了呢？走到假山面前，发现南贼的一根手杖，他马上找党代表报告情况。洪常青忙问：“后院去找过吗？”“没有。”这时连长立即说：“小庞，跟我到后院去搜。”连长和小庞在后院抓住一个老土豪，老土豪吓得面如土色，叩

头求饶。常青严厉地问：“南贼到哪里去了？”老土豪战战兢兢地供出了南霸天的地道。原来吴清华两枪只是打伤了南霸天，南霸天挨到子弹，一头栽倒在地，手杖也掉了，老四急忙扶着南贼趁混乱之际，从地道溜走了。

吴清华听说南霸天逃走，又急又恨，握着枪冲向地道，常青一把将她拦住：“干什么？”“枪是我开的，我去把他抓回来！”“不能去！”洪常青估计地道里有暗设机关，不可轻举妄动，不让吴清华下地道。连长将清华拉到一旁问：“是你发的讯号？”清华看看手中的枪，十分懊悔地说：“唉！我怎么没把他打死呢？”连长一听非常生气：“你违反了纪律，打乱整个战斗部署。”立即下了清华的枪。清华一看连长收了她的枪，心情十分不安，对连长说：“我错了吗？”连长说：“你错了。”与清华一起进南巢的女战友也说：“你不该开枪。”清华心里十分难过：“难道我真的错了？”这时常青心想：一个战士是多么需要用革命的思想来指挥他的行动。他关切地走到清华身边，细心地询问着当时的情况。清华抬起头望着常青，心里久久不能平静。

成 长

娘子军连回到宿营地，洪常青立即召开了党支部委员会，总结了战斗的情况，决定对部队进行一次政治教育。

这天清晨，满天朝霞，椰子树下架着一块黑板，党代表洪常青正在给娘子军连的战士们上政治课。常青左手拿着讲义，右手有力地指着远方，慷慨激昂地说：“我们干革命决不是为个人报仇雪恨，要树立解放全人类的革命理想。”常青一字一句地给苦大仇深的战士们灌输解放全人类，为实现共产主义而奋斗终身的革命道理。常青最后说：“妇女的怨仇深，不仅是因为有一个南霸天，而是因为吃人的剥削制度；革命战士驰骋疆场，不是为了报私仇，而是为了砸烂旧世界，消灭一切害人虫，迎接无限美好的共产主义社会。”

革命的真理象阳光一样，照亮了战士们的心。下课了，同志们有的去打靶，有的去搞生产，吴清华一个人静悄悄地坐在树墩上，动也不动，眼睛直盯着黑板上写着的大字：“只有解放全人类才能最后解放无产阶级自己。”洪常青望着清华的背影心想：苦大仇

深的战士最容易接受革命道理，吴清华同志一定会迅速成长起来。他笑了笑就和战士们一起去搞生产了。清华看看黑板，想想党代表讲的革命道理，心潮翻腾，脸上火辣辣的发烫。她想：党代表有血海深仇，连长也有，同志们都有，普天下哪一个无产者不是血泪比海深？为什么只想着自己报仇雪恨？为什么组织纪律性一点也没有了？我，我为什么？她不安地站了起来，低着头来回慢慢地走动。这时常青的话好象又在她耳边响起：“妇女的怨仇深，不仅是因为有一个南霸天，而是因为吃人的剥削制度；革命战士驰骋疆场，不是为了报私仇，而是为了砸烂旧世界，消灭一切害人虫，迎接无限美好的共产主义社会。”讲得多好啊！可是我呢？清华自己问自己：“我当兵就只想杀南霸天，唉！我一个人报了仇，难道吃人的剥削制度，万恶的旧世界就垮了，共产主义社会就来了？啊哟！我真不应该打枪！”清华看看自己打枪的这只手，再也不想下去了，一个转身，又奔向黑板。“只有解放全人类才能最后解放无产阶级自己。”十九个金光闪闪的大字，象一盏明灯一直照到心坎上，使清华心明眼亮。她知道自己错了，急忙要去找党代表承认自己的错误。

这时，正好连长打靶归来，看到吴清华，就亲切

地招呼她。清华惭愧地走到连长的面前说：“连长，我错了，我不该打枪！处分我吧！”清华！你认识了就好了。”连长看到清华成长起来非常高兴。“清华，你看前面是什么？”连长指着画有蒋介石狗头的靶象问。“人民公敌蒋介石！”“怎么办？”“把它消灭！”“好！靶子就是敌人，来！”连长递给清华一颗手榴弹，带着清华一起练投弹，勇往直前。吴清华怀着阶级仇恨，对准人民公敌蒋介石黑靶，狠狠地砸，狠狠地打。现在清华心里想的不仅要消灭一个南霸天，而要推翻一切反动统治阶级。两个人练得十分认真，洪常青走来站在一边，看到清华精神焕发、斗志昂扬地在苦练杀敌本领，知道她思想通了，十分高兴。拿了清华的枪对连长说：“连长，你看……”连长笑笑说：“好啊！”一手接过枪，对吴清华说：“清华，给你！”清华接过枪，心里无比激动：枪啊枪！现在我才知道你有多少份量！她一步走上前说：“我一定听党的话，使用好这支枪。”常青笑着问：“怎么用法？光打南霸天？”“不！南霸天要打，更要消灭一切狗豺狼！”“靠谁？靠你一个人？”“靠大家，地球上还有多少椰林寨没解放，世界上还有多少和我们一样的阶级兄弟姐妹受煎熬，靠我一个人那还行？”说得大家都笑了，清华也笑了。常青说：“我们应该手携着手，肩并着肩，立志在

毛主席和中国共产党的领导下，紧紧团结起来，汇成革命的洪流，才能冲垮整个旧世界。”吴清华举起双臂，握紧拳头，庄严宣誓：“党代表，连长，我决心永远跟着毛主席和中国共产党，做一个有觉悟的无产阶级先锋战士，为解放全人类奋斗终生！”一轮红日从东方升起，灿烂的阳光普照大地，吴清华在毛泽东思想哺育下迅速地成长起来了。

雄伟的五指山刺破青天，秀丽的万泉河水泛起了碧绿的波浪。刚刚训练回来的战士们拿着在战斗中缴来的南匪枪枝，向洪常青汇报情况，常青说：“我们要狠狠地消灭敌人，缴获更多的枪枝弹药来武装自己，蒋介石是我们的运输大队长，叫南霸天当我们的运输小队长！”说得大家哈哈大笑。几个战士抬着部队自己生产的青菜和鲜鱼向河边走来，常青走上前说：“来！我们一块去洗！”小战士说：“党代表！你休息休息吧！”“嘿，大家都是人民的勤务员嘛！”常青愉快地和大家抬着青菜和鲜鱼，一起往河边走去。英雄的红军连队呈现出一派团结、紧张、严肃、活泼，欣欣向荣，朝气蓬勃的景象。这时，远处传来了歌声：“万泉河水清又清，我编斗笠送红军……”乡亲们慰问工农红军来了。洪常青和连长立刻集合队伍欢迎。乡亲们把精心编制的斗笠，和鲜红熟透的荔枝

送给红军，洪常青激动地拉着乡亲们的手说：“感谢你们的一片深情厚谊，我们一定要多杀敌人，多打胜仗，来回答乡亲们的大力支援。”军民欢腾，亲如一家，歌声四起，笑声连天。真是：红区风光好，军民一家亲，军爱民，民拥军，军民团结向前进。

突然，只听得一阵急促的马蹄声由远而近，通信员小庞骑着马飞奔而来，到了连长面前一收缰绳，跳下马：“报告！”迅速把一份上级命令交给连长，大家屏住了呼吸，一点声音都没有。连长拆开看好后，立即交给党代表洪常青，原来是国民党匪军向根据地大举进犯，上级命令红色娘子军连立即与大部队汇合，准备转移。常青刚看完命令，“隆！隆！”远方传来了炮声。时间就是军队，赢得时间就是胜利。常青和连长决定立刻出发。“哒哒滴……”，一声紧急集合号声破空而起，红军战士和赤卫队员们排成整齐的行列，迈着坚定的步伐，告别根据地的乡亲们。洪常青挥起右手说：“乡亲们，我们一定要打回来的！”说完，领着红军战士和赤卫队员飞一样向山口阵地奔去。

阻 击

山口阵地，硝烟滚滚，战火熊熊，为了歼灭敌人

24

的有生力量，我红军主力部队决定实行大踏步的迅速转移，插入敌后。连长率领部分娘子军随主力撤退。洪常青率领一个由红军战士、赤卫队员们组成的阻击排，坚守山口，掩护主力部队安全转移。

这时候，只听得山脚下传来了密集的枪声，凶狠狡猾的敌人企图两路夹攻。洪常青判断了敌情，把清华叫到身边说：“我到侧翼去防守，你负责指挥这里的战斗！”吴清华和战士们一齐回答：“坚决完成任务！”洪亮的声音震天动地，压过了敌人“隆隆”的枪炮声。洪常青说完，就带领几个同志冒着敌人的炮火出发了。“哒……”“哒……”正面的敌人也开始冲锋了，子弹在山口上空呼啸着，阵地上碎石乱飞。吴清华隐蔽在一块岩石后面，左手伏在地上，右手紧握驳壳枪，两只眼睛紧盯着山下的敌人，坚定地对战士们说：“同志们！沉住气，放近了再打！”战士们个个怒火万丈，摩拳擦掌，各自选择好有利地形，瞄准了山下的敌人。一堆堆敌人，枪举过额角，一面乱放枪，一面爬了上来。一百米，五十米，三十米，敌人离山口阵地只有二十米了。“打！”吴清华一声令下，“砰！砰！”一排仇恨的子弹射过去，跑在前面的几个匪徒一下子倒了下去，接着手榴弹“轰！轰！”地从战士们手中飞出，“咣！”顿时在敌群中开了花，白狗子一个个

25

炸得焦头烂额，鬼哭狼嚎地到处乱窜。只见吴清华把枪一挥，“冲啊！”战士们个个如猛虎下山，冲向敌人，敌人闻风丧胆，连滚带爬地撤下山去了。突然，清华发现小战士负了伤，急忙奔过去给她包扎。这时，洪常青他们打退了侧翼的敌人，回到这边阵地上，他看到小战士负了伤，亲切关心地问：“伤得怎么样？”小战士使劲地摇了摇头，坚强地说：“轻伤不下火线，我照样揍那些白狗子！”正说着，敌人又进攻了，战士们向洪常青报告：“子弹不多了！”在这敌众我寡，弹药缺乏的紧急关头，洪常青镇定如山，把浑身的力量都凝结在那粗壮的右臂上，“唰”的一声，他从背上拔出大刀：“同志们！党考验我们的时候到了！子弹打光了，我们有钢刀！有石头！我们要用生命和热血守住阵地！”“人在阵地在，坚决消灭敌人！”战士们个个拔出大刀，举起石头，准备迎头痛击来犯之敌！敌人从山下张牙舞爪地冲了上来，洪常青大喊一声：“共产党员跟我来！”顿时，一场短兵相接，你死我活的白刃格斗开始了，洪常青率领战士们刀劈、石砸，把匪兵打得落花流水。苦大仇深的吴清华，经过党的教育，在这场白刃格斗中表现得非常顽强勇敢，一连砍倒了几个敌人。现在又发现一个团丁向山下逃跑，清华大吼一声：“狗团丁，哪里逃！”飞步追上去

26

劈头盖脑地连砍两刀，那团丁慌忙用勾刀一挡，只听得“当！当！”两声，震得那团丁从手心一直麻到脚跟，头脑里嗡嗡直叫。清华由于用力过猛，手里的大刀也震飞了，那团丁举刀就朝清华劈来，清华一把抓住了勾刀柄，猛扑过去，用足力气，蹬起一脚，那团丁就象一条死狗被踢出丈把远，脸撞在一块大石头上，勾刀也飞了。清华一个箭步赶上前，双手又卡住了团丁的脖子，卡得那团丁直翻白眼。清华心想：狗团丁，不知有多少阶级姐妹惨死在你们这些刽子手的手中，今天定要消灭你，为阶级姐妹报仇！她收起右腿，对准团丁又是狠狠地一脚，团丁招架不住跌在地上，吴清华赶上一步，一脚踩在团丁身上，趁势拔出他靴筒里的匕首，对准团丁的胸口，“嗨！”狠狠地插进去，结束了这家伙的狗命。

火红旗帜屹立山头，凌空飘扬，红军战士群胆群威，越战越强，敌人四处逃窜，尸体遍野，狼狈不堪。英雄战士们，保住了坚不可摧、铁壁铜墙的英雄阵地。洪常青从怀里掏出挂表看了看，兴奋地告诉大家：“同志们，按照预定时间，我主力部队已安全转移，阻击排的任务，胜利地完成了！”战士们一个个露出了胜利的笑容，准备撤出阵地。突然，山脚下又传来了密集的枪声，穷凶极恶的敌人又发起了冲锋。洪

27

常青果断地决定：“吴清华，你带领同志们迅速撤离，我来掩护你们！”吴清华走到常青面前，急切地说：“党代表，让我留下来掩护！”“我留下！”“我也留下！”战士们都争着要求留下来掩护。洪常青严肃地摘下公文包，交给已经在火线上光荣入党的吴清华：“万一我们失去了联系，把它交给营党委。”吴清华接过公文包，再次说：“党代表，我是一个共产党员，应该冲锋在前，撤退在后，留下我吧！”洪常青怒视着山下的敌人，头也不回，猛一挥手说：“执行命令！”吴清华万不得已，率领着同志们迅速地撤离了阵地。

现在，阵地上只留下洪常青、红军战士、赤卫队员三个人，敌人疯狂地向山头猛扑，常青纵马驰骋，怒杀群匪。突然，红军战士中弹负了伤，洪常青命赤卫队员上前搀扶，赤卫队员猛然发现有匪兵向常青瞄准，他飞步上前，用自己的胸膛挡住了敌人的子弹。只听“砰！砰！”两响，赤卫队员倒了下去。这时一个团丁和一个白狗子冲上阵地，洪常青孤身奋战，勇猛异常，显示了无产阶级革命战士一往无前、压倒一切敌人的英雄气概。他一刀把白狗子的枪打飞了，那白狗子和团丁没命地向常青前后扑来，常青眼明手快，身子一闪，从后面上来的白狗子一下扑了个空，摔了个五体投地，常青趁势跳起，一脚从白狗子

28

背上踩下，这一脚直压得那白狗子在地上乱抓乱抓，说时迟，那时快，常青对准扑来的团丁就是一刀，接着再给脚下那个家伙一刀，结束了两个家伙的狗命。这时候，又有一群匪兵端着枪，蜂拥而来，围住常青，嘴里喊着：“抓活的！”可是，看看常青手里的大刀，谁也不敢上前，洪常青想：“你来一群，我也叫你们同样下场！”洪常青飞步上前，手中飞舞着大刀，从上到下，左右开弓，只听得“当！当！当！当！”把匪兵手里的枪全劈开，看准了一个匪兵，直插一刀，只听“啊！”的一声，那家伙连人带刀，滚下山去。其他几个匪兵一看常青的刀也丢了，就一涌而上，洪常青掏出最后一颗手榴弹，拉开导火索，高举过头，一步一步地逼近匪兵，手榴弹在常青手里“嗤……”地直冒白烟，这几个家伙顿时吓得丧魂落魄，脸色张白，一个个连滚带爬地各自逃命，洪常青趁势投出手榴弹，“轰”的一声巨响，匪兵们惨叫着倒下了一大片。

洪常青转身扶起两个身负重伤的战士，迈着坚定的步伐，一步一步向山口撤去。突然，“砰！”一排子弹从身后射来，两个战友英勇牺牲了，常青也负了重伤。他用尽最后一点力量轻轻地把战友放下。他支撑着身体走到山口，望着山口的小路，看到同志们已经安全转移，心里十分高兴，脸上现出胜利的微

29

笑。这时，洪常青感到伤口一阵剧痛，眼前一黑，就昏倒在地上。霎时，天空乌云密布，雷声隆隆，一阵闷雷，向着山口阵地铺天盖地而来，乌云驾着狂风，笼罩着整个山口阵地。过了半天，被打得丢盔卸甲的残兵败将，在南霸天和国民党匪军官的带领下，战战兢兢地爬上了山头，他们发现昏倒在地上的洪常青，胆颤心惊地围了上去。洪常青从昏迷中醒过来，愤怒地甩开架着他的匪兵，一道道闪电，一阵阵霹雳，映照着洪常青高大威武的身躯，他象一株顶天立地的劲松，昂首屹立在巨大的岩石面前，目光似剑，怒刺匪徒，吓得南霸天这群匪徒不敢抬头看他。

前 进

红军主力部队完成战略转移后，集中优势兵力向白匪军发动猛烈的进攻。火红的军旗迎风飞扬，红军队伍威武雄壮。战士们翻山越岭奔袭敌人。国民党匪军到处挨打，狼狈逃窜，真好象秋风扫落叶一样，被打得一败涂地。一些残兵败将，龟缩在椰林寨，完全成了瓮中之鳖，束手待毙。

这一天的黄昏，南霸天匪巢象大火烧了马蜂窝，团丁们吵吵嚷嚷乱作一团。狗腿子老四拚命想稳住

30

这惨败的残局，拔出枪来威胁说：“谁要逃命，我就毙了他！”团丁们吓得动也不敢动。南霸天眼看红军节节胜利，已经恐慌万分，现在看到被红军打得丧魂落魄的国民党匪军要抢先逃命，就苦苦哀求匪军官说：“你们不能走啊！”“去你的！”匪军官说：“我现在是自身难保，还管你。走！”说着便领着残兵败卒逃命去了。南霸天老婆手里拿着钱匣子，更是手忙脚乱，支使奴仆搬运贵重财物，跌跌撞撞，准备逃走。南霸天头发蓬松，脸色铁青，杀气腾腾，捶胸顿足地叫嚣：“好厉害的共产党，叫我上天无路，入地无门，我怎么能甘心啊！”老四假惺惺急忙拔出手枪，拍着胸膛，对南霸天说：“奴才宁死为老爷效劳到底！”“好！”南霸天脸上露出一副凶相：“等打退了红军，有你好处！”“是！”这一对主子奴才，死到临头，还在张牙舞爪，准备顽抗到底。突然，一个团丁连滚带爬地跌了进来，上气不接下气地说：“报告老爷，红军已经逼近椰林寨，弟兄们死的死、逃的逃、投降的投降，全完蛋了！”南霸天一听，急得直跺脚，命令众匪：“庭院里加强警戒，榕树下堆好干柴，把洪常青带上来！”这个阴险狡猾的老贼想威胁洪常青自首叛变，借此来挽救自己覆灭的命运。

四个团丁推拥着洪常青走来。常青目光炯炯，

31

昂首挺胸，从容镇定，稳如泰山，心想：不管你南匪耍什么花招，我统统叫你希望成灰！南霸天躲过常青锋利的目光，低头拿出一张白纸，用嘶哑的嗓子叫了起来：“洪常青！眼前摆着生死两条路，要活命就写自首书，不然的话……”南霸天用手杖往大榕树一指：“那里柴堆点火，叫你上西天！”常青愤怒地张开双臂，用力向后一振，四个团丁“扑通”一声，仰天一跤，滚在地上。他轻蔑地扫视了一下榕树前的火把柴堆，迈着坚定的步伐，伸展开有力的双臂，仰望长空，环视四野，豪情澎湃：大好的祖国河山啊！多么富饶宽广，百年来魔怪横行，受尽创伤！常青紧紧地捏起拳头，恨不得一下子砸烂这吃人的旧世界！他慢慢地抬起头凝视着远方，两眼闪烁着明亮的光芒。他想：如今啊！井冈山开辟了光辉大道，毛主席指引着胜利方向，武装革命，夺取政权，燎原烈火，谁能阻挡！这时常青高举右臂，屹立在刑场中央。他耳边仿佛传来了娘子军的战歌声：“向前进，向前进！……共产主义真，党是领路人。奴隶要翻身，奴隶要翻身！……”顿时一股暖流涌遍全身，常青的心呀，早已飞到了战友的身边，他的眼前出现了同志们英勇杀敌的胜利景象。共产党员吴清华一定在战斗中迅速成长，娘子军连的战士个个都是英雄汉，横扫残敌更加坚强。红军主力完

成了战略转移，向敌人发起总攻，南匪绝对逃不了覆灭的下场：刑场就是战场，手中如有刀枪！洪常青目光似剑，踏着战斗的步伐，以泰山压顶的雄姿，逼得南霸天和老四步步后退，惊恐万状。南霸天拿着白纸转来转去，不知所措。常青一把夺过白纸，“嚓嚓”猛力撕碎，照准南霸天“啪啪”迎面痛掷过去。南霸天象挨了两记耳光，豆大的冷汗从额角冒了出来，叫嚣着：“来人哪！给我用火烧！”砍头不要紧，共产主义真！洪常青奋臂直指众匪，愤怒地说：“共产党人是不怕死的！你们决逃不脱人民的严惩！”共产党人大无畏的英雄气概，吓得匪徒们爬在地上直发抖。四个团丁扑上来推常青，常青一甩手，这些家伙被摔得老远。这时候，常青象巨人般昂首挺立，他整了整戴着红领巾的衣领，理了理头发，大义凛然，从容不迫地登上了榕树前的柴堆。他伸出左手，象是抚摸着祖国的壮丽山河，他抬头远看，好象看到了新中国灿烂辉煌的胜利明天。洪常青脚踩熊熊烈火，举起右臂高呼：“打倒国民党反动派！中国共产党万岁！毛主席万岁！”声音象春雷滚滚，震撼大地，在五指山上空久久回荡。国际悲歌歌一曲，狂飙为我从天落。烈火中，党的好儿子、伟大的共产主义战士洪常青的高大身躯顶天立地，气壮山河！他象一面火红的战

旗，召唤着千百万革命者，为全人类解放前仆后继，英勇奋斗！

“哒……滴……”军号震天，红旗招展，东方一轮红日把椰林寨照得通红通红。红军攻进了椰林寨，乡亲们跟着娘子军一起冲锋。现在的南府象砸开了的白蚁窠，乱作一团。老四抢了南霸天老婆的钱匣子妄想溜掉，忽然背后撞来了一个人，吓得老四全身发抖，忙说：“我投降！我投降！”回头一看是南霸天。南霸天见老四抢他的东西，气得直跺脚，二人厮打起来，老四急着想逃命，用足力气把南霸天踢倒，拔腿就跑。这时吴清华正好赶来，大吼一声：“站住！”老四见到清华，吓得魂不附体，没命地奔跑，清华举起手枪，只听“砰！”一响，老四象条死狗一样滚在地上，这个作恶多端的狗腿子得到了应有的下场！南霸天听到枪声，从地上爬起就想逃，清华回身一脚，将南霸天踢倒在地，用枪对准南霸天：“不准动！”南霸天一见乌黑发亮的枪口对准自己，身体象筛糠一样抖了起来，哭丧着脸，跪在地上举起手求饶：“别开枪！饶我一条狗命吧。”“做梦！无产阶级的血不能白流，走！”“是！”“往那边走！”“噢！”南霸天一边爬一边翻起狗眼偷看着清华，一只手偷偷从皮靴里拔出匕首，恶狠狠地向清华刺去。早有准备的清华见南贼狗急

跳墙，机警地闪身躲过，奋起一拳，劈头打去，只听“当”的一声，把南霸天的匕首打落在地。南霸天见匕首被击落，仓惶逃命，这时清华紧追不放，抡起枪对准南霸天连开两枪：“砰砰”！两颗子弹不偏不歪，一齐钻进了南匪的脑壳，将这个罪大恶极的反革命头目击毙。战士们一齐赶来，对准万恶的南贼排枪齐射：“砰！砰！……”一颗颗仇恨的子弹射在南匪身上，为被迫害的广大劳动人民报仇雪恨。

红日东升，阳光普照。苦难深重的椰林寨终于获得了解放。红军救出了被南霸天关押毒打的乡亲们，帮他们砸开身上的镣铐。白发苍苍的老大爷找到了被南霸天抢走的孙女。广大劳苦群众含着幸福的热泪，从内心迸发出对伟大领袖毛主席、中国共产党和工农红军的无限热爱，无限感激。

在一片欢腾的人群里，连长和清华到处打听洪常青的下落。“见到常青同志吗？”“老洪到哪里去了呢？”一个在南府里受苦的丫头，悲痛地拉着清华的手走到大榕树下说：“老洪叔叔……他……他……”“他怎么样？”“他给南霸天活活烧死了！”这消息，好象晴天霹雳，吴清华扑向榕树，痛哭起来。红军战士和解放了的劳动群众，齐集在大榕树下，沉痛地悼念亲密的战友：常青同志，你永远活在我们心中！吴清

华慢慢地抬起头，擦干眼泪，举起拳头说：“同志们！我们一定要化悲痛为力量，狠狠打击敌人！”连长号召大家说：“常青同志是我们学习的光辉榜样，我们要继承先烈遗志，将革命进行到底！”顿时，一支支钢枪，一把把大刀，一只只拳头高高举起，发出同一个钢铁誓言：“为死难烈士报仇！”“将革命进行到底！”这时，红军营长双手捧着常青同志的公文包走到清华面前说：“吴清华同志，根据党委决定，任命你为娘子军连的党代表！”“是。”清华庄严地接过常青同志的公文包，心想：党呵！是您从苦难深渊里把我解放出来；是您在阶级斗争的烈火中把我哺育成长！她紧紧握住营长的手说：“我决心以常青同志为榜样，革命到底，永不下战场，直到五洲四海红旗飘扬！”

一个洪常青牺牲了，千万个革命者站起来，在战斗的红旗下面，解放了的劳苦妇女，踊跃地参加了娘子军的行列。人民军队不断壮大，革命洪流不可抗拒。浩浩荡荡的队伍，踏着先烈的血迹，迎着火红的朝阳，阔步前进！

向前进，向前进！在毛泽东思想的旗帜下胜利向前进！

编 后

伟大领袖毛主席教导我们：“革命文化，对于人民大众，是革命的有力武器。”在毛主席的无产阶级文艺路线指引下，经江青同志精心培育的革命样板戏，突出地宣传了战无不胜的毛泽东思想，热情地歌颂了中国共产党领导下的工农兵的英雄形象，是鼓舞和推动广大革命人民在无产阶级专政下继续革命的强大的精神武器。

普及革命样板戏，是关系到巩固和扩大无产阶级文艺革命胜利成果的大问题，是关系到无产阶级在文化领域里对资产阶级实行专政的大问题。

为了大力普及革命样板戏，我们在工农兵的大力支持下，把革命样板戏改编成革命故事，为讲革命样板戏故事、看革命样板戏故事提供材料，用毛泽东思想进一步占领和改造文艺阵地，充分发挥革命文艺团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的战斗作用！

这则革命样板戏故事《红色娘子军》，是由上海警备区川红兵、任映红根据革命现代舞剧《红色娘子军》一九七〇年五月演出本改编的。在编写过程中，曾在工农兵中进行了试讲，并听取了各方面的意见，经过多次的修改和提高。但还只能说是初稿，今后还须通过革命故事员的实践，逐渐丰满英雄人物的形象，精益求精。我们希望广大革命故事员和读者提出宝贵意见和建议，以便作进一步修改。

51769

书 号 _____

登记号 _____

上海出版

Traducción de *El destacamento rojo femenino* (红色娘子军)

Personajes

洪常青 Hong Changqing - Representante y enlace del Partido con el destacamento femenino.

吴清华 Wu Qinghua - Mujer soldado del destacamento femenino, después representante del partido.

连长 Mujer Comandante del destacamento femenino.

小庞 Xiao Pang - Corresponsal del Ejército Rojo.

营长 Comandante de batallón del Ejército Rojo.

炊事班长 Líder del escuadrón de cocineros del destacamento.

Varios soldados (hombres y mujeres) del Ejército Rojo.

黄威 Huang Wei - Capitán de las Milicias Rojas.

郑阿婆 Tía Zheng - Campesina pobre.

小娥 Xiao E - Hija de la tía Zheng.

Varios miembros de la Milicia Roja.

Varias personas de la minoría Han y de la minoría Li¹.

Varias doncellas y camareros.

南霸天 Nan Batian - Terrateniente avaro y contrarrevolucionario. Comandante y señor de la milicia.

老四 Lao Si - Lacayo de Nan Batian y líder de la milicia local.

Líder de un batallón de bandidos del Guomindang.

Terratenientes. Cacique local. Miembro corrupto del Guomindang. Cabecilla de los bandidos.

Varios soldados bandidos del Guomindang. Varios milicianos locales.

**Prólogo.
En la boca del tigre**

[En la isla de Hainan durante la guerra civil.

[Durante la noche en el calabozo de Nan Batian.

[Se escuchan estridentes sonidos de latigazos.

[Se abre el telón: Wu Qinghua furiosa está encadenada en una gran columna. La tía Zheng y Xiao E están nerviosas contemplando con preocupación a Wu Qinghua.

[Lao Si recién pega el último latigazo; un miliciano local sujeta una linterna en las sombras junto a la puerta de la celda.

Lao Si (Gritando a Wu Qinghua) ¡Responde! ¿Te vas a fugar o no? Dime ¿Te vas a fugar o no?

¹ En China existen un total de 56 minorías étnicas reconocidas en la actualidad; de ellas, la más numerosa es la 汉族 (Hànzú) con un total del 92% del país; la otra etnia aparecida arriba es 黎族 (Lízú) que en la actualidad cuenta con casi 1 millón y medio localizados en su gran mayoría en la isla de Hainan, al sur del país.

Wu Qinghua ¡Sí, sí!

Lao Si ¡Oh! Te colgaron hace tres días y sigues respondiendo lo mismo. (Dirigiéndose al miliciano) ¡Ven! Castígala y pártela las piernas.

Miliciano 1 ¡Sí, señor!

[Lao Si desata a Wu Qinghua y la deja caer.

[Un segundo miliciano corre hasta la puerta de la celda.

Miliciano 2 Tío Si, tío Si... (susurrando al oído de Lao Si).

Lao Si (Dirigiéndose a Wu Qinghua) Espérame, me ocuparé de ti cuando vuelva. (Dirige a los milicianos fuera de la celda, cierra la puerta y sale).

[La tía Zheng y Xiao E corren hacia Wu Qinghua.

Xiao E (Ayuda a Wu Qinghua que está llena de cicatrices) ¡Madre mía, mira esto!

Tía Zheng ¡Este grupo de perros serviles! Matan sin miramientos.

Wu Qinghao Los fuertes latigazos de Nan Batian golpean nuestros duros huesos de pobres.

Tía Zheng Qinghua, tú ya te has escapado cuatro veces y cada vez que te atrapan de nuevo te muelen a palos. Si vuelves a escaparte...

Wu Qinghua Mientras me quede aliento, intentaré escapar. No hay manera de que los pobres podamos vivir aquí.

Xiao E Es verdad. Nuestra familia aún tenía sin pagar algunas deudas y también nos apresaron.

Wu Qinghua Tía, si entras en la sede del gobierno del Sur, sólo encuentras un camino directo a la muerte.

Tía Zheng También puedes huir, pero entonces todo el mundo es de los ricos.

Wu Qinghua ¡No podemos quedarnos aquí y esperar a la muerte!

(Canta)

La única forma de sobrevivir es huyendo,

no debería ser justo ser acusado con cargos falsos para volver a sufrir.

¡Cuántas hermanas han muerto en la sede del gobierno del Sur!

¿Hasta cuándo se derramarán las lágrimas de los granjeros

y se verterá la sangre de los esclavos para calmar el odio?

Levanta la cabeza y rompe los grilletes,

¡arriesga la vida para salir de la negra celda!

Tía Zheng

y Xiao E Sí.

[Se abre la puerta de la celda, entran Lao Si y el miliciano 1.

Lao Si Wu Qinghua, te están llamando. Esta vez no intentes huir, aunque tengas un buen lugar donde esconderte.

Tía Zheng (Asustada se abalanza sobre Wu Qinghua) Qinghua, están intentando venderte.

Xiao E (Agarrando con brío a Wu Qinghua) ¡Hermana Qinghua!

Lao Si ¿Queréis morir? Pues adelante (Separa a las tres mujeres violentamente). Rápido.

[Wu Qinghua camina hacia la puerta de la celda.

Tía Zheng

y **Xiao E** (Aproximándose hacia Wu Qinghua) ¡Qinghua, hermana Qinghua!

Lao Si (Girándose) Joder. (Levanta la cadena amenazando a la tía Zheng y a Xiao E).

[Wu Qinghua consigue hacerse con la cadena y derriba a Lao Si de un golpe. Se gira y se dirige a la puerta de la celda. El miliciano 1 se abalanza sobre ella para detenerla. Wu Qinghua agita la cadena y consigue tumbar al miliciano 1.

[Lao Si vuelve a abalanzarse sobre Wu Qinghua, que lo golpea fuertemente con la cadena. Lao Si cae al suelo.

Tía Zheng

y **Xiao E** (Se dirigen a Wu Qinghua mientras retienen a Lao Si) ¡Rápido, huye!

[Wu Qinghua se gira hacia la puerta de la celda y huye a toda velocidad.

Lao Si (Gritando) ¡Perseguidla!

[Lao Si y el miliciano 1 se deshacen de la tía Zheng y de Xiao E y se lanzan a la persecución.

Se cierra el telón.

Acto primero.

Las órdenes de Changqing

[Inmediatamente después del prólogo en un oscuro cocotal.

[Lao Si, dirigiendo a la milicia con linternas y cuerdas, sale en busca de Wu Qinghua.

Lao Si (Dirigiéndose a la milicia) ¡Vamos, rápido! Mira por aquí y por allí. ¡Rápido!

[La milicia y Lao Si salen de escena.

[Wu Qinghua, que estaba refugiada tras un árbol, sale a escena, mira a su alrededor y se gira.

Wu Qinghua (Canta)

¡Nan Datian, perro bandido! Quieres doblegarme, pero no lo conseguirás.

Me has atrapado cuatro veces y yo cinco me he escapado.

Desde lo más profundo de mi corazón quiero venganza,

pero temo que no tengo armas para matar al traidor.

No temo ni tus persecuciones a los esclavos ni los gritos de tu milicia,

me abriré camino tanto en la boca del tigre como en la guarida del lobo.

[Wu Qinghua va corriendo cuando descubre que la milicia la persigue, por lo que se esconde tras un árbol a toda prisa.

[Un grupo de la milicia pasa buscándola, mientras otro pasa corriendo.

Milicia(Gritando) Corred, encontradla.

[Wu Qinghua ve cómo la milicia se aleja y corre en dirección opuesta. Sale Lao Si y bloquea el camino.

Lao Si (Riéndose) ¿Dónde estás, Wu Qinghua? ¿A dónde fuiste?

[Wu Qinghua y Lao Si pelean fuertemente, ganando aquella.

Lao Si (Gritando fuera de sí) ¡Milicianos, venid!

[La milicia al oír los gritos acude al lugar. Wu Qinghua se ve superada en número y sucumbe ante ellos.

Lao Si ¡Maldita seas! Te dije que corrieras. Atadla a un árbol y golpeadla.

[La milicia arrasta a Wu Qinghua.

[Por la otra parte, sale el miliciano 1.

Miliciano 1 Lao Si, el señor ha llegado.

Lao Si ¿Qué? ¿Habéis alertado al señor?

[Nan Batian aparece rodeado de milicianos y sirvientes.

Lao Si (Saludándolo) Señor, la atraparemos.

Nan Batian (Se acerca al telón para echar un vistazo)

[Se escuchan latigazos desde detrás del telón.

Lao Si (Siguiéndolo) Señor...

Nan Batian ¿Cuántas veces se ha escapado esta chica?

Lao Si Esta es la quinta vez.

Nan Batian ¡Qué desperdicio! ¡Menuda panda de vagos!

Lao Si ¡Sí, señor!

Nan Batian (Susurrando a Lao Si) ¿Acaso no sabes que el Ejército Rojo está alborotando la isla de Hainan?

Lao Si Sí.

Nan Batian Si no eres capaz ni de vigilar a una niña, el futuro de este cocotal no verá otro día.

Lao Si ¡Sí, señor! Esta chica es difícil de manejar, lo mejor sería venderla ya.

Nan Batian No, hoy deseo matar a alguien para aleccionar a los demás.

Lao Si ¡Sí, señor! Traed a Wu Qinghua aquí.

Nan Batian Wu Qinghua, ahora sólo quiero que me respondas a algo: ¿volverás a escapar?

Wu Qinghua Lo volveré a hacer. Si tus golpes no me matan, lo volveré a intentar.

Nan Batian Bien. Veamos si tus huesos son tan duros como mi látigo. Traedla y golpeadla hasta morir.

Lao Si Golpeadla.

[Lao Si ordena a la milicia que golpee a Wu Qinghua con un látigo. Las chicas intentan interponerse para proteger a Wu Qinghua, pero son empujadas por los milicianos.

[Wu Qinghua arrebató violentamente el látigo de la mano de Lao Si y golpea fuertemente a Nan Batian. Los milicianos la rodean y la reducen, y Batian aprovecha para darle con su bastón. Qinghua cae al suelo aturdida, pero lucha por volverse a levantar, mientras levanta el puño y mira fijamente al terrateniente avaro. Finalmente se desmaya y cae.

Lao Si (Vierte agua sobre Wu Qinghua, aunque esta no se mueve) Señor, ha muerto.

Nan Batian Olvídalo (Nota el dolor del latigazo en su espalda).

Lao Si Señor... (Dirigiéndose a las chicas) ¿Lo veis? Esto es lo que pasará si alguien se atreve a escapar de nuevo.

Nan Batian (De forma siniestra) Esta es la forma que ella eligió para morir. Mientras que todas obedezcáis y no volváis a romper las reglas de mi casa, no se os tratará mal.

[Se escucha el sonido de un trueno.

Nan Batian Volved a las celdas.

[Lao Si le da un paraguas a Nan Batian y sale asustado.

Chicas (Abalanzándose sobre Wu Qianghua) ¡Hermana Qinghua!

Milicia ¡Rápido, vamos! (Conduciendo a las chicas hacia afuera)

[Brillan relámpagos, se escuchan truenos y la lluvia cae a raudales.

[En un momento, la lluvia disminuye.

[Wu Qinghua se ha despertado a causa de la lluvia.

Wu Qinghua (Canta)

Estaba aturdida y el cielo daba vueltas (lucha por levantarse).

¡Rechino los dientes y me yergo, habéis golpeado a Wu Qinghua para matarla, pero aún camino entre los vivos!

Durante tres días he estado en una oscura celda sin comida,

He sido golpeada, han magullado mi cuerpo y mi sangre aún está fresca.

Estoy empapada y no puedo distinguir qué es sangre o qué es lluvia,

está todo tan oscuro que no puedo distinguir en qué parte del cocotal estoy.

¿Quién escuchará mi sufrimiento en este mundo?

¿Quién vengará mi ultraje?

¡Oh rayo! ¿Por qué no te conviertes en espada afilada para abrirme paso entre los cocos?

Montaña de Wuzhi, ¿por qué no transformas tus cinco picos en un puño para matar a Nan Batian? ¡Para matar a Nan Batian!

[Wu Qinghua vuelve a desmayarse.

[La tormenta amaina y amanece un nuevo día.

Hong Changqing (Canta hacia sus adentros)

En esta noche de tormenta he mudado mis ropas (entre en escena Xiao Pang)

para averiguar la situación del enemigo.

[Dos hombres pasan caminando y explorando la zona.

Hong Changqing Recorro el fangoso camino que atraviesa el cocotal, mientras atiendo tranquilamente hacia adelante.

[Hong Changqing y Xiao Pang descubren a Wu Qinghua tirada en el suelo.

Hong Changqing ¡Mantente alerta! (Mira atentamente a su alrededor sin percibir ningún movimiento). ¡Rápido Xiao Pang!

[Los dos auxilian a Wu Qinghua. Al despertar Qinghua y ver a los desconocidos, se separa para escapar de ellos; Hong Changqing y Xiao Pang se adelantan para detenerla. Wu Qinghua se

gira y corre en dirección opuesta, pero repentinamente se marea y no es capaz de mantenerse en pie. Hong Changqing y Xiao Pang se apresuran a sujetarla.

[Hong Changqing usa una toalla para limpiar suavemente la herida de Wu Qinghua. Qinghua retira el brazo y observa fijamente a Hong Changqing.

Hong Changqing ¿Quién te golpeó de esta manera?

Wu Qinghua (Mira con recelo y desconfianza a Hong Changqing).

Xiao Pang ¿Fue Nan Batian?

Hong Changqing ¿Eres una de las chicas de la sede del gobierno del Sur? (Viendo a Wu Qinghua muy esquiva, la trata con amabilidad).

(Canta)

No tengas miedo, no te asustes,

los corazones de las personas que sufren en el mundo están conectados.

Wu Qinghua (Conecta cantando con lo anterior)

Es común ver correr a lobos y serpientes en el cocotal,

¿Cómo llegó a nosotros esta persona de buen corazón?

Duda y agradecimiento de que lo falso y lo verdadero no se puedan distinguir...

Hong Changqing (Conecta cantando con lo anterior)

Miles de amargas heridas y odios mudos.

Una deuda de sangre tiene Nan Batian, y debe ser saldada.

Wu Qinghua (Canta)

Tantos años de palabras dichas por el corazón,

y él lo ha dicho todo en una sola palabra.

Hong Changqing (Canta)

¿Dónde más se puede ir?

¿Todavía se puede encontrar un hogar en Hainan?

Wu Qinghua (Canta)

Me crié con agua de huanglian²,

durante trece años fui huérfana y no tuve hogar.

¿Dónde buscar refugio? ¿A dónde ir?

¡Suplico al cielo y a la tierra!

Dos generaciones de agravios no vengadas,

no estoy dispuesta a morir.

Hong Changqing (Canta apasionadamente)

Lágrimas de sangre me brotan,

² El 黄连 (Huánglián) que podría traducirse como 'hebras doradas' son unos rizomas conocidos por su nombre científico como COPTIS CHINENSIS y que se utilizan en el país como medicina tradicional para problemas estomacales. Se prepara hervida a modo de infusión.

mis hermanas de clase son perseguidas,
lo que me atraviesa el corazón como un cuchillo.
La opresión es profunda, pero fuerte la resistencia,
la opresión es profunda, pero fuerte la resistencia.
¡Una simple gota de agua refleja toda la furia del océano!
No hay forma de salir de este abismo de miseria,
frente a nuestros ojos hay un camino de liberación.
Al margen del cocotal, entre las tres montañas,
dando la bienvenida al sol de la mañana
y correr rápido sin obstáculos.

Las armas del pueblo de Hongyun se agitan en el aire.

El Partido Comunista lidera a obreros y campesinos que entregan sus vidas.

La bandera roja ondea mientras luchamos contra los terratenientes y repartimos la
tierra,

Un nuevo sol y una nueva luna brillan entre ríos y montañas.

Wu Qinghua ¿De verdad?

Hong Changqing ¡En serio!

Wu Qinghua ¡Oye! (Se da la vuelta y corre).

Hong Changqing Espera.

Wu Qinghua (Se detiene y vuelve sobre sus pasos).

Hong Changqing ¿Cómo te llamas?

Wu Qinghua Me llamo Wu Qinghua.

Hong Changqing (Saca dos céntimos de plata de su bolsillo) Wu Qinghua, sólo tengo dos céntimos de plata, tómalos y úsalos en tu viaje.

Wu Qinghua (Mira fijamente a Hong Changqing, llena de gratitud. Se limpia las manos temblorosas en el pecho y, con lágrimas en los ojos, acepta los dos céntimos de plata).

(Canta)

Desde pequeña me había sentido como un animal, nadie me miraba como un ser humano,

no hay mano en el cielo que pueda sostener esta bondad en mi camino.

[Wu Qinghua se inclina ante Hong Changqing agradecida y rápidamente sale corriendo.

Hong Changqing (Observa a Wu Qinghua alejarse) (Canta)

Un cuerpo lleno de odio y coraje,

busca la liberación, atrévete a coger el látigo del señor.

Tales esclavos se levantan juntos,

romperán todas las cadenas

¡Demos la bienvenida a un cielo despejado!

[Hong Changqing y Xiao Pang siguen vigilando al enemigo.

Se cierra el telón.

Acto segundo.
Las quejas de servir en el ejército

[Unos días después por la mañana. En la base roja de operaciones.

Todos cantando juntos entre bastidores

!En la localidad de Hongyun³ se lanzan flores rojas!

[El telón se levanta mientras suena la canción:

El cielo está despejado, el sol brilla, las nubes blancas resplandecen.

Bajo el gran árbol de los héroes, Huang Wei y las Milicias Rojas,
soldados del Ejército Rojo y un grupo de hombres y mujeres cantan y bailan,
hay un ambiente de júbilo.

Multitud (Canta)

Gritos de guerra bajo el árbol de los héroes.

Huang Wei (Continúa cantando)

Los cerezos danzan al viento,

Multitud (Continúa cantando)

los ríos y las montañas son fuertes,

Huang Wei (Continúa cantando)

como el reflejo de la lealtad,

Multitud (Continúa cantando)

durante largos días y noches.

Huang Wei (Continúa cantando)

¡El pueblo y el ejército, reunidos en el campo de maniobras,

Multitud (Continúa cantando)

practican con vigor el uso de las armas!

[Una bandera roja encabeza la marcha, la comandante del destacamento de mujeres dirige la marcha; la multitud se agolpa para darles la bienvenida.

Huang Wei Comandante, todos estamos listos.

Comandante De acuerdo. ¡Aldeanos, camaradas! ¿Cuál es el motivo del entrenamiento diario que llevan a cabo nuestros militares y civiles?

Soldados ¡Para liberar nuestros cocotales!

Multitud ¡Para destruir a Nan Batian!

³ El pueblo es originalmente llamado en la obra 红云 (Hóngyún) que podría ser traducido como ‘nubes rojas’, por lo que la connotación semántica es profundamente marcada.

Comandante; Exacto! Veamos el campo de maniobras como el de batalla, seamos valientes y tenaces y lleguemos hasta el final.

Huang Wei Las armas unidas hacen causa común y nos unen en el odio de clases.

Multitud ¡Muerte a los tiranos!

Comandante; Que empiecen las maniobras!

[La comandante lleva a los valientes soldados a practicar movimientos de armas.

[La Guardia Roja, valiente y audaz, vigorosa y ágil, practican con las lanzas.

[El Destacamento Rojo de mujeres, resuelto y determinado, practica con plateadas y relucientes armas.

[Las maniobras terminan sobre el escenario.

[La compañía se dispersa y la comandante y Huang Wei se acercan al frente.

Huang Wei (Emocionado) ¡Comandante! Es una alegría veros a vosotras, hijas de pobres campesinos y hermanas de pescadores, tomar las armas y convertirse en soldados.

(Canta)

Los fuegos de la guerra han producido verdaderas heroínas,
la revolución armada de mujeres ha sido la primera de este tipo.

Luchar contra los tiranos, matando a Jiang Fei con valentía,
y amar al pueblo con todo su corazón y consideración.

¡Si no fuera por su vigilancia del pueblo de Hongyun,
los obreros y campesinos no estarían al mando!

¡El estandarte provoca una tormenta!

La gente sencilla de la zona lo elogia,

puesto que el Destacamento Rojo de mujeres es como el árbol de los héroes de Hainan,

con un tronco de hierro y flores difícil de destruir.

Comandante; Tío! (Canta)

El Destacamento de mujeres se nutre de campesinos y trabajadores, es el ejército del pueblo,

y los aldeanos, al igual que peces en el agua, comparten alegrías y penas.

Sólo profundamente arraigados en la conciencia de masas
podremos hacernos fuertes y capear el temporal.

Los aldeanos se preocupan por nosotros de forma incontable,
y más aún por el emblema de cinco estrellas que portamos.

Cuántas veces han venido al cuartel para celebrar victorias,

Cuántas veces, entorno al fuego, han venido para acompañarnos en las penas.

En la batalla fueron lo suficientemente valientes como para enfrentar el miedo y las dificultades y el cansancio,

¡envían munición, entierran minas, lideran la marcha bajo la lluvia y persiguen codo con codo al enemigo!

El fuego de la baliza está a miles de kilómetros,
pero el pueblo y el ejército se siguen paso a paso.

Con un solo corazón rompemos el viejo mundo,
de todos los rincones dan la bienvenida al nuevo amanecer.

Huang Wei ¡Sí, comandante! No podríamos ganar si no fuéramos un solo pueblo y un solo ejército.

Guardia Rojo 1 Comandante, esta vez al luchar contra Nan Batién ¿qué técnica de combate usaremos?

Huang Wei Nosotros, los campesinos pobres y la Guardia Roja, estamos listos a espera de sus órdenes.

Multitud ¡Comandante, a la orden!

Comandante Cuando el camarada Changqing regrese, tomaremos una decisión sobre la misión de combate específica. Por ahora analicemos aisladamente cómo librar esta batalla: ¿cómo podemos luchar en esta guerra? ¿Qué os parece este enfoque?

Multitud Perfecto.

[La multitud queda dividida, puesto que algunas soldados quedan en el campo.

Soldado 1 Camaradas, mirad esta batalla ¿qué os parece la forma de luchar? (Dibuja en el suelo con un cuchillo). Este es el cocotal...

Soldado 2 Detrás hay una gran elevación, una montaña de roca negra.

Soldado 3 Mandemos un pelotón para cargar contra ellos para solventar el problema.

Soldado 1 ¡No! Atacar por la fuerza acarrearía pérdidas innecesarias. Esta vez atacaremos el corazón del tigre desde dentro, ¿qué os parece?

Soldados ¡Sí, señor!

Soldado 2 Esta vez liberaremos a todo el Destacamento de mujeres del cocotal. Mirad, ¿quién es aquella?

[La multitud está mirando hacia arriba cuando irrumpe Wu Qinghua. La multitud la saluda.

Wu Qinghua Mujer soldado, ¿este es el pueblo de Hongyun?

Soldado 2 Sí.

Soldados Este es el pueblo de Hongyun.

Wu Qinghua (Mira una y otra vez con emoción las gorras, las insignias y los brazales de los soldados). ¡Por fin os he encontrado!

[Entran Hong Changqing, Xiao Pang y la comandante, seguidos por algunos aldeanos y soldados.

Hong Changqing ¡Wu Qinghua!

Wu Qinghua (Corre hacia Hong Changqing con agradecimiento) ¡Mi benefactor!

Hong Changqing No, sólo somos camaradas.

Xiao Pang El camarada Changqing es nuestro representante del Partido que hace de enlace.

Wu Qinghua Representante del Partido...

Hong Changqing Ella es nuestra Comandante del destacamento femenino.

Wu Qinghua (Seria, se acerca a la comandante) ¡Comandante, acépteme! También quiero ser soldado.

Comandante Le damos la bienvenida.

Hong Changqing ¿Ves Qinghua? Ellas son tu familia.

Multitud ¡Camarada, camarada, bienvenida, bienvenida!

Comandante (Trae un tazón con agua de coco y se lo da a Qinghua). Toma, bebe un poco de agua de coco, seguro que estás cansada del camino.

Hong Changqing Esta es tu casa, bebe.

Multitud ¡Bebe!

[Wu Qinghua, con lágrimas en los ojos por la calidez, toma el agua de coco con ambas manos y bebe.

Comandante (Tomando de vuelta el tazón, con gran indignación nota las cicatrices en el brazo de Wu Qinghua). ¿Y estas heridas? ¿Cómo te torturó Nan Batian?

Hong Changqing Qinghua, estas de aquí son tus hermanas de clase, iguales a ti, a tus ancestros, trabajadoras como mulas. ¿Cuál es tu odio? Dinos.

Multitud Dinos.

Wu Qinghua (Llena de un odio patente). (Canta)

Durante trece años he albergado amargura en mi corazón,

incluso he escondido mis quejas a mis familiares.

Nan Batian es un hombre despiadado y violento,

forzándome por las deudas, matando a mis padres, arrojando sus cuerpos al río...

¡Mis padres!

Desde los cinco años, que me quedé huérfana y tuve que pedir prestado,

he estado encerrada en un oscuro infierno derramando sangre a diario.

Dormía en establo, cubierta con una estera de paja,

me alimentaba de raíces de plátano, sólo para saciar el hambre.

Mis ojos miraban el cielo y la tierra,

¡estaba sola y desamparada!

El sisal se presiona con la piedra,

mis huesos y músculos están agotados, pero mi voluntad es férrea.

¡No moriré como esclava,

ni inclinaré la cabeza ante un ladrón!

Lucharé hasta mi último aliento,

aunque aún no hallé mi venganza...

¡Nunca pensé que hoy la brisa primaveral me traería hasta aquí,

al ver la bandera roja, encontré mi salvación,

al ver la bandera roja, encontré mi salvación!

(Corre hacia la roja bandera, cogiendo una esquina de la misma y acercándose a la pasión a la frente. Después se gira hacia la comandante y corre hacia Hong Changqing).

¡Oh, familia! Estamos juntos en la vida y en la muerte,
nunca nos abandonaremos.

Quiero ser soldado, vengarme, rebelarme, apagar mi odio,
quiero cortar a Nan Batian con una espada.

[La multitud está enfurecida.

[Aparecen dos grandes pancartas en la plaza: “Combatir a los terratenientes y dividir la tierra” y “Atrapar con vida a Nan Batian”. Se escucha un rugido de rabia bajo el árbol de los héroes.

Multitud (Gritando) ¡Arriba el cocotal, abajo Nan Batian!

Hong Changqing (Canta)

El rugido de la ira desencadena enormes olas de odio y amargura,
esta acusación contra el enemigo es un grito de guerra que nos inspira a matarle.
En Hongyun el sol brilla, el cielo es azul y las montañas son pintorescas,
Los tigres y los lobos⁴ bailan ferozmente en el cocotal.
¡Cuántos aldeanos se encuentran bajo la montaña de hierro,
esperando ansiosamente su liberación, con chispas que brillan en sus ojos!
Levantemos nuestras armas y juremos acabar con el infierno,
para rescatar a miles de sufrientes, como Wu Qinghua.
¡Nuestro pueblo y nuestro ejército no temen el cambio,
pues haremos que en el cocotal vuelva a brillar la primavera!

[Hong Changqing hace un gesto a la comandante de la compañía, la cual recibe un arma de Xiao Pang.

Comandante Camarada Wu Qinghua, aceptamos su petición, desde hoy será una honorable soldado del Destacamento de mujeres. Recuerde: la única vía de que un esclavo encuentre la liberación es empuñando un arma. Sigue al Partido con un rojo corazón y transfórmate en acero en el fragor de la batalla.

Wu Qinghua Sí, señor. (Toma el arma) (Canta)

Convirtiendo esclavos para que sean soldados,
Qinghua tiene un arma en la mano.
Dos generaciones de agravios reunidas en la punta de la pistola,
la irá apretará el gatillo de la pistola.
La voluntad es más fuerte, el coraje es más fuerte,
¡Nan Batian! una deuda debe ser pagada con tu sangre.

Multitud (Canta al unísono)

¡La sangre debe pagarse con sangre!

[La comandante agita la mano y Wu Qinghua entra en la columna.

⁴ La aparición de estos ‘tigres y lobos’ tiene una interpretación en chino de ‘malvados’, ‘feroces’ o ‘peligrosos’.

[Majestuosa y poderosa manada de elefantes.

Se cierra el telón.

Acto tercero.

Ataque coordinado desde dentro y fuera

[En el patio de Nan Batian al atardecer.

[Se abre el telón: Lao Si se dirige al regimiento, los camareros se afanan preparando los regalos de cumpleaños y la salón.

[El Miliciano 1 se apresura.

Miliciano 1 Abuelo Si, abuelo Si, ¡aquí llega un invitado distinguido!

Lao Si ¡Joder! ¿No os he dicho que no se aceptarán invitados de fuera, salvo familiares y amigos?

Miliciano 1 Este tipo es demasiado importante, no supe cómo decirle que no.

Lao Si Vamos a ver...

[El miliciano 1 y Lao Si salen.

[Los propietarios, Nan Batian, los terratenientes, el líder local corrupto del Guomindang y el líder de los bandidos salen del salón.

Nan Batian Ja... (canta)

Debemos recaudar dinero para armas, para aumentar los grupos de milicianos y evitar así los disturbios...

Líder GMD (Dirigiéndose al terrateniente) ¡Hermano Zikong, no podemos decepcionar a Nan el día de su cumpleaños!

Terrateniente Nan, es mi deber ampliar la milicia y comprar más armas, pero...

¡Hermano Lao! (Continúa cantando)

Debemos trabajar juntos si queremos mantener el cielo sobre Hainan.

[Lao Si entra apresuradamente sosteniendo una tarjeta roja con un nombre.

Lao Si Maestro, tenemos un invitado de honor (acercándole la tarjeta), ¡Hong Changqing!

Nan Batian (Mirando de reojo a Lao Si) Cada vez obras peor, ¿no te dije que...?

Maestro (susurrando), es de la Compañía de cauchos Guanghai...

Nan Batian (Sorprendido) ¿La Compañía de cauchos Guanghai? (Cogiendo la tarjeta y leyéndola).

Terrateniente ¡La Compañía de cauchos Guanghai! ¡Esto es un gran negocio para nosotros, chinos del sur!

Cacique local He oído que el gobierno local tiene relaciones con esta empresa, por lo que los teje-manajes pueden ser muchos.

Nan Batian Pero sólo... ¡vino de repente!

[Sale Nan Batian seguido del grupo salen.

(Ordenando al regimiento que alinee las espadas) ¡Por favor, Señor Hong! (Sale).

[Desde dentro se escucha ¡Por favor, Señor Hong!

[El magnate chino Hong Changqing se acerca con determinación; Xiao Pang y varios soldados disparados de asistentes acercan el regalo de cumpleaños.

Hong Changqing (Canta)

Fingiendo ser un chino extranjero⁵ en el nido de los bandidos, mirando alrededor,
¡los faroles de flores y el vino no pueden ocultar las manchas de sangre!
Con fe en nuestros efectivos, idearemos un buen plan de batalla,
atraparemos al impostor en la fiesta de cumpleaños de este viejo ladrón.
Fuera de los muros de la ciudad, ya está tendida la red,
metiendo armas en la guarida del tigre para aterrorizar a los bandidos.
A media noche atacaremos y juntos destruiremos el refugio de los bandidos.

[Voz interior de Lao Si: 'El maestro sale a dar la bienvenida']

[Nan Batian espera.

Nan Batian Perdón mi demora, vengo a darle la bienvenida.

Hong Changqing ¡Jefe Nan! (Continúa cantando)

Los invitados no deseados han llegado desde confines remotos para perturbar toda su casa.

Nan Batian ¿Qué?

Hong Changqing ¡Ah! Ja...

Nan Batian Oiga... Esta noche brillará el cocotal... ¿qué viento sopla que trae a tan distinguidos invitados?

Hong Changqing La brisa primaveral llega desde el mar, me alegro de visitarles por su cumpleaños.

Nan Batian Señor Hong, parece que usted se encuentra muy bien informado.

Hong Changqing Al pasar por el poblado del cocotal, vi a algunos milicianos repartiendo regalos de puerta en puerta.

Nan Batian ¡Oh! ¿Dónde? No tuve la oportunidad de invitar a alguien tan distinguido como usted.

[Hong Changqing agita la mano mientras Xiao Pang y los demás acercan los regalos de cumpleaños.

Hong Changqing ¡Jefe Nan!

Nan Batian ¡Oh, cómo te atreves!

Hong Changqing ¿Cómo te sientes?

Nan Batian Avergonzado por haberte hecho gastar dinero...

[Lao Si dirige a Xiao Pang y a los demás para llevar los regalos.

Nan Batian Venga, venga, por favor siéntese.

[La multitud se sienta y las camareras sirven el té.

⁵ El término 华侨 (huáqiáo) hace referencia a las personas chinas que han nacido fuera del país, pero que siguen siendo 'chinas' cultural y racialmente.

Nan Batian (Presentando a los caciques locales) Estos son mis viejos amigos, la gran familia de Hainan.

Terrateniente He oído mucho hablar de su empresa y hoy por fin tengo el placer de conocerlo.

Terrateniente y cacique local ¡Es un placer conocerlo!

Hong Changqing Changqing hace tiempo que abandonó su tierra natal y ahora está viviendo en dos lugares que cuidan de él.

Terrateniente y cacique local El señor Hong es muy amable.

Nan Batian El señor Hong lleva mucho tiempo fuera de su hogar viviendo dos vidas diferentes. Los chinos retornados llegan directamente a Hainan desembarcando por el puerto de Jinying, pero el señor Hong vino desde el cocotal (Se ríe). ¿No es un largo camino?

Hong Changqing De camino a casa nos desviaremos por Guangzhou y después volveremos a nuestra isla. ¿Puedo preguntar qué ruta tomar en lugar de esta?

Terrateniente Sí, viniendo por Guangzhou esta es la única ruta.

Cacique local Sí.

Nan Batian Sin embargo el cocotal está cerca de la zona roja, así que me temo que la ruta no sea muy segura.

Hong Changqing ¿Ah sí? Este poblado es la única puerta hacia el cocotal. Se dice que la milicia del jefe Nan domina este lado, ¿ni siquiera la aldea del cocotal es zona segura?

Nan Batian ¿Aquí? (Ríe torpemente) Oiga... parece que el señor Hong no conoce mi cocotal.

Hong Changqing ¿Cómo se puede luchar contra un gran pez cuando se va al mar sin preguntar por el viento y las olas?

Nan Batian ¡Así que el señor Hong debe estar aquí por alguna razón!

Hong Changqing No voy a mentir, Changqing está aquí en una misión especial.

Nan Batian ¿En una misión especial?

Hong Changqing Tenemos la intención de iniciar una gran plantación de caucho en Hainan con una inversión de 100.000 dólares de plata.

Multitud ¡Oh!

Hong Changqing ¡Que el prestigio del que goza el jefe Nan entre los círculos políticos y militares nos sirva para embarcarnos juntos en esta empresa! ¡Qué juntos tengamos éxito y grandes ganancias!

Nan Batian (Con avidez) ¡Oh!

Terrateniente ¡Vaya señor Hong! La zona del cocotal es extensa y la riqueza del maestro Nan es abrumadora, por lo que los dos trabajaran juntos. ¡Es una pareja perfecta!

Cacique local Los distinguidos invitados se acercan a la puerta, las luces y las flores estallan de alegría, como dice el refrán: “cuando entras en la sala de los Tres Tesoros, toda la gente quema incienso⁶”.

Nan Batian ¿Todos queman incienso?

Líder GMD Hoy en día, entrar en la sala de los Tres Tesoros no implica ir a quemar incienso.

Bandido Es verdad. Quizá haya gente que vaya para derribar el templo.

⁶ La referencia es a los Tres grandes tesoros del budismo: Buda 佛 (fú), Darma 法 (fǎ) y Sanga 僧 (sēng).

Hong Changqing Jefe Nan, ¿qué quieren decir?

Nan Batian Señor Hong, no se preocupe; mis amigos son francos y directos.

Hong Changqing ¡Por lo que veo hay mucha gente que quiere venir a derribar el templo!

Nan Batian ¿Mucha gente?

Hong Changqing Muchos.

Nan Batian ¿Quiénes?

Hong Changqing El Ejército Rojo.

Nan Batian ¡Mm! Me temo que no se atreverían, en el cocotal la milicia de defensa es fuerte y feroz. Si algún rojo o comunista se atreve a internarse en el cocotal les será imposible salir.

[Los hombres de la milicia preparan sus espadas; Nan Batian y los demás miran fijamente a Hong Changqing con las espadas desenvainadas.

Hong Changqing (Riéndose a carcajadas) Ja...

Nan Batian Señor Hong, ¿de qué se ríe?

Hong Changqing Me río de tu miedo por el Ejército Rojo.

[Los bandidos están atónitos.

Hong Changqing Que la milicia de defensa sea fuerte y dura... creo que es sólo un farol.

Nan Batian ¿De dónde has sacado eso?

Hong Changqing Mira, el hecho de que Changqing vestido sencillamente haya venido hoy hasta vuestras puertas ha hecho que todos se sientan incómodos, como si se enfrentaran a un gran enemigo. ¡Si el Ejército Rojo hubiera venido os hubierais desmoronado!

Nan Batian Bueno...

Hong Changqing Desde la creación de nuestra empresa, tenemos un propósito previsor, la perseverancia, la voluntad y la mente unidas y la salvaguarda de nuestra reputación.

Nan Batian ¡Oh!

Hong Changqing El desarrollo de la plantación de caucho en Hainan cuenta con el firme apoyo de las autoridades competentes y el patrocinio de todos los ancianos. Inesperadamente al entrar en la casa de Nan fuimos recibidos con frialdad. Los anfitriones sospecharon y los invitados clamaban en sus charlas. Parece que el cocotal no es un lugar tan seguro y la gente no es apta para el trabajo. Si queremos lograr grandes cosas, tenemos mil opciones bajo nuestros pies, ¿por qué tengo que tomar el único puente de madera de la casa de Nan?

Terrateniente y cacique local (Asustados) ¡Comandante Nan!

Nan Batian ¡Ay! Esta empresa familiar no es fácil de mantener. ¡Sin ver al verdadero Buda, no puedo empezar a quemar el incienso!

[Xiao Pango se acerca con una bolsa de cuero y se pone al lado de Hong Changqing.

Terrateniente y cacique local (Rogando) Señor Hong...

Hong Changqing (Hace un gesto a Xiao Pang).

[Xiao Pang saca un documento oficial de su bolsa.

Nan Batian (Lo coge sorprendido) ...Gobierno provincial de Guangdong...

[Los bandidos tras mirar el documento oficial se miran sorprendidos.

Terrateniente y cacique local ¡Manos y ojos abiertos hacia el cielo!

Nan Batian (Riéndose torpemente) Señor Hong, soy verdaderamente torpe en estos asuntos...

Hong Changqing (Recoge de nuevo el documento oficial y se lo pasa a Xiao Pang sonriendo con desprecio) Mm... (Canta)

Changqing mira al cielo y sonrío ligeramente,
la zona del cocotal no está muy bien informada.

Nan Batian Todo es un malentendido. En el futuro, frente a la sede provincial, me gustaría pedirle al señor Hong unas palabras más amables.

Líder GMD y bandido Sí, señor Hong...

Hong Changqing ¿Qué? (Continúa cantando)

¿Acaso no tienes miedo de que venga a derribar el templo?

Líder GMD y bandido (Sorprendidos) ¡Oh!

Nan Batian Lo siento mucho. El señor Hong también tiene dificultades.

Hong Changqing (Continúa cantando)

¿Cómo podemos cerrar el trato cuando parece que hay tantas dudas?
Si quieres hacer una buena carrera, debes tener agallas para enfrentarte al camino,
los vientos y las olas de los cinco lagos soplan sobre nuestros hombros.

Nan Batian Exacto. Señor Hong todo está encima de la mesa de Nan.

Bandido Aún tengo cien hombres a mi mando dispuestos a servir al señor Hong.

Terrateniente y cacique local ¡Grandes cosas se harán realidad con la ayuda de todos!

Nan Batian No se preocupe señor Hong; aunque quiebre y pierda mi dinero, no me arrepentiré.

Hong Changqing ¡Bien! Ya que hemos elegido este cocotal, no pararemos hasta conseguir nuestro objetivo.

Nan Batian (Con regocijo) Así que ese es el trato, ¿verdad?

Multitud (Con prisa para verle) Señor Hong...

Hong Changqing Ja ja... (Canta)

Los cimientos del pueblo están firmemente arraigados,
el desarrollo del gran plan está muy lejos.
Veamos el poblado del cocotal de la dinastía Ming,
miles de púrpuras y rojos⁷ encantadores.

[Entra Lao Si.

Lao Si El banquete está listo, puede invitar al señor a entrar.

Nan Batian Señor Hong, por favor... ja...

[Hong Changqing derrota sabia y valientemente a sus enemigos, pavoneándose en el pasillo.
Nan le espera.

[Escena tranquila con luces atenuadas; es de noche y se escuchan unos tambores.

⁷ Expresión idiomática 万紫千红 (wànzǐqiānhóng), que literalmente significa ‘miles de púrpuras y rojas’, y que podríamos entender como un ‘gran resplandor de colores’ o ‘una profusión de oficios florecientes’, quizá más acorde este último para el tema que ocupa en la obra, pues están a punto de cerrar un trato.

[Un regimiento de soldados monta guardia en el patio bostezando de sueño.

[Wu Qinghua y el Soldado 1 se acercan sigilosamente al regimiento que está distraído, placan a algunos miembros y los arrastran.

[Wu Qinghua y el Soldado 1 vuelven.

Wu Qinghua (Señalando) Mira, ahí está la artillería del viejo ladrón...

[Se escucha un látigo de cuero.

Soldado 1 Escóndete.

[Wu Qinghua y el Soldado 1 se esconden detrás de un chamizo.

[Milicianos azotan fuertemente a Xiao E en repetidas ocasiones.

[Wu Qinghua sale corriendo enfadada; el Soldado 1 tira de ella y trata de disuadirla.

[Rápidamente se acerca Xiao Pang.

[Xiao Pang mira atentamente a su alrededor en busca de peligro; contacta con Wu Qinghua a través de una seña secreta.

[Wu Qinghua y el Soldado 1 entran.

Soldado 1 ¡Xiao Pang!

Xiao Pang ¿Está todo dispuesto afuera?

Soldado 1 Sí, el comandante de la compañía quería saber cuál es la situación.

Xiao Pang Nada. Exactamente como estaba previsto, el Camarada Changqing tiene que disparar su arma como señal para juntarnos.

Soldado 1 De acuerdo.

Wu Qinghua ¡Mira, Xiao Pang! (Señalando) Por aquí, allí está el emplazamiento de la artillería.

Xiao Pang Vale. Separémonos (sale).

[Voz interior de Lao Si: despedid a los invitados.

[El Soldado 1 busca a Wu Qinghua en su escondite.

[Lao Si y los hombres de la milicia conducen con linternas a Nan Batian fuera del salón, acompañando a los caciques locales y a los líderes del GMD.

Nan Batian Ja... Por favor... por favor...

[Nan Batian despide a los caciques locales y a los líderes del GMD, que salen.

[Wu Qinghua sale corriendo de su escondite; el Soldado 1 la sigue de cerca.

Wu Qinghua (Canta)

¡Al ver por vez primera a Nan Batian,

la ira arde en mi corazón!

¡Viejo ladrón! ¡Quiero que pruebes la bala del odio!

[Voz interior de Nan Batian: 'disculpa por no despedirme'

[Nan Batian sale.

[Wu Qinghua quiere disparar pero el Soldado 1 la detiene. Wu Qinghua no puede contener su ira y acaba disparando a Nan Batian, que esquiva la bala. Wu Qinghua hace un segundo disparo fallido.

[El regimiento grita: ¡coged al asesino!

[El Soldado 1 tira apresuradamente a Wu Qinghua al suelo.

[El regimiento, asustado, los persigue; Lao Si ayuda a Nan Batian a levantarse.

[Se escuchan disparos desde todos lados.

Nan Batian ¡Subid a la torreta!

[Los dos hombres están corriendo hacia allá, cuando el sonido de una explosión desde el lado del telón avisa del derrumbe de la artillería.

Nan Batian Se acabó.

Lao Si Maestro, baja al túnel y huye.

Nan Batian ¡Date prisa!

[Lao Si ayuda a Nan Batian a subir la cuesta y acciona el mecanismo. La falsa colina se abre y entran en el túnel.

[El cacique local y los líderes de GMD corren a toda prisa.

Cacique local ¡Líder de partido! ¡Comandante Nan!

[Los bandidos salen corriendo a toda prisa del salón.

[Hong Changqing sale también y comienza a disparar a los bandidos. Los bandidos y los caciques huyen despavoridos.

[Los soldados disfrazados de camareros los siguen fuera de la sala.

Hong Changqing (Canta)

Súbitamente la situación ha cambiado.

Que no haya tardanza en tomar una decisión.

Rompe la cerradura y fuerza la puerta para recibir a la fuerza principal,

¡busca al líder de los bandidos, Nan Batian!

[Los soldados se van dividiendo en grupos.

[Varios milicianos corren y son abatidos por Hong Changqing.

[Al sonido de trompetas militares, el comandante de la compañía se apresura a subir con los soldados.

[Banderas rojas son agitadas mientras Hong Changqing se reúne con el comandante de la compañía.

[Hong Changqing y el comandante de la compañía dirigen a los soldados y a los Guardias Rojos para que carguen a través de la contienda.

[Los terratenientes, los líderes del GMD y las milicias que huyen en todas direcciones, sin lugar para esconderse, caen de rodillas y entregan sus armas.

Hong Changqing ¡Rendíos!

[Los bandidos se rinden.

[Xiao Pang sigue corriendo.

Xiao Pang Informo de que Nan Batian ha desaparecido.

Hong Changqing Sigán buscando.

Comandante ¡Seguidme! (Lleva a Xiao Pang al salón)

[Los soldados y los Guardias Rojos abrazan a los aldeanos y a los liberados, como a la Tía Zheng y a Xiao E.

[La Tía Zheng corre hacia Hong Changqing y le toma la mano.

Tía Zheng ¡El Ejército Rojo! ¡Los pobres de la aldea del cocotal te esperan con ansia!

Hong Changqing Aldeanos, la zona del cocotal queda liberada. El único camino para que los pobres pasen página es seguir al Partido Comunista de China y a su gran líder, el presidente de la revolución Mao.

Multitud (Corean conjuntos)

¡Viva el presente Mao!

¡Viva el Partido Comunista de China!

Hong Changqing (Canta)

La bandera roja ondea sobre la aldea del cocotal,

Huang Wei (Continúa cantando)

el trueno primaveral sacude el Palacio del rey del infierno,

los candados de hierro y los grilletes de bronce se abren de golpe.

Multitud (Canta junta)

¡Los candados de hierro y los grilletes de bronce se abren de golpe!

Hong Changqing (Continúa cantando)

Quemando sus títulos de propiedad, sus rentas y su usura,

Multitud (Canta junta)

¡Comparte la comida, comparte la tierra, comparte la riqueza!

[El jefe de la brigada de cocina dirige a los soldados y a los Guardias Rojos para llevar el grano.

Tía Zheng (Sostiene comida en la mano) (Continúa cantando)

¡Este grano es la sangre y el sudor de nuestros pobres,

el Ejército Rojo nos la ha devuelto!

Grupo 1 (Continúa cantando)

¡Esperando que las tornas girasen, esperando la liberación,
cuántas generaciones han estado esperando!

Multitud (Canta junta)

¡Cuántas generaciones han estado esperando!

Hong Changqing (Canta)

Bajo el brillo del sol, la tierra, las montañas y los ríos vuelven a funcionar.

Multitud (Canta junta)

¡La tierra, las montañas y los ríos vuelven a funcionar!

Jefe de la brigada de cocina ¡Camarada Changqing! El granero de Nan Batian está abierto.

Hong Changqing ¡Aldeanos! Venid y compartid el grano.

Jefe de la brigada de cocina ¡Aldeanos! Acompañadme a repartir el grano.

[La multitud acompaña al jefe de la brigada de cocina.

[El comandante de la compañía, Xiao Pang y otros escoltan al terrateniente.

[Wu Qinghua y el Soldado 1 entran corriendo desde atrás cargando con un terrateniente.

Comandante Responded: ¿dónde está Nan Batian?

Soldados Habla.

Terrateniente Pro... probablemente huyeron por el túnel.

Hong Changqing ¿Qué túnel?

[El terrateniente se acerca al montículo y aprieta el mecanismo, este se abre.

[El propietario es escoltado hacia dentro.

Hong Changqing No sé quien disparó dos veces al principio, pero toda la operación se precipitó.

Comandante ¿Quién efectuó esos dos disparos?

Wu Qinghua Informo de que yo los hice.

Comandante ¿Tú? ¿Por qué lo hiciste?

Wu Qinghua (Con remordimiento) Fallé esos dos disparos, debería haber corrido tras ellos y dispararles de nuevo.

Comandante ¡Camarada Qinghua, deme su pistola!

Wu Qinghua ¿Ah?

Comandante Deme su pistola.

Wu Qinghua (Entrega el arma al comandante de la compañía) Yo...

Comandante (Enfadada) ¡Ay!

Soldado 1 Informo de que la camarada Qinghua disparó y yo no la detuve, por lo que también soy responsable.

Hong Changqing Es nuestra responsabilidad, no solo detener los disparos, sino también —y más importante— nuestras mentes.

Wu Qinghua Representante del Partido...

Hong Changqing (Acercándose cariñosamente a Wu Qinghua) ¡Camarada Qinghua!

[Se escucha música.

Se cierra el telón.

Acto cuarto. Crecimiento educativo

[En el campamento del Destacamento femenino al amanecer.

[Se abre el telón: aparece el salvaje cocotero con un río. En un escritorio se encuentra Hong Changqing leyendo un documento mimeografiado.

Hong Changqing ...¡Sólo liberando a toda la humanidad podrá el proletario liberar finalmente a todo el proletariado!...

[Un equipo del Destacamento femenino corre por el campo al son de cornetas.

[Hong Changqing cierra el documento y se levanta mirando a lo lejos.

Hong Changqing (Canta)

El sonido de las cornetas despierta al dormido cocotal,
el destacamento femenino crece en el fragor de la batalla.

Un buen semillero no puede ser sólo regado con lluvia y rocío,
para estar a la altura de la responsabilidad del Partido,
¡debemos criar a lo mejor de lo mejor!

[La Comandante del destacamento lleva un cubo de agua y el jefe de la brigada de cocina una cesta con verduras. Cuando ven a Hong Changqian se detienen, dejan el cubo y la cesta en el suelo y se acercan.

Jefe de la brigada de cocina ¡Camarada Changqing, camarada Changqing!

Hong Changqing ¡Oh! Viejo jefe del escuadro, ¿vas al río a lavar las verduras?

Jefe de la brigada de cocina Sí. Camarada Changqing he de regañarle.

Comandante Otra noche sin dormir.

Jefe de la brigada de cocina Tiene que cuidarse.

[Los tres se ríen juntos a carcajadas.

[Se escuchan gritos tras el telón: “Representante del Partido”.

[La Soldado 2 y la Soldado 3 se acercan corriendo con sus uniformes; un soldado masculino las alcanza.

Soldado 2 Representante del Partido, por favor informe.

[El Soldado masculino arrebató el uniforme a la Soldado 2; pero pronto es de nuevo recuperado por la Soldado 3.

Soldado m Rápido, deme su uniforme.

Soldado 2 Representante del Partido, deme su opinión. Ayudamos al soldado a arreglar su uniforme, pero no estuvo conforme.

Soldado m (Con ingenuidad) ¡Yo también tengo dos manos!

Soldado 3 En tus descansos, enséñanos a practicar con armas.

Soldado 2 Para disparar y para mejorar la puntería.

Soldado m Eso es lo que debería hacer.

Soldado 2 Representante del Partido, Comandante, siempre decís que en las filas revolucionarias debemos ayudarnos unos a otros, ¿no es así?

Hong Changqing (Mira a la comandante y ambos sonríen) Sí.

Soldado 2 (Dirigiéndose al Soldado masculino) Sí.

Soldado 3 (Recogiendo uno de los uniformes de Hong Changqing) Representante del Partido, su uniforme también necesita ser cosido.

Hong Changqing ¡Ay! Tú...

Jefe de la brigada de cocina (Se ríe y detiene a Hong Changqing) Eso es cien veces correcto.

[El soldado masculino coge el cubo, mientras los Soldados 2 y 3 llevan la cesta de verduras y se escabullen en silencio.

Jefe de la brigada de cocina (Se percata de que la cesta de verduras ha desaparecido) ¡Eh, esto no está bien!

Soldados Eso es cien veces correcto (Ríen y se van corriendo).

Jefe de la brigada de cocina Esperad, esperad (Las persigue).

[Hong Changqing y la Comandante de la compañía se ríen mientras miran hacia donde han corrido los soldados.

Hong Changqing Estos pequeños demonios, realmente no tienen arreglo.

Comandante Camarada Changqing, los soldados reaccionaron con energía en la clase de política de ayer. La pregunta que usted formuló “¿Por quién llevamos las armas y por quién luchamos?” El grupo lo discutió con gran entusiasmo.

Hong Changqing ¿Cómo se encuentra Wu Qinghua?

Comandante Estaba muy conmovida. Su grupo ha trabajado mucho por ella. Acabo de enviar a alguien a que vaya a verla de nueva.

Hong Changqing Esta camarada tiene muy buena naturaleza, quizá le falte inspiración.

Comandante De acuerdo.

[Entra Huang Wei.

Huang Wei ¡Comandante, Camarada Changqing! Anoche en la casa de Nan Batian se encontró una caja llena de títulos de propiedad.

Hong Changqing ¡Guau!

Huang Wei El Comité de liquidación de tierras debe hacerse cargo del asunto.

Hong Changqing Bien (dirigiéndose a la Comandante), iré tan pronto como pueda.

Huang Wei Otra cosa, la Tía Zheng volvió a preguntar por la incorporación de su hija Xiao E en el Destacamento.

Hong Changqing Esa chica aún es demasiado joven.

[Hong Changqing y Huang Wei hablan mientras se alejan.

[Entra Wu Qinghua.

Wu Qinghua Informe.

Comandante ¡Qinghua! Ven, siéntate, siéntate (entrega agua a Qinghua). ¿Cómo va todo? ¿Hay aún algún problema que no te deje tranquila?

Wu Qinghua (Con franqueza). Ya lo he entendido, Comandante. Violé la disciplina en la lucha del cocotal. Los líderes tenían razón al regañarme y los camaradas al ayudarme. Comandante, de ahora en adelante no infringiré las reglas.

Comandante ¡Eso es estupendo! Pero has pensando por qué violaste las reglas.

Wu Qinghua Comandante, usted sabe que tengo acumuladas dos generaciones de odio hacia Nan Batian.

Comandante (Canta con inspiración y paciencia)

¡Camarada Qinghua!

Sé que tienes odio y rencor,
 ¿qué proletarios no nacen en la miseria?
 Toma nuestro destacamento como ejemplo,
 el padre de Xiao Ju se vio obligado a arrojarse al río
 por no poder pagar las infernales deudas a un hombre rico;
 la familia de Zhou Ying huyó en busca de comida
 y sus dos hermanos murieron de hambre en un pueblo en la montaña.
 Y hay más, nuestro representante del Partido, el camarada Changqing...

Wu Qinghua El camarada Changqing... él...

Comandante ¡Eso es algo más profundo y amargo! (Canta)

El Representante del Partido creció en una familia de marinos,
 sufrió dolor y explotación, opresión y sufrimiento.
 Su madre murió de forma trágica bajo el látigo,
 a los diez años ya estaba trabajando y se embarcó con su padre.
 El odio va madurando con los años,
 el viento y las olas afilaron sus huesos de hierro y sus tendones de acero.
 Los grupos reaccionarios bañaron en sangre a los sindicatos,
 su padre murió heroicamente por la revolución.
 Coches policiales en Guangzhou dispararon sin descanso,
 la sangre de los comunistas manchó las orillas del río Zhujiang.
 Sin temer al terror blanco, ni a las negras nubes que se cernían.
 Changqing expresó su dolor y su indignación y tomó una decisión:
 marchar hacia delante con la cabeza bien alta y unirse al Ejército Rojo
 para hacer la revolución y luchar valientemente por el pueblo.
 ¡Qinghua!
 Revisa las historias de campesinos y trabajadores,
 la sangre y las lágrimas de sus injusticias son tan hondas como el mar.
 No olvides cuidar al Partido y confiar en tus camaradas,
 ¡piensa por quién llevas armas, por quién luchas, por quién matas al enemigo!

[Entra Hong Changqing.

Wu Qinghua (Con profundos y conmovedores pensamientos) Originalmente sólo quería matar a Nan Batian y vengarme.

Hong Changqing ¿Y ahora?

Wu Qinghua (Se vuelve) Representante del Partido.

Hong Changqing ¿Qué sientes ahora?

Wu Qinghua Ahora creo que mi idea original no está bien.

Hong Changqing Qinghua (saca un trozo de papel), mira ¿qué es esto?

Wu Qinghua (Coge el papel, llena de odio) Es mi título de propiedad. Parece la montaña de roca negra que hay detrás de la aldea del cocotal, que me ha retenido por trece años...

Hong Changqing ¿Por qué pueden ser tan arrogantes ante el pueblo con sólo un pedazo de papel?

Wu Qinghua Ellos controlan el tribunal del condado.

Comandante Ellos controlan los sellos⁸, ellos controlan el poder.

Hong Changqing Sin embargo sigue siendo el mismo pedazo de papel, ¿por qué ya no sirve para nada?

Wu Qinghua ¡Ahora tenemos el Ejército Rojo!

Hong Changqing Tenemos al Partido Comunista de China y tenemos al gran líder, al presidente Mao. Además tenemos la ruta que el presidente Mao nos marcó.

Comandante Por eso pudimos liberar el cocotal y hacer pedazos las rocas negras de la montaña.

Hong Changqing ¡Camarada Qinghua! La revolución no es sólo cuestión de valentía, sino también de tener una ruta trazada. (Canta)

¿Has pensado alguna vez en cuantos títulos de propiedad
hay como este en Hainan? ¿Y en todo el país?
¿Cómo podemos liberar a los campesinos y trabajadores?
¿Sobre una base de odio de familias? ¿Con la valentía de una persona?
¿Con botes de un sólo remo? ¿Con un caballo solitario y un arma?
La revolución se basa en el poder de clase,
sigue al Partido y extiende tu mirada diez mil millas,
manteniendo los cuatro mares y todas las nubes en el corazón.
Sólo liberando a toda la humanidad
podremos liberar finalmente al proletariado.
Debemos recordar siempre esta verdad y no olvidarla jamás,
¡debemos tener el corazón limpio y no perder el rumbo!

Wu Qinghua ...Sólo liberando a toda la humanidad, podremos liberar finalmente al proletariado...

[Hong Changqing hace un gesto a la Comandante; la Comandante asiente y ambos salen.

Wu Qinghua Sólo liberando a toda la humanidad, podremos liberar finalmente al proletariado (Excepcionalmente emocionada, mira las espaldas del representante del Partido y de la Comandante) (Canta).

Unas palabras que pesan tanto,
alejan la niebla e iluminan el corazón.
Parecen haber causado grandes olas en el río Wanquan⁹,
que limpian el polvo de mi pecho.

⁸ La idea del sello, de controlar la firma del régimen de turno en China es antiquísima. Los sinogramas 印把子 (yìnbàzi) hacen referencia a esa idea de controlar el sello oficial del gobierno, esto es, el poder.

⁹ 万泉河 (Wàn quán hé) es un río de Hainan.

¡De repente, como ascendiendo a una alta cima,
vi el humo ascendiendo del faro del norte, las rugientes olas del sur,
las antorchas del este y los bosques de armas del oeste!
¡Cuántos esclavos luchando por la liberación,
cuántas Qinghua esperando ponerse en pie día y noche!
Toma un arma y sigue al grupo en la batalla,
por la liberación de millones de personas que sufren.
Sólo quiero alcanzar mi venganza,
alistándome al Destacamento Rojo femenino.
¡El Destacamento Rojo femenino canta a diario,
canta hoy para ser más querido, canta hoy para ser más querido!
El Partido es el que nos guía en este viaje,
el Comunismo es lo único verdadero bajo el sol.
Desde ahora tenemos que trabajar más duro,
elevando nuestras conciencias para refinar nuestro rojo corazón.
Siendo fieles a la revolución,
no siendo hierro obstinado, sino verdadero oro.
Nunca olvides esta profunda lección,
¡Sé un revolucionario puro, manteniendo esta juventud luchadora para siempre!

[Wu Qinghua se deleita con agradable emociones al mejorar su concepción de la lucha de clases.

[Sale el jefe de brigada de cocina.

Jefe de la brigada de cocina Qinghua.

Wu Qinghua Viejo jefe de brigada.

Jefe de la brigada de cocina ¿Hablaron contigo la Comandante y el Representante del Partido?

Wu Qinghua Sí, hablaban conmigo.

[Salen Hong Changqing y la Comandante.

Jefe de la brigada de cocina (Preocupado) ¿Lo descubriste?

Wu Qinghua ¡Me han dado una gran lección! Viejo jefe de brigada, no te preocupes, haré una buena revolución.

Hong Changqing Tienes razón.

Wu Qinghua (Se da la vuelta) Representante del Partido, Comandante, aún estoy lejos de ser una luchadora proletaria, criticadme y castigadme.

Hong Changqing Camarada Qinghua, es bueno saber que has cambiado.

Comandante (Saca el arma) ¡Camarada Qinghua, toma!

Wu Qinghua (Con entusiasmo toma el arma) Os prometo que seguiré al Partido el resto de mi vida y lucharé por el proletariado hasta el final.

[Un fuerte de ruido de herraduras se escucha desde lejos.

[Varios soldados y Guardias Rojos se acercan al oír el sonido.

[El sonido de herraduras se detiene y corre Xiao Pang.

Xiao Pang Informo de que el batallan ha dado órdenes de un combate urgente.

[La Comandante coge las órdenes y mira a Hong Changqing.

Comandante (Se dirige a Wu Qinghua) Avisa a las tropas, que estén listos para marchar.

Wu Qinghua Sí, señor.

[Wu Qinghua, el jefe de la brigada de cocineros, los soldados y los Guardias Rojos corren apresuradamente.

[Xiao Pang se sienta a la mesa recogiendo y organizando papales. Sale.

Comandante (Lee la orden escrita) ...“Los bandidos del Guomindang junto con los caciques locales están atacando nuestra base por varios frentes. Mi fuerza principal quiere penetrar para atacar por sorpresa en la noche. El Destacamento femenino deberá movilizar dos pelotones, uno se moverá junto a la fuerza principal y el otro permanecerá en la zona de Hongyunling para bloquear la salida del enemigo”...

Hong Changqing El tiempo se acaba, debemos actuar rápido. Toma el pelotón 1 y el 2 para atacar al enemigo desde detrás junto a la fuerza principal, y el tercer pelotón lo tomaré para proteger Hongyunling.

Comandante ¡Camarada Changqing, yo iré a Hongyunling!

Hong Changqing No, mejor yo iré.

Comandante Camarada Changqing...

Hong Changqing Comandante, así se ha decidido.

Comandante Camarada Changqing, es una pesada carga.

Hong Changqing ¡No te preocupes, una vez completada la misión, alcanzamos a la fuerza principal y nos uniremos a vosotros en la victoria.

Comandante De acuerdo.

[La Tía Zheng, Xiao E, Huang Wei, los Guardias Rojos y los aldeanos gritan desde el interior: ¡Comandante!

[Salen los soldados.

Tía Zheng Comandante, se dice que parten, ¿es verdad?

Comandante Así es, tía. Hay una misión de combate urgente. Las tropas pronto partirán.

Huang Wei Entonces, ¿habrá combate?

Huan Changqing Correcto. Aldeanos, Nan Batian se ha confabulado con el Guomindang y con los caciques e intenta atacar de nuevo.

Multitud ¿Cómo?

Huang Wei Ese viejo ladrón todavía tiene intención de cambiar el cielo.

Tía Zheng Los pobres de la aldea del cocotal se acaban de pasar página y él quiere que volvamos a la cárcel de negra roca. Representante del Partido, os vais y tengo mucho albergado en mi corazón que no sé cómo expresar. Convecinos, sólo albergo un deseo, que os llevéis a mi hija para luchar ferozmente contra el enemigo.

Hong Changqing De acuerdo. Que Xiao E se una a nuestro ejército. Tía, no se preocupe.

Tía Zheng ¡Representante del Partido! (Canta)

Con lágrimas en los ojos, despido a mis convecinos que van al frente,
cuando nos encontramos y nos separamos, las palabras inundan mi corazón.

Si no hubierais venido a la aldea del cocotal,
los pobres nunca se hubiera liberado de la cárcel.

La liberación del río Wanquan se celebra en ambas orillas,
las montañas sonríen y las aguas se alegran.

Las bondades del Ejército Rojo son tan profundas como el mar,
estoy muy agradecida de haber mandado a mi hija al frente,

¡hija!

Creciste en una familia pobre, sufriendo desde la infancia,
si conoces las penurias de la esclavitud, conocerás la dulzura de la vuelta.

Debes luchar por mi, por los campesinos y por los obreros,
¡no vuelvas a menos que el mundo sea rojo!

Huang Wei ¡Camarada Changqing! (Canta)

Los Guardias Rojos están en la línea de fuego,
los soldados y los civiles permanecen unidos bajo una lluvia de balas.

Con valentía de superar mil dificultades y vadear mil peligros,
¡defended nuestro Régimen Rojo con vuestras vidas!

Multitud ¡Defendamos la zona roja hasta la muerte!

Hong Changqing Convecinos, definitivamente volveremos. (Canta)

La amistad entre los convencidos es tan pesada como una montaña
y nos anima a seguir sin descanso.

El creciente río fluye sin cesar,
los corazones rojos del pueblo y del ejército están unidos.

Con el deseo de volver a ver a nuestros convecinos,
heroicamente vamos a la guerra.

Comandante ¡Formación, marchen!

[Los soldados forman; Xiao E se coloca junto a Wu Qinghua.

Hong Changqing (Continúa cantando)

¡Matemos al enemigo y enviemos nuevas de victoria desde Wanquan!

[Los soldados y los Guardias Rojos se despiden de los aldeanos y parten a toda velocidad en diferentes direcciones.

[Hong Changqing, la Comandante y los aldeanos se despiden.

Se cierra el telón.

Acto quinto.
Bloqueo en el paso de montaña

[Al atardecer. Bloqueo de las posiciones en Hongyunling.

[Se escuchan fuertes disparos.

[Se abre el telón: el viento sopla fuerte y todo está lleno de humo de pólvora. Hong Changqing y Wu Qinghua dirigen a los soldados en una tenaz lucha que repele el ataque enemigo.

Soldados ¡Nuevamente hemos vuelto a rechazar al enemigo!

Hong Changqing ¡Camaradas! Llevamos un día entero luchando en esta pendiente de Hongyunling. Hemos repelido once ataques del enemigo. Todos los camaradas han luchado con valentía y tenacidad. En estos momentos nuestra fuerza principal marcha hacia la retaguardia del enemigo. Si resistimos un minuto más, toda la victoria será nuestra.

Soldados ¡Estamos decididos a ganar!

[Se escuchan disparos intensos detrás del telón. Entra Huang Wei con premura.

Huang Wei Camarada Changqing, el enemigo focaliza de nuevo su fuego en nuestros flancos.

Hong Changqing ¡Ya voy! Camarada Qinghua, estás a cargo de este puesto. No importa cuán difícil sea la situación, debes mantenerlo con firmeza.

Wu Qinghua No te preocupes, resistiremos terremotos o tsunamis.

Multitud ¡Aguantaremos!

Hong Changqing Vale. Venid conmigo.

[Hong Changqing toma a Huang Wei y a varios soldados y se internan en un fuego interno de artillería.

Wu Qinghua ¡Camaradas! Tomen sus armas y revisen de munición.

Soldados Sí, señor.

Soldado B Camarada Qinghua, no quedan muchas balas.

Soldados Informamos de que aquí hay tres más y aquí dos más.

Xiao E ¡Vaya, se me han acabado las balas!

Guardia Rojo 1 El enemigo está a punto de atacar de nuevo.

Wu Qinghua (Con calma) ¡Camaradas! Nosotras, hermanas de clase, esclavas, sufrientes, soldados del Ejército Rojo! No podemos olvidar cómo rompimos nuestras cadenas y nos levantamos en armas. Sabemos por qué luchamos. La victoria será siempre nuestra. (Canta)

Luchamos por la revolución, por el pueblo, por las clases,
las enseñanzas del Partido son la fuente de nuestra fuerza.
Bajo una lluvia de balas y un humo de pólvora,
cuanto más fuerte se la artillería, más fuerte será nuestra voluntad.
Si no tenemos balas, usaremos cuchillos,
usaremos las culatas de nuestros rifles como puños de hierro.
Montañas y rocas serán nuestras balas de cañón,
las puntas de nuestros cuchillos están impregnadas en odio.
Mostrad vuestra valía al Partido manteniendo la posición y matando al enemigo,

¡Seamos proletarias pioneras y miembros del Partido Comunista!

Soldados La gente está en el suelo, el enemigo no puede regresar.

[Sonido de armas.

Guardia Rojo 1 ¡El enemigo se acerca!

Wu Qinghua Matadlos.

Soldados ¡Matadlos!

[Un grupo de enemigo se abalanza sobre ellos y se produce una pelea. Wu Qinghua dirige a las soldados y los Guardias Rojos para combatirles con tenacidad.

[Wu Qinghua lucha con ferocidad, mata a un regimiento y persigue a otros enemigos.

[Un soldado y un Guardia Rojo bajan saltando la colina para apoyar al Segundo Regimiento en su lucha. Arrebatan varias espadas al enemigo y apuñalan hasta la muerte a varios bandidos. Perseguen al enemigo en su huida.

[Xiao E y un soldado luchan contra los bandidos.

[La Soldado 1, con su fusil roto, se abalanza contra los enemigos a culatazos y pedradas haciéndolo huir.

[Las soldados y los Guardias Rojos saltan sobre las rocas para perseguir al enemigo.

[El enemigo huye despavorido.

[Banderas rojas ondean por todas partes.

[Se acercan Hong Changqing, Huang Wei y otros soldados.

Hong Changqing ¡Camaradas!

Multitud ¡Camarada Changqing!

Xiao E ¡Hemos conseguido rechazar las doce cargas del enemigo!

Guardia Rojo 1 Las doce cargas del enemigo han sido repelidas como una sola: nosotros subíamos con uñas y dientes y ellos bajaban gateando y rodando.

[La multitud ríe.

Hong Changqing ¡Camaradas! De acuerdo con el plan trazado por nuestros superiores, en estos momentos la fuerza principal está atacando la retaguardia del enemigo y el plan de bloqueo que el Partido nos encomendó se ha completado con éxito. Ahora debemos retirarnos con presteza y unirnos a la fuerza principal.

Multitud Sí, señor.

[Sonido de disparo de armas.

Huang Wei ¡El enemigo ataca de nuevo!

[Suenan disparos desde el otro lado.

Wu Qinghua Representante del Partido, retiraos vosotros primero, yo os cubriré las espaldas.

Huang Wei Camarada Changqing, yo os cubriré las espaldas.

Multitud Yo os cubro... yo os cubro... yo os cubriré las espaldas...

Hong Changqing ¡Xiao Li! ¡Chen Rong!

Soldado m y Guardia Rojo 1 ¡Aquí estamos, señor!

Hong Changqing Vosotros dos os quedáis conmigo para cubrirles en la retirada.

Soldado m y Guardia Rojo1 Sí, señor.

Hong Changqing El resto de los camaradas, incluyendo Qinghua y el viejo Huang, se retirarán inmediatamente.

Wu Qinghua ¡Camarada Changqing!

Hong Changqing (Se quita el bolso). Camarada Qinghua, si perdiésemos el contacto, eres la responsable de llevarlo al comité del Partido del destacamento.

Wu Qinghua (Coge el bolso).

[Sonidos de disparos.

Hong Changqing ¡Retiraos!

Wu Qinghua Camarada Changqing...

Hong Changqing (Agita la mano con determinación) Cumple las órdenes.

Wu Qinghua Sí, señor.

Huang Wei Wu Qinghua retírate.

[Salen Wu Qinghua, Huang Wei y los soldados.

[El sonido de disparos se intensifica. Hong Changqing y los dos camaradas protegen sus posiciones con valentía y sin miedo.

Hong Changqing (Canta)

 ¡Un revolucionario es un soldado de acero!

[Los tres hombres atacan al invasor enemigo; baile de batalla.

Hong Changqing (Canta mientras baila)

 Proteger a la fuerza principal en la retaguardia y mantener la posición,

 ¡las manos de un soldado pueden mantener el cielo!

 Con disparos de cañones desde todas direcciones,

 Hongyunling será nuestro inexpugnable orgullo.

[Durante la batalla, el Soldado masculino es herido.

Hong Changqing ¡Xiao Li! (Se apresura a ayudarlo).

[Al otro lado, el enemigo dispara sin tregua. El Guardia Rojo 1 grita: “Camarada Changqing”. Se lanza para proteger con su cuerpo a Changqing y cae al suelo.

Hong Changqing ¡Chen Rong!

[Varios bandidos gritan: “atrapadlos con vida”.

Hong Changqing (Canta)

 Lucharemos hasta la última gota de sangre,

 ¡destruiremos nosotros solos al enemigo!

 La sangre del enemigo teñirá nuestros cuchillos de rojo,

 y los bandidos perderán sus almas.

[Hong Changqing lucha con valentía destruyendo a los bandidos uno a uno.

[Un grupo de enemigos se precipita sobre Hong Changqing y lo rodean.

BLOQUE VI

[Hong Changqing saca una granada de mano y los bandidos huyen despavoridos. Hong Changqing la lanza y los bandidos mueren con un intenso sonido.

[Hong Changqing recoge a sus dos camaradas y se retiran hacia el sendero.

[Una ráfaga de balas les sorprende hiriendo a Hong Changqing y matando a sus dos camaradas.

Hong Changqing (Con mucho esfuerzo deja a sus compañeros; usa sus últimas fuerzas para mantenerse erguido, mirando complacido a lo lejos) (Canta).

Mi corazón acompaña a los camaradas por las montañas,
recorre todo el camino mi canto triunfante.

[Hong Changqing, gravemente herido, cae inconsciente al suelo.

[Los bandidos y las milicias buscan por todos lados.

[Nan Batian y el líder de los bandidos se acercan conmocionados.

Líder de los bandidos ¿Dónde está la fuerza principal del Ejército Comunista? ¿Dónde está la fuerza principal del Ejército Comunista?

Nan Batian Este, este... Líder Hu...

[Lao Si encuentra en el paso de montaña a Hong Changqing y grita de miedo.

Nan Batian ¿Qué pasa?

Lao Si Ma... maestro... Hong...

Nan Batian ¿Hong...?

[Un relámpago apuñala con rabia el cielo como una espada; el estruendo del rayo estremece las montañas.

[Hong Changqing se despierta de su estado de estupor, se levanta y se deshace de los bandidos. Se para frente a un gran acantilado rojo mirando con odio a sus enemigos.

Se cierra el telón.

Entreacto. Avance rápido

[Se abre el telón. Una bandera roja ondea, el ejército imparables avanza y las montañas abruman.

[La fuerza principal del Ejército Rojo, dirigida por su Comandante, la Comandante del Destacamento femenino y Wu Qinghua persiguen y destruyen a los bandidos a gran velocidad.

Se cierra el telón.

Acto sexto. Bloqueo en el paso de montaña

[Se abre el telón: frente a una segunda cortina en las sombras.

[Dos bandidos apresurados portan un baúl y el equipaje del líder de los bandidos.

[El líder de los bandidos corre y Nan Batian lo alcanza. Los bandidos les siguen.

Nan Batian Líder Hu, líder Hu. Te suplico que te quedes unos días más.

Líder de los bandidos ¡Oh! ¿No crees que mis bajas han sido suficientes?

Nan Batian Líder Hu, no digas eso. Finalmente atrapamos a Hong Changqing en la batalla de Hongyunling.

Líder de los bandidos Pero, ¿a qué precio? ¿Qué has ganado al capturar a Hong Changqing?

Nan Batian Pues...

Líder de los bandidos Según lo veo yo, él y Hongyunling simbolizan lo mismo: no podemos avanzar frente a él, no podemos dar ni un sólo paso.

Nan Batian No te preocupes, obtendremos resultados.

Líder de los bandidos Ya tenemos el resultado desde hace mucho. Te diré la verdad: la fuerza principal llegó y nos ha molido a golpes. Estamos derrotados.

Nan Batian Tenemos que irnos, me temo que es demasiado tarde.

Líder de los bandidos Claro. ¿Aún tengo que acompañarte a la muerte? ¡Recluta!

Bandido Sí.

Líder de los bandidos ¡Empiecen a moverse!

Bandido Sí, señor.

Nan Batian (Se detiene) Líder Hu, no puedes cruzar el río y detonar el puente.

Líder de los bandidos (Furioso) ¿Cómo? No sabes cómo actuar (resentido).

Bandido (Apunta con un arma a Nan Batian) ¡No te muevas!

[El bandido sale.

Nan Batian ¡Idos, idos, bestias! (Canta)

El Guomindang ha sido derribado como una montaña,

el Ejército Rojo ha actuado como una ola de furia.

¿Cómo puede una hoja que cae vencer al viento y a la tormenta?...

Para salvar la situación, para preservar los cimientos,

hay que buscar un lugar desesperado para sobrevivir.

[Entra Lao Si a toda prisa.

Lao Si Maestro, maestro, el Ejército Rojo ha tomado Hongyunling.

Nan Batian ¿Qué has dicho?

Lao Si Que el Ejército Rojo ha tomado Hongyunling.

Nan Batian (Alarmado) Hongyunling...

Lao Si Maestro, los audaces no ven problemas ante sus ojos. Yo, Lao Si, lideraré a nuestros hermanos para vencer el asedio.

Nan Batian ¿Y cómo podré llevarme mis riquezas y posesiones?

Lao Si Bueno, tendrás que decidir qué coger, lo más importante.

Nan Batian (Pone mala cara) ¿Por qué están tan asustado? ¿No tenemos aún a Hong Changqing en nuestro poder? Quiero que incline su cabeza, que se rinda ante mí. Lo usaré para salvar esta situación.

Lao Si Maestro, lo he intentado todo —suave y duro—, pero no es fácil de doblegar.

Nan Batian Estos insectos siguen apreciando sus vidas, pero no hay héroes en el momento de morir. Da la orden de que bajo el gran ficus¹⁰ apilen leña, preparen las lanzas y las antorchas y saquen a Hong Changqing.

Lao Si Sí, señor.

[Se oscurece la escena.

[Empieza sonar la música.

[Se abre el segundo telón: justo antes del amanecer. En el patio trasero de árida arena de la casa de Nan Batian.

[Nubes oscuras y bajas pueblan la escena. En una ladera el gran ficus se alza hacia el cielo orgulloso.

Hong Changqing (Canta)

¡Malherido en un nido de bandidos, aún en el campo de batalla!

[Cuatro milicianos conducen a Hong Changqing, que se deshace ellos con los brazos.

[Seis milicianos más corren con espadas tras Hong Changqing y lo rodean.

Hong Changqing (Aparenta justicia)

Me pongo en pie para ser exterminado por los tigres,

lucharé contra los lobos con valentía,

¡Levanto mi corazón rojo al Partido, poderoso y valiente,

me enfrentaré a la espada con la cabeza bien alta!

[Los milicianos se acercan con las espadas y lo flanquean a ambos lados. Hong Changqing los mira con rabia.

[Hong Changqing resiste el dolor y se mantiene impassible ante las espadas.

Hong Changqing (Continúa cantando)

¡No importa cuantas artimañas o torturas use el enemigo,

los inquebrantables revolucionarios majestuosos y fuertes,

fuertes y altos como las montañas!

Miro en la lejanía Hongyunling y mi corazón se fascina,

mis compañeros de armas estarán siempre a mi lado.

Desde el cielo, oigo el canto de guerra del Destacamento femenino,

por la mañana con la brisa, veo la gran bandera del Ejército Rojo ondeando.

La gloriosa y magnífica avenida de la montaña Jinggang¹¹,

el cañón de un arma abrirá un nuevo capítulo en la historia de la humanidad.

¹⁰ El árbol mencionado es el 榕树 (róngshù), esto es, el FICUS NATIVA típico del sudeste asiático. El nombre común por el que se le conoce es laurel de indias.

¹¹ Se refiere a la montaña 井冈山 (Jīnggāng shān) en la provincia de Jiangxi. La razón por la que se refiere a estas montañas es porque en ellas surgió el Ejército de Liberación y la propia revolución comunista. Después de que el Guomindang comenzará las ofensivas contra los comunistas en 1927 en Shanghai, Mao dirigió a las tropas a refugiarse a estas montañas, dando así lugar a la revolución.

En estos días, en la cueva de los malvados el ruido se ha vuelto a despertar,
pero me río del enemigo obstinado, que está luchando en vano.

Me alegro al ver el nuevo amanecer con sangre derramada,
mirando al este, veo la radiante y efusiva salida del sol.

¡Amado Presidente Mao! ¡Amado Partido! ¡Amado Pueblo!

Nací por ti, lucho por ti, soy valiente por ti,
atravesando montañas de espadas y fuego
con una voluntad como el acero.

La vida sigue, la batalla sigue por siempre. ¡Adelante, cargad!

[Nan Batian se acerca tristemente, seguido de Lao Si.

Nan Batian Señor Hong, le admiré mucho cuando nos conocimos en la aldea del cocotal; y le sigo admirando ahora. Siempre y cuando cambies de opinión y aceptes una pequeña petición, te garantizo un largo futuro.

Hong Changqing Mmm.

Nan Batian En realidad, lo que voy a pedirte es muy simple (coge un papel en blanco de las manos de Lao Si). Todo lo que necesito es que escribas...

Hong Changqing (Con dudas) ¡Eso es una ilusión!

Nan Batian (Amenazante) Señor Hong, debería percatarse de su situación actual.

Hong Changqing (Con desprecio y brusquedad) Soy muy consciente de mi situación actual. Está cercado por el Ejército Rojo y no tiene escapatoria.

Nan Batian (Enfadado) ¡No olvides que estás en mis manos!

Hong Changqing (Firme como una montaña) ¡Tú no podrás escapar de las garras del pueblo!

Nan Batian (Grita como loco) ¡Apilad la madera seca bajo el ficus, te enterraré en fuego!

Hong Changqing (Suspira) ¡Doy mi vida por el pueblo, los revolucionarios morimos por una buena causa!

Nan Batian (Chirriando los dientes) El pequeño motín armado que has organizado no puede desencadenar una gran tormenta.

Hong Changqing ¡La revolución popular dirigida por el Presidente Mao alcanzará la victoria final!

Nan Batian (Con el alma compungida) ¡Ah...!

Hong Changqing (Moviendo los brazos con brío) (Canta)

Una mantis no se mide a sí misma,
estás al final del camino, con un papel en la mano.
Crees que puedes resistir,
quieres esconderte a través del engaño,
quieres reorganizar a tus tropas,
quieres preservar los viejos tiempos.
¡Abre los ojos y mira este torrente revolucionario!

Nan Batian (Gritando) ¡Escribe!

Hong Changqing (Continúa cantando)

¡Me aseguraré de que seas destruido! (Coge el trozo de papel, lo rompe, lo hace dos bolitas y lo arroja a la cabeza del ladrón Nan).

Nan Batian (Desesperado) ¡Quemadlo hasta la muerte!

[Los milicianos se arremolinan hacia delante y retuercen a Hong Changqing. Éste agitando los brazos se desquita de los soldados que tropiezan y caen.

[Otro grupo de milicianos con antorchas patrullan alrededor de Hong Changqing.

[Suena la *Internacional* y hace retumbar suelo y tierra.

[Hong Changqing, tranquilo y sereno, se dirige hacia la pila que hay bajo el ficus y se queda erguido.

Hong Changqing (Levanta los brazos y grita consigas)

¡Abajo los reaccionarios del Guomindang!

¡Viva el Partido Comunista de China!

¡Viva el Presidente Mao!

[El fuego de la pira de leña se eleva con un resplandor rojo.

[Los bandidos se reclinan en el suelo.

[La escena se oscurece.

[Vuelve la luz, amanece; el cielo está azul y lleno de hermosas nubes, es extraordinariamente magnífico.

[Suena una corneta y aparecen el Comandante del Ejército Rojo, la Comandante del Destacamento femenino y Wu Qinghua que conducen a todos los soldados.

Comandante ¡Camaradas! ¡Adelante!

Multitud ¡Adelante!

[El Ejército Rojo, los Guardias Rojos un grupo de hombres y mujeres salen agitando banderas rojas y levantando todo tipo de armas.

[Los bandidos no tiene donde huir y rápidamente son acorralados y aniquilados.

[Lao Si consigue escapar con un baúl lleno de dinero en los brazos. Se cruza casualmente con Nan Batian que también huye.

Nan Batian ¡Vaya, el perro esclavo! (Se lanza sobre él).

Lao Si (Da una patada a Nan Batian) ¡Vete por ahí!

[Lao Si huye y se encuentra cara a cara con Wu Qinghua.

[Wu Qinghua, con una pistola en la mano, mira a los los ladrones que están aterrorizados.

Lao Si intenta escapar, pero un disparo de la pistola de Wu Qinghua lo mata.

[Nan Batian huye a toda prisa, pero Wu Qinghua lo atrapa e inmoviliza con sus pies.

Wu Qinghua (Canta)

¡Miles de familias os han odiado por generaciones,

pero con la vida de un sólo perro no se puede pagar!

Los proletarios tienen hoy armas en sus manos,

para acabar con la clase reaccionaria dominante.

[Nan Batian trata de agarrar a Wu Qinghua, pero esta lo derriba. El ladrón Nan intenta escapar pero recibe dos disparos de Qinghua.

[Aparecen los soldados y disparan ráfagas, castigando al ladrón Nan como se merece.

[Los soldados y los Guardias Rojos abrazan a los esclavos liberados y corren para celebrar la liberación.

[Xiao Pang grita: “Qinghua”.

[Xiao Pang corre con la gorra militar de Hong Changqing.

Xiao Pang ¡Camarada Qinghua! Hemos buscado por todas partes, pero no hemos encontrado al camarada Changqing. Sólo hemos encontrado su gorra.

Wu Qinghua ¿Qué has dicho?

Xiao Pang Que no hemos encontrado al camarada Changqing.

[Silencio en el campo de batalla.

[Se acerca la Comandante en silencio, el Comandante del Ejército Rojo y dos soldados.

Wu Qinghua (Corre) Comandante, ¿y el camarada Changqing...?

Comandante (Dolorosamente) ¡El camarada Changqing se ha sacrificado heroicamente por la revolución!

[Un súbito rayo sacude el escenario. La multitud se sitúa bajo el gran ficus e inclina la cabeza en señal de duelo.

[Suenan la *Internacional*. Se acercan Wu Qinghua, la Comandante y el Comandante el Ejército.

Wu Qinghua Representante del Partido, ¡siempre vivirás en nuestros corazones! Transformaste a una esclava que trabajaba como una mula¹² en un glorioso miembro del Partido Comunista; y confía en que cada paso en el camino sea cuidado por el Partido...

Comandante ¡Camarada Changqing, usted siempre será nuestro modelo a seguir! Definitivamente nos haremos cargo de su arma.

Multitud Nosotros nos encargaremos de su arma.

Comandante ¡Convertiremos nuestro dolor en fuerza y seguiremos cargando por el camino revolucionario hasta que la bandera roja ondee en los cinco continentes y en los cuatro mares.

Multitud ¡Hasta que la bandera roja ondee en los cinco continentes y en los cuatro mares!

Comandante El Comité del Partido ha decidido que la camarada Wu Qinghua sea la nueva Representante del Partido en el Destacamento femenino.

[La Comandante entrega el maletín negro de Hong Changqing a Wu Qinghua.

Wu Qinghua (Coge el maletín, se lo cuelga al hombro y saluda) (Canta)

Tomamos la bandera roja y la cargamos al hombro,

tomamos las armas de las manos de los mártires.

Seguimos los pasos de los héroes,

¹² El original en chino hace referencia a ‘trabajar como una vaca y un caballo’: 当牛做马的女奴隶 (dāng niú zuò mǎ de nǚ núlì).

BLOQUE VI

hasta el final de la revolución, incluso en el campo de batalla.

Mirando al mundo,

sacudido por el viento y el trueno por todas direcciones.

¡Los fuegos de la pradera están en pleno apogeo,

porque los obreros y los campesinos están armados!

¡Juramos enterrar al ladrón Nan, y a los bastardos del norte¹³,

y con ellos a todos los reaccionarios!

¡Lo que nos ilumina es el rojo sol que nunca se pone!

[Las soldados del Destacamento femenino se alinean; muchas mujeres se han unido al destacamento y hacen filas unas detrás de otras.

[Las banderas rojas ondean, las espadas y las lanzas se agitan y la multitud marcha codo con codo.

Multitud (Canta en coro)

Tomamos la bandera roja y la cargamos al hombro,

tomamos las armas de las manos de los mártires.

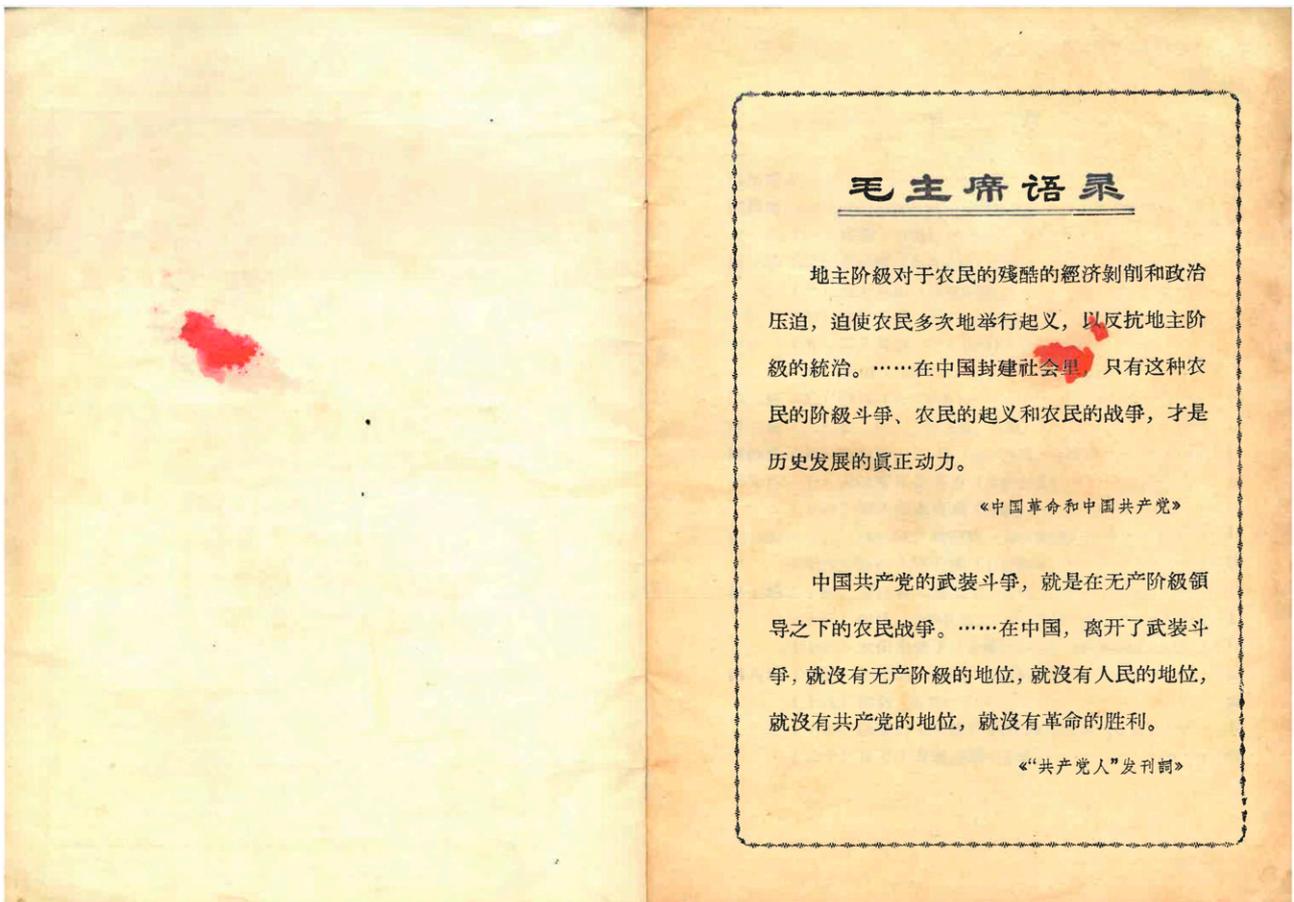
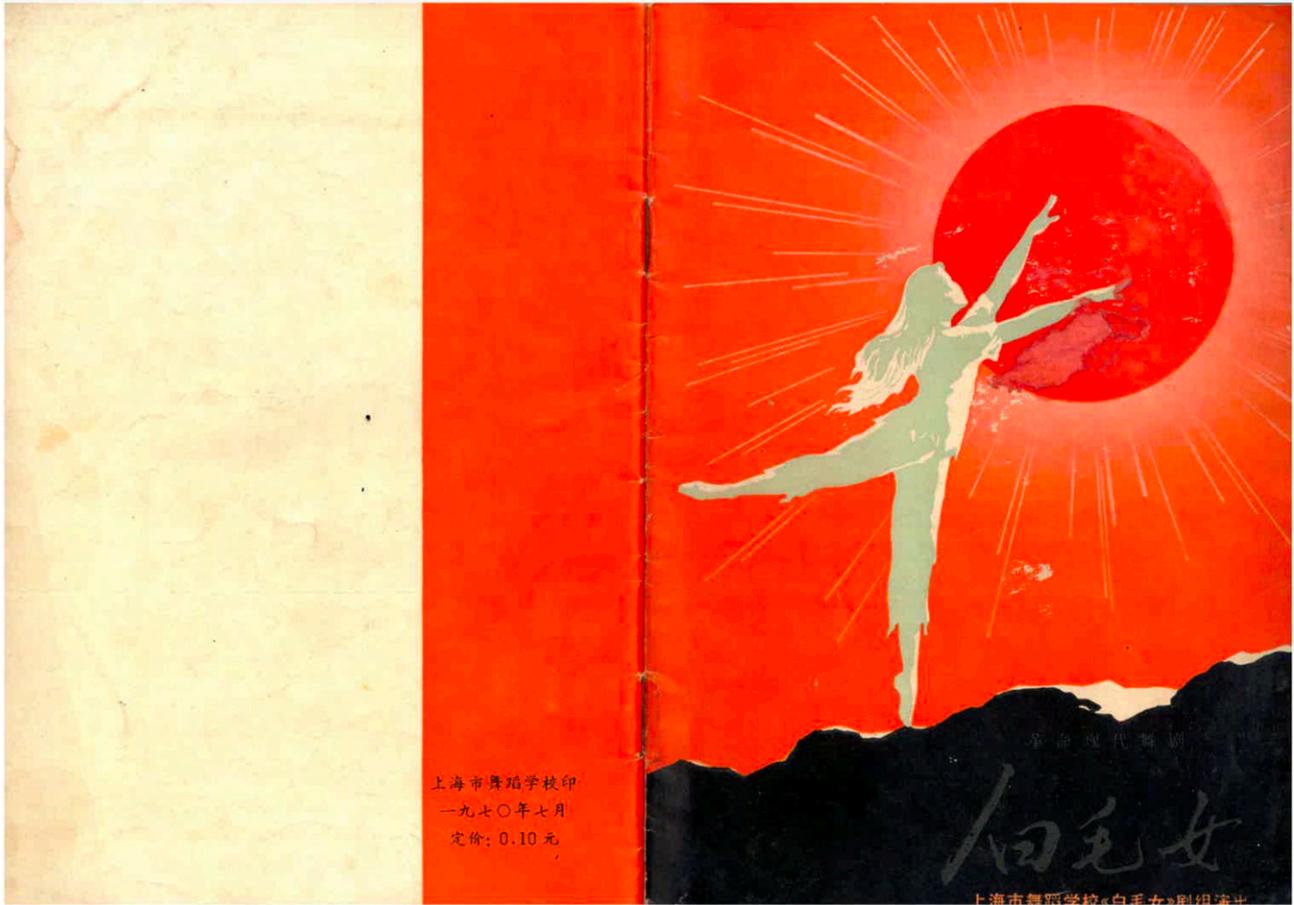
Seguimos los pasos de los héroes,

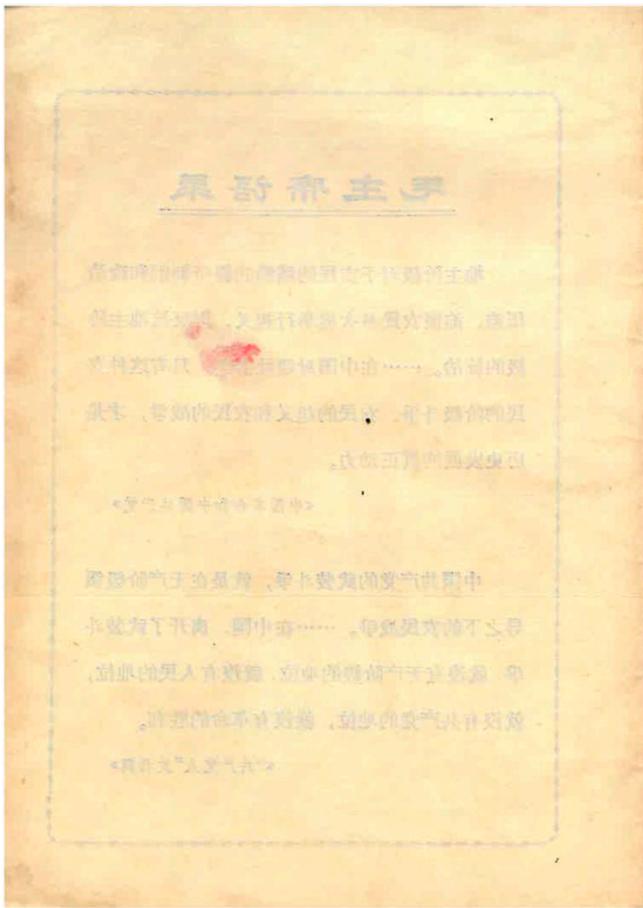
hasta el final de la revolución, incluso en el campo de batalla.

Se cierra el telón.

¹³ Juego de palabras con el apellido Nan del personaje que además significa sur, junto con la siguiente frase bastardos del norte.

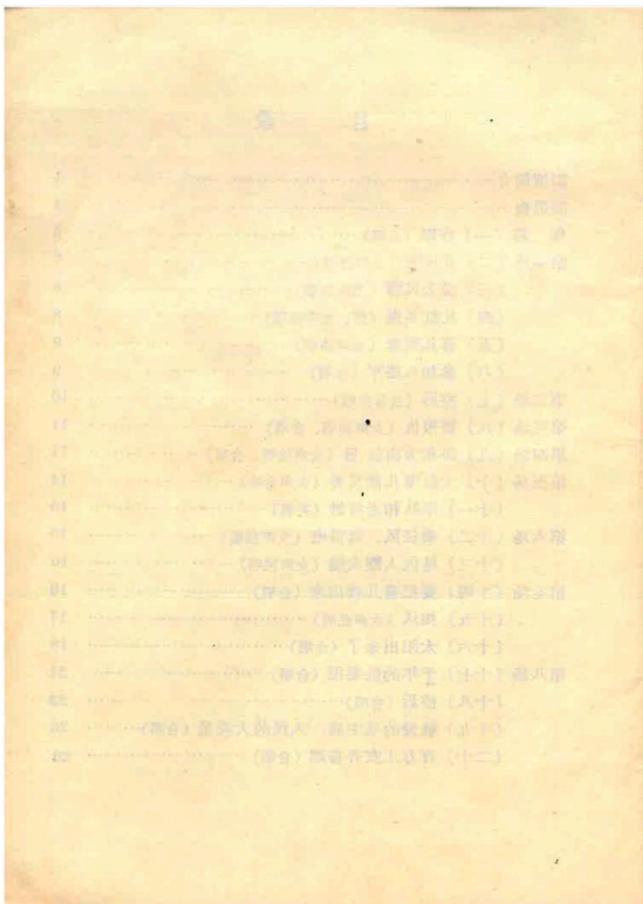
Libreto original del ballet revolucionario 白毛女





目 录

剧情介绍	1
演员表	4
序 幕 (一) 序歌 (合唱)	5
第一场 (二) 北风吹 (女声独唱)	7
(三) 漫天风雪 (男声独唱)	8
(四) 扎红头绳 (男、女声独唱)	8
(五) 喜儿哭爹 (女声独唱)	9
(六) 参加八路军 (合唱)	9
第二场 (七) 控诉 (女音独唱)	10
第三场 (八) 要报仇 (女声独唱、合唱)	11
第四场 (九) 盼东方出红日 (女声独唱、合唱)	11
第五场 (十) 大红枣儿甜又香 (女声合唱)	14
(十一) 军队和老百姓 (齐唱)	15
第六场 (十二) 乘狂风、驾雷电 (女声独唱)	15
(十三) 见仇人烈火燃 (女声独唱)	16
第七场 (十四) 要把喜儿救出来 (合唱)	16
(十五) 相认 (女声独唱)	17
(十六) 太阳出来了 (合唱)	18
第八场 (十七) 千年的仇要报 (合唱)	21
(十八) 控诉 (合唱)	22
(十九) 敬爱的毛主席，人民的大救星 (合唱)	25
(二十) 百万工农齐奋起 (合唱)	26



剧 情 简 介

序 幕 (黄世仁家大門口)

在解放以前，我国农民遭受地主、官僚资产阶级和帝国主义的残酷压迫和剥削，经历了多少苦难。但是他们并没有屈服，面对敌人的屠刀，挺起胸膛，进行英勇顽强的反抗和斗争。听，他们的歌声：看人间，往事几千年，穷苦的人儿受剥削、挨鞭笞。多少长工被奴役，多少喜儿遭迫害。流不完的眼泪啊，化作倾盆大雨降下来！斩不尽的仇恨啊，汇成波浪滔天的红和海！

第一 场 (楊白劳家)

抗日战争时期某年除夕，河北楊各庄。
喜儿正欢欢喜喜准备过年，贫农楊白劳出門躲債剛回来，汉奸恶霸地主黃世仁帶領狗腿子穆仁智闖进了楊白劳的家，以逼債为名，要强搶喜儿。楊白劳坚决反抗，被活活打死。
王大春和乡邻們赶来，黃世仁开枪威吓群众，硬把喜儿搶走。
王大春等要和敌人拼命，地下党员赵大叔劝阻，指点他們去参加八路军，鬧革命。

第二 场 (黃世仁家)

喜儿在黃家受尽凌辱，忍无可忍，终于在張二擔帮助下，逃出了黃家。

第三 场 (芦葦塘边)

喜儿避过地主狗腿子穆仁智等的追赶，躲进芦葦丛中，穆等在河边发现喜儿失落的鞋子，誤以为她已投河而死。
喜儿满腔的阶级仇恨好比滔不干的水，扑不灭的火。她激昂高歌：“我不死，我要活，我要报仇。”

第四 场 (荒 山)

喜儿在荒山中与风雪野兽搏斗，经历了多少个春夏秋冬，她一头黑发已經变白，可是喜儿的性格也变得更加勇敢顽强，她等待报仇的时机，她盼望东方升起太阳，盼望农民的翻身解放。

第五場 (村头)

八路军解放了楊各庄，老乡們热情地前来欢迎慰问。王大春和八路军小分队留在楊各庄发动群众，开展工作。

張二爺說喜儿的遭遇，引起了大家的怀念和愤怒。

赵大叔和王大春号召軍民团结起来，和汉奸恶霸地主黄世仁开展斗争。

黄家的丫环来报告，說黄世仁和穆仁智企图逃跑。

赵大叔和王大春立即帶領群众跟踪追击。

第六場 (奶奶庙)

黄世仁、穆仁智在逃跑途中遇雨，躲进奶奶庙。“白毛女”(喜儿)见到不共戴天的阶级仇敌，她满怀仇恨打黄世仁和穆仁智。

赵大叔、王大春等追捕黄世仁至奶奶庙，发现黄世仁的雨伞，众人跟踪追去，大春留下搜索，发现“白毛女”，尾随而去。

第七場 (山洞)

“白毛女”(喜儿)回到山洞，王大春赶来，彼此相认。多少年的苦，多少年的恨，一齐涌上心头。

他們满怀喜悦和感激的心情高唱：“太阳出来了，太阳就是毛泽东，太阳就是共产党。”王大春带着喜儿和乡亲们迎着太阳走出山洞。

第八場 (广场)

喜儿回到解放了的家乡，见到了亲人。千年的仇要报，万年的冤要伸。喜儿愤怒地向乡亲们控诉了黄世仁的罪恶。

群众纷纷起来控诉，严惩了汉奸恶霸地主黄世仁。

翻了身的农民高唱：“百万工农齐奋起，风烟滚滚来，多少喜儿翻了身，锦绣河山永远放光彩！”

尾 声

大春帶領八路军小分队奔赴前线，“白毛女”(喜儿)和乡亲们参加了战斗的行列，坚决将革命进行到底。

演 员 表

喜儿.....	茅惠芬、蔡国英、吕璋英
“白毛女”(喜儿).....	顾映美、周慧芬、余庆云、石钟琴
王大春.....	凌桂明 欧阳云鹏 史卫东
赵大叔.....	钱永康 孔令璋
杨白劳.....	董锡麟
张二坤.....	徐 珏 陈美萍
八路军、群众.....	本校演员
黄世仁.....	王国俊 陆志浩
穆仁智.....	陈旭东 居 涛
地主婆.....	傅艾稼

乐队：本校管弦乐队 指挥：陈燮阳 樊承武

伴唱：上海广播文工团

独唱：女声：朱逢博 任桂珍 沈世华

男声：简永和 刘文炳

(一) 序 歌

1=C $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ (合唱) [序幕]

(女独)

5 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\underline{76}$ | 5 - - 0 | 1 - $\dot{2}$ 5 | 5 $\#4$ 5 - |

看 人 间， 往 事 几 千 载，

$\#4$ - 3 3 | $\underline{23123}$ - | $\underline{2\cdot3}$ $\underline{5165}$ | $\underline{52321}$ - |

(穷女合) (男齐)

$\dot{1}$ \cdot $\underline{5\dot{1}0\dot{1}0}$ | $\dot{1}$ \cdot $\underline{2\dot{7}65}$ | $5(\underline{2765643})$ | $5 \dot{1} \dot{2} \underline{76}$ |

年 年 代 代， 年 年 代 代。 看 人 间，

5 - $\underline{0565}$ | 4 3 $\underline{2\cdot123}$ | $\underline{5\#45}$ $\underline{0656}$ | $\dot{1} \dot{1} \underline{6\cdot165}$ |

那 一 块 土 地 不 是 我 们 开， 那 一 亩 庄 稼 不 是 我 们

S. $\underline{000\dot{1}6\dot{1}}$ | $\underline{2\dot{3}20}$ 0 $\underline{2\dot{2}}$ |

A. $\underline{000\dot{1}6\dot{1}}$ | $\underline{6\dot{5}60}$ 0 $\underline{2\dot{2}}$ |

哪 一 间 房 屋 不 是

T. $\underline{6-0\dot{1}6\dot{1}}$ | $\underline{2\dot{3}20}$ 0 $\underline{2\dot{2}}$ |

B. $\underline{6-0\dot{1}6\dot{5}}$ | $\underline{4540}$ 0 $\underline{2\dot{2}}$ |

裁， 那 一 间 房 屋 不 是 我 们 盖，

$\underline{5\cdot3\dot{2}\cdot376}$ | $\dot{1}$ - - - | $\underline{2\dot{5}0\dot{5}}$ $\underline{3\dot{2}}$ | $\underline{1\cdot2}$ $\underline{76}$ 5 0 |

$\underline{7\cdot77656}$ | 3 - - - | 7 7 0 $\underline{2\dot{1}7}$ | 6 $\#4$ 5 0 |

我 们 盖。 可 恨 地 主 狗 彘 豺，

$\underline{5\cdot3\dot{2}\cdot376}$ | $\dot{1}$ - - - | $\underline{2\dot{5}0\dot{5}}$ $\underline{3\dot{2}}$ | $\underline{1\cdot2}$ $\underline{76}$ 5 0 |

$\underline{5\cdot5523}$ | 1 - - - | 5 5 0 $\underline{765}$ | 6 2 5 0 |

rit......

1 1 3 6 0 6 0 | 1 1 3 6 0 6 0 | 1 6 1 1 0 3 2 3 | 5 4 3 2 - |

3 3 3 1 0 1 0 | 3 3 3 1 0 1 0 | 6 6 6 6 0 1 7 6 | 5 6 5 4 - |

土地他霸占，庄稼是私财，又逼租子，又放高利贷。

1 1 3 6 0 6 0 | 1 1 3 6 0 6 0 | 1 6 1 1 0 3 2 3 | 5 4 3 2 - |

6 6 3 6 0 6 0 | 6 6 3 6 0 6 0 | 4 4 4 4 0 1 7 6 | 5 6 2 - |

(5432 1765 5432 1765 | 6 1 6 5 4 3 | 2 - - 0)

(男齐) (女齐)

5 3 5 | 6 5 4 3 | 2 - | 2 3 1 7 | 6 - | 2 1 2 |

多少长工被奴役，多少

5 4 3 2 | 3 - | 2 3 5 1 | 6 4 3 2 | 1 - | 0 1 1 7 |

喜儿遭迫害。穷苦的

2 1 | 6 1 5 | 5 - | 0 6 1 | 6 5 6 | 0 3 2 |

人儿，地作床米天当

S. 1.2 3 5 | 2 - | 2 - | 1.1 6 1 | 2 3 1 6 | 2 - |

A. 1.2 3 5 | 2 - | 2 - | 3.3 2 3 | 5 1 6 5 | 4 - |

T. 0 0 | 0 0 | 0 0 | 1.1 6 1 | 2 3 1 6 | 2 - |

B. 0 0 | 0 0 | 0 0 | 6.6 6 6 | 5 3 | 2 - |

2 - | 2 1 2 | 5 3 2 | 1 2 3 3 | 2 2 5 |

4 - | 5 6 5 | 3 1 7 | 6 7 1 1 | 5 5 |

2 - | 2 1 2 | 5 3 2 | 1 2 3 3 | 2 2 5 |

2 - | 7 6 | 5 6 7 | 1 7 6 6 | 7 5 |

2 - | 7 6 | 5 6 7 | 1 7 6 6 | 7 5 |

f

6 - | 6 - | 2.2 1 2 | 3 2 3 | 5 - | 5 - |

6 - | 6 - | 5.5 6 5 | 1 2 1 | 7 - | 7 - |

6 - | 6 - | 2.2 1 2 | 3 2 3 | 5 - | 5 - |

6 - | 6 - | 7.7 6 7 | 1 6 | 5 - | 5 - |

5 5 3 | 3 2 3 | 2 2 1 | 6 1 2 | 5 - | 5 - |

5 5 3 | 1 6 1 | 6 6 5 | 4 6 | 5 - | 5 - |

5 5 3 | 3 2 3 | 2 2 1 | 6 1 2 | 5 - | 5 - |

5 5 3 | 1 6 5 | 4 4 3 | 2 6 | 5 - | 5 - |

汇成波浪滔天的江和

5 5 3 | 3 2 3 | 2 2 1 | 6 1 2 | 5 - | 5 - |

5 5 3 | 1 6 5 | 4 4 3 | 2 6 | 5 - | 5 - |

(二) 北风吹

(女独)

[第一场]

1=G₄^{3 2}

稍快 天真地

6 5 5 2 | 3 2 3 - | 5 4 3 2 | 2 6 1 - | 3 3 5 2 1 |

北风(那个)吹，雪花(那个)飘，雪花(那个)

1 5 6 - | 6 2 0 2 | 7 6 5 - | 6 5 5 2 | 3 2 3 - |

飘，年来到。风卷(那个)雪花

5 4 3 2 | 2 6 1 - | 2 1 2 | 3 5 3 3 | 6 6 1 |

在门(那个)外，风打着门来门自

7 6 5 | 1 3 2 3 | 3 3 5 6 | 1 1 1 1 | 6 1 6 1 |

开。我盼爹爹快回家，欢欢喜喜过个年，

0 2 1 2 | 3 5 3 2 | 6 6 1 | 7 6 5 | 5 - |

欢欢喜喜过个年。

(三) 漫天风雪

(男独)

[第一场]

1=C₄⁴

仇恨地

5 1 2 7 6 | 5 - - - | 5 1 2 7 6 | 5 - - - |

漫天风雪一片白，

2 2 3 2 1 2 7 6 | 1 - - - | 4 5 1 7 6 | 5 - - - |

躲债七天回家来，

1 1 2 1 7 6 5 | 5 1 2 5 - | 5 - - 3 | 2 3 2 1 7 1 2 1 |

地主逼债似虎狼，

7 - - - | 2 5 5 2 0 0 | 1 7 2 6 - 0 5 |

满腔仇恨我

2 2 3 2 1 - | 4 - 5 1 | 1 5 - - 0 |

牢记心头。

(四) 扎红头绳

(男、女独)

[第一场]

1=G₄⁴

快 活泼

(女独)

2 5 5 6 6 1 6 5 4 3 2 | 2 5 6 6 1 6 5 4 3 2 | 2 5 5 6 5 4 3 2 5 |

人家的闺女有花戴，我爹钱少不能买，扯上了二尺红头绳，

2 3 5 2 1 2 3 6 5 | 2 4 1 6 5 6 4 | 4 4 4 2 1 2 6 5 - |

给我扎起来，哎，扎呀扎起来。

(男独)

5 2 6 5 4 3 2 | 5 2 6 5 4 3 2 | 2 5 6 2 6 5 4 |

人家的闺女有花戴，你爹我钱少

2 3 5 2 1 7 6 5 | 5 2 6 5 4 3 2 | 5 2 6 5 4 3 2 |

不能买，扯上了二尺红头绳，

2 5 6 2 6 5 4 | 2 3 5 2 1 7 6 5 | 5 1 6 5 5 2 2 1 | 5 - - - |

我给我喜儿扎起来，哎，扎起来！

(五) 喜儿哭爹

(女独)

[第一场]

1=A₄^{4 5}

6 5 5 5 5 3 - | 3 2 2 1 2 | 1 - - - |

1. 刮时间天昏呀 地又暗，

2. 乡亲们呀 乡亲们，

3. (快)乡亲们 乡亲们，

2 3 2 3 2 - | 1 6 2 1 6 5 | 5 - - - |

爹爹爹爹你死得惨，

黄家逼债打打死爹爹。

定要报这

1. 5.

1 6 2 1 6 5 | 5 - - - |

深仇大恨！

(六) 参加八路军

(合唱)

[第一场]

1=F₄²

1 1 5 | 3 3 1 | 5 1 6 4 | 5 6 1 | 5 - |

老乡们，老乡们，八路军是人民的子弟兵，

老乡们，老乡们，抗日救国最要紧，

5 1 6 4 | 5 6 1 5 | 2 5 3 1 | 2 2 3 | 1 - |

受苦的人民要翻身，快快参加八路军。

杀敌全靠八路军，杀敌全靠八路军。

S. $\dot{1} \dot{1} 5 \mid 6 6 3 \mid 5 \dot{5} \dot{1} 6 4 \mid 5 \dot{6} \dot{1} \mid 5 -$
 A. $\underline{3} \underline{3} \underline{3} \mid \underline{1} \underline{1} \underline{1} \mid \underline{3} \underline{3} \underline{3} \underline{1} \underline{6} \mid 7 \underline{2} \underline{1} \mid 7 -$
 八 路 军, 八 路 军, 八 路 军 威 名 天 下 闻。
 T. $\dot{1} \dot{1} 5 \mid 6 6 3 \mid 5 \dot{5} \dot{1} 6 4 \mid 5 \dot{6} \dot{1} \mid 5 -$
 B. $\underline{1} \underline{1} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{3} \underline{1} \mid \underline{1} \underline{1} \underline{4} \underline{4} \mid 3 \underline{2} \mid 5 -$

$\dot{5} \dot{1} \dot{6} 4 \mid \dot{5} \dot{6} \dot{1} \mid 5 \mid \dot{5} \dot{5} \dot{6} \dot{1} \mid \dot{2} \dot{2} \dot{3} \mid \dot{1} -$
 $\underline{1} \underline{1} \underline{2} \mid \underline{3} \underline{3} \underline{3} \mid \underline{2} \underline{5} \underline{3} \underline{1} \mid \underline{5} \underline{5} \cdot \mid 3 -$
 共 产 党 领 导 咱, 领 导 咱 们 闹 革 命。
 $\dot{5} \dot{1} \dot{6} 4 \mid \dot{5} \dot{6} \dot{1} \mid 5 \mid \dot{5} \dot{5} \dot{6} \dot{1} \mid \dot{2} \dot{2} \dot{3} \mid \dot{1} -$
 $\underline{3} \underline{3} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{1} \underline{1} \mid \underline{2} \underline{5} \underline{3} \underline{1} \mid \underline{5} \underline{5} \cdot \mid 1 -$

(七) 控 诉 [第二场] (女独)
 $1=G \frac{3}{4}$
 $\dot{1} \dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{5} \mid 2 \dot{1} \dot{3} 2 \mid \dot{6} \dot{6} \dot{5} \dot{3} \mid 2 \dot{1} 2 \mid \dot{1} \dot{6} \dot{5} -$
 鞭 抽 我, 锥 刺 我, 不 怕 你 们 毒 打 我, 我 要
 $\underline{2} \underline{5} \underline{5} \cdot \underline{3} \mid \underline{3} \underline{2} \underline{2} \underline{1} - \mid \underline{1} \underline{6} \underline{2} \underline{2} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \mid \underline{5} - - -$
 冲 出 你 黄 家 的 门, 定 要 逃 出 这 虎 狼 窝。
 散 板
 $\dot{1} \cdot \underline{6} \underline{5} \dot{1} \mid \dot{1} - \mid \underline{4} \underline{3} \underline{2} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \mid \dot{2} \dot{1} \mid \dot{2} \dot{1} \dot{7} \mid -$
 血 泪 仇,
 $2 \mid 1 - \mid \underline{5} \underline{3} \underline{2} \mid 1 \underline{7} \underline{6} \underline{7} \underline{6} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{4} - \mid 5 \mid 1$
 诉 不 尽, 新 仇

$\underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{0} \mid 5 \underline{2} \underline{5} \underline{5} \underline{4} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{2} \mid \dot{1} - \mid \dot{6} \dot{6} \dot{5} \dot{0}$
 旧 恨 比 海 深, 比 海 深!
 $\underline{2} \underline{2} \underline{5} \underline{5} - \mid \dot{1} - \mid \underline{6} \underline{5} \underline{4} \underline{5} \mid 6 - - -$
 我 要 控 诉 黄 家 的 罪 恶。

(八) 要 报 仇 [第三场] (女独、合唱)
 $1=G \frac{4}{4}$
 $\underline{3} \underline{3} \underline{2} \dot{1} \dot{2} \mid \dot{1} \dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{5} \mid \dot{5} \dot{5} \dot{5} \dot{3} \dot{1} \dot{0} \mid \dot{6} \dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{5} \dot{0}$
 想 要 逼 死 我, 瞎 了 你 眼 窝。 滔 不 干 的 水, 扑 不 灭 的 火。
 $\dot{5} \dot{1} \dot{1} \dot{0} \mid \dot{2} \dot{2} \dot{7} \dot{1} - \mid \dot{5} \dot{5} \dot{3} \dot{3} \dot{3} \mid \dot{2} \dot{1} \dot{6} \dot{5}$
 我 不 死! 要 报 仇! 那 怕 山 高 路 险,
 $\dot{5} \dot{0} \dot{2} \dot{2} \mid \dot{1} \dot{6} \dot{5} \dot{1} \mid 5 \dot{0} \mid 5 \dot{5} \dot{3} \dot{2} -$
 我 也 不 回 头, 要 报 仇!
 S. $\dot{5} \dot{5} \dot{3} \dot{0} \mid \dot{2} - \dot{1} \dot{2} \mid \dot{5} - - - \mid \dot{5} - - - \mid 0$
 A. $\dot{7} \dot{7} \dot{1} \dot{0} \mid \dot{6} - \dot{6} - \mid \dot{7} - - - \mid \dot{7} - - - \mid 0$
 要 报 仇, 要 报 仇!
 T. $\dot{5} \dot{5} \dot{3} \dot{0} \mid \dot{2} - \dot{1} \dot{2} \mid \dot{5} - - - \mid \dot{5} - - - \mid 0$
 B. $\dot{5} \dot{5} \dot{6} \dot{0} \mid \dot{2} - \dot{1} \dot{6} \mid \dot{5} - - - \mid \dot{5} - - - \mid 0$

(九) 盼 东 方 出 红 日 [第四场] (女独、合唱)
 $1=F \frac{4}{4}$
 领 唱(女)
 $5 \dot{5} \dot{6} \dot{5} \dot{1} \dot{6} \mid 5 - - \mid 0 \mid \dot{1} \dot{1} \dot{6} \dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{5} \mid 4 - - -$
 风 雷 漫 天, 搏 斗 在 深 山,

$3 \dot{5} \dot{5} \underline{12} \underline{3} \mid 2 - - - \mid \dot{5} \dot{1} \dot{6} \dot{6} \underline{4} \underline{3} \underline{2} \mid 5 - - -$
 怀 念 众 乡 亲, 鞭 下 受 熬 煎。
 $\dot{1} \cdot \underline{5} \underline{1} \underline{2} \underline{7} \underline{6} \mid \underline{5} \underline{6} \underline{7} \underline{6} \underline{5} - \mid 4 \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \mid \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{1} -$
 恨 难 消, 仇 无 边, 心 潮 涌 涌 如 浪 翻。
 $\underline{2} \underline{2} \underline{5} \underline{5} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \mid 4 \mid \underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \mid \dot{1} \mid \underline{1} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{0} \underline{5} \underline{2}$
 春 夏 秋 冬 来 复 去, 报 仇 雪 恨 志 更 坚。 狼 嚎 虎 啸 何 所
 惧,
 S. $0 \ 0 \ \dot{2} \dot{1} \ 7 \dot{1} \mid \dot{2} \dot{1} \ \dot{6} \dot{5} - \mid 5 \dot{0} \dot{0} \ \underline{5} \underline{4} \underline{5} \ 3$
 A. $0 \ 0 \ \underline{5} \underline{3} \ \underline{5} \underline{3} \mid \underline{5} \underline{3} \ \underline{4} \underline{2} - \mid 2 \dot{0} \dot{0} \ \underline{3} \underline{2} \underline{1} \ 1$
 狼 嚎 虎 啸 何 所 惧, 喜 儿
 T. $0 \ 0 \ \underline{7} \underline{6} \ \underline{5} \underline{6} \mid \underline{5} \underline{1} \ \underline{6} \underline{7} - \mid 7 \dot{0} \dot{0} \ \underline{5} \underline{6} \underline{5} \ 1$
 B. $0 \ 0 \ \underline{5} \underline{6} \ \underline{2} \underline{1} \mid \underline{7} \underline{1} \ \underline{2} \underline{5} - \mid 5 \dot{0} \dot{0} \ \underline{1} \underline{7} \underline{6} \ 5$

$\dot{1} \cdot \underline{2} \underline{1} \underline{7} \underline{6} \ 5 \mid 6 \underline{4} \underline{5} \underline{4} \underline{3} - \mid \underline{0} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{7} \underline{6}$
 不 灭 豺 狼 心 不 甘。 为 报 仇 雪 恨
 $\underline{3} \ 0 \ 0 \ 0 \mid 0 \ 0 \ 0 \ \underline{6} \underline{5} \underline{4} \mid \underline{3} \underline{0} \underline{0} \ 0 \ \underline{0} \underline{6} \underline{6}$
 $\underline{1} \ 0 \ 0 \ 0 \mid 0 \ 0 \ 0 \ \underline{1} \underline{3} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{0} \underline{0} \ 0 \ \underline{0} \underline{3} \underline{3}$
 心 不 甘。 报 仇
 $\underline{1} \ 0 \ 0 \ 0 \mid 0 \ 0 \ 0 \ \underline{3} \underline{3} \underline{6} \mid \underline{5} \underline{0} \underline{0} \ 0 \ \underline{0} \underline{6} \underline{6}$
 $\underline{5} \ 0 \ 0 \ 0 \mid 0 \ 0 \ 0 \ \underline{1} \underline{6} \underline{6} \mid \underline{1} \underline{0} \underline{0} \ 0 \ \underline{0} \underline{6} \underline{6}$

$\underline{0} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{5} \underline{5} \mid \underline{0} \underline{5} \underline{2} \underline{1} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \mid 5 - \mid \underline{0} \underline{2} \underline{2} \underline{2}$
 心 绪 焦 急, 我 盼 盼 盼 啊, 我 盼 望
 $\underline{5} \underline{6} \underline{0} \underline{0} \underline{0} \underline{5} \underline{5} \mid \underline{4} \underline{5} \underline{0} \underline{0} \underline{0} \underline{0} \mid \underline{5} \underline{5} \underline{4} \underline{6} \underline{6} -$
 $\underline{3} \underline{2} \underline{0} \underline{0} \underline{0} \underline{2} \underline{2} \mid \underline{2} \underline{1} \underline{0} \underline{0} \underline{0} \underline{0} \mid \underline{1} \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{6} -$
 雪 恨 心 绪 焦 急, 盼 盼 盼 啊,
 $\underline{5} \underline{4} \underline{0} \underline{0} \underline{0} \underline{5} \underline{5} \mid \underline{2} \underline{3} \underline{0} \underline{0} \underline{0} \underline{0} \mid \underline{5} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{4} -$
 $\underline{1} \underline{2} \underline{0} \underline{0} \underline{0} \underline{0} \underline{7} \underline{7} \mid \underline{6} \underline{5} \underline{0} \underline{0} \underline{0} \underline{0} \mid \underline{3} \underline{3} \underline{4} \underline{3} \underline{2} -$

$\dot{2} - - - \mid \underline{1} \underline{6} \mid \underline{5} \underline{1} \underline{4} \underline{3} \underline{2} \mid 5 - - - \mid 0$
 东 方 出 红 日。
 $0 \ 0 \ 0 \ 0 \mid 0 \ 0 \ 0 \ 0 \mid \underline{2} \underline{1} \underline{1} \underline{7} \underline{6} \underline{5} -$
 $0 \ 0 \ 0 \ 0 \mid 0 \ 0 \ 0 \ 0 \mid \underline{3} \underline{3} \underline{3} \underline{4} \underline{2} -$
 盼 盼 盼 啊,
 $0 \ 0 \ 0 \ 0 \mid 0 \ 0 \ 0 \ 0 \mid \underline{5} \underline{5} \underline{6} \underline{2} \underline{7} -$
 $0 \ 0 \ 0 \ 0 \mid 0 \ 0 \ 0 \ 0 \mid \underline{5} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{5} -$

$\underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{4} \underline{3} \underline{2} - \mid \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{6} - \mid \underline{6} \underline{6} \underline{1} \underline{1} - \mid \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{2} - \mid \underline{2} - - - \mid 0$
 $\underline{1} \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{6} - \mid \underline{1} \underline{1} \underline{2} \underline{6} - \mid \underline{1} \underline{1} \underline{2} \underline{3} - \mid \underline{5} \underline{2} \underline{3} \ \# \underline{4} - \mid \underline{4} - - - \mid 0$
 盼 东 方 出 红 日。 盼 东 方 出 红 日。
 $\underline{5} \underline{3} \underline{5} \underline{4} - \mid \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{3} - \mid \underline{3} \underline{3} \underline{6} \underline{5} - \mid \underline{5} \underline{6} \underline{6} \underline{6} - \mid \underline{6} - - - \mid 0$
 $\underline{3} \underline{6} \underline{7} \underline{1} \underline{2} - \mid \underline{1} \underline{7} \underline{6} \underline{7} \underline{1} - \mid \underline{6} \underline{5} \underline{4} \underline{3} - \mid \underline{5} \underline{6} \underline{1} \underline{3} \underline{2} - \mid \underline{2} - - - \mid 0$

(十) 大红枣儿甜又香

1=G⁴/₄

(女声合唱)

〔第五场〕

(1·2 3 5 3 2 1 7 6 | 5 - - - | 5·5 5 5 i 6 i |
 4 6 5 4 2 1 | 1·1 1 2 4 · 6 | 5 · 6 5 -)
 5 6·1 6 5 4 3 | 5 2 3 5 2 - - |
 1. 大 红 枣 儿 甜 又 香,
 2. (快) 军 民 团 结 一 条 心,
 5 6·1 6 5 4 3 | 5 2 1 7 6 5 - | 1 2·3 2 1 7 6 |
 送 给 咱 亲 人 尝 一 尝, 一 颗 枣 儿
 打 败 敌 人 保 家 乡, 革 命 意 志
 5 4 5 6 5 - | 5·5 5 5 i 3 2 | 1 6 5 3 2 1 - |
 一 颗 心, 唉 咳 哟 哟 心 心 向 着 共 产 党。
 坚 如 钢, 唉 咳 哟 哟 永 远 跟 着 共 产 党。
 i - 5 - | 6·1 6 5 3 5 2 3 2 | 1 - 3 2 1 6 |
 啊! 啊! 一 颗 枣 儿 一 颗 心,
 啊! 啊! 革 命 意 志 坚 如 钢,
 1 - 3 - | 3·3 3 2 1 3 6 5 6 | 1 - 3 7 5 6 |
 5·6 1 2 3 5 6 1 | 5 - - - 0 |
 心 心 向 着 共 产 党。
 永 远 跟 着 共 产 党。
 5·3 5 6 1 2 3 6 | 5 - - - 0 |

(十一) 军队和老百姓

1=F²/₃

(齐唱)

〔第五场〕

稍快 有力
 (1 2 3 2 1 2 6 1 | 5 6 5 3 2 3 2 1) || 6 6 5 3 5 | 6 - |
 军 队 和 老 百 姓,
 军 队 和 老 百 姓,
 6 6 5 3 5 | 6 - | 2 6 | 6 6 5 3 5 | 6 - |
 咱 们 是 一 家 人, 唉 咳 咱 们 是 一 家 人。
 咱 们 是 一 家 人, 唉 咳 咱 们 是 一 家 人。
 6 6 6 | 2 6 5 | 6 6 5 3 5 | 6 - |
 打 败 人 保 家 乡 咱 们 要 一 条 心,
 打 恶 霸 除 汉 奸 咱 们 要 团 结 紧,
 6 6 5 3 5 | 6·1 5 3 | 2 3 5 3 2 1 | 2 6 |
 咱 们 要 一 条 心 哪, 才 能 够 打 得 赢 哪。
 咱 们 要 团 结 紧 哪, 才 能 够 闹 翻 身 哪。
 6 6 5 3 5 | 6·1 5 3 | 2 3 5 3 2 1 | 2 6 |
 咱 们 要 一 条 心 哪, 才 能 够 打 得 赢 哪。
 咱 们 要 团 结 紧 哪, 才 能 够 闹 翻 身 哪。

(十二) 乘狂风、驾雷电

1=C^{3 4}/_{4 4}

(女独)

〔第六场〕

3 - 2 3 | 2 - - | i 1 6 5 i | 5 - - |
 狂 风 啊, 满 天 咆 呼!

i i 7 | i - - | 6 6 5 4 3 2 | 5 - - |
 暴 雨 啊, 地 撼 山 摇!
 5 5 5 1 | 0 6 6 | 6 6 6 5 | 4 - - |
 我 喜 儿 乘 狂 风, 驾 雷 电,
 2 2 2 | 5 5 0 0 | 5 5 i i | i - - |
 我 化 作 风 暴, 化 作 露 雳
 散 板
 2 5 - 5 3 2 1 0 | (5 3 2 1 5 3 2 1 5 3 2 1) | 2 - - | 1 1 1 0 |
 震 九 霄。

(十三) 见仇人烈火烧

1=C²/₄

(女独)

〔第六场〕

> i 5 | i 6 | 6 5 | 0 5 5 | 0 5 5 1 | i - |
 见 仇 人 烈 火 烧, 我 恨! 我 恨!
 6 6 6 | 6 6 5 | 4 3 2 | 5 0 | 5 5 0 5 | 5 i |
 恨 不 得 踏 平 奶 奶 庙! 我 要, 我 要,
 i - | 3 4 2 1 2 | 3 - 3 | 0 2 2 | 2 4 5 - | 5 - ||
 把 你 撕 成 千 万 条!

(十四) 要把喜儿救出来

1=G^{3 4 2}/_{4 4 4}

(合唱)

〔第七场〕

(3 2 3 | 2 - - | i 1 6 5 i | 5 - - |

2 i 7 | i - - | 6 6 5 4 3 | 2 - - |
 S. || 2 2 2 3 2 1 7 6 | 1 - - - | 6 6 6 1 2 6 5 4 3 | 2 2 3 2 - |
 A. || 2 2 2 3 2 1 7 6 | 1 - - - | 6 6 6 1 2 2 3 1 | 2 6 5 6 - |
 喜 儿 喜 儿 你 在 哪 里? 阶 级 仇 恨 我 们 永 远 不 忘 记。

S. || 1 1 6 | 5 - | i i i 6 | 6 5 6 4 | 5 - | i i i 6 | 6 5 6 4 |
 A. || 1 1 6 | 7 - | 1 1 1 1 | 1 1 1 6 | 7 - | 1 1 1 1 | 1 1 1 6 |
 T. || 1 1 6 | 5 - | i i i 6 | 6 5 6 4 | 5 - | i i i 6 | 6 5 6 4 |
 B. || 1 1 6 | 5 - | 3 3 3 1 | 4 4 2 | 5 - | 3 3 3 1 | 4 4 2 |
 今 天 啊! 我 们 要 把 荒 山 路 遍, 我 们 要 把 荆 棘 辟

5 - | 5 6 | i 2 i | 6 5 6 i | 4 - | 5 4 2 | 1 0 0 |
 7 - | 3 4 | 5 4 | 3 1 | 2 - | 7 6 | 1 0 0 |
 开! 要 把 喜 儿 救 出 来, 救 出 来!
 5 - | 5 6 | i 2 i | 6 5 6 i | 4 - | 5 4 2 | 1 0 0 |
 5 - | 5 4 | 3 2 | 1 6 | 2 - | 5 6 | 1 0 0 |

(十五) 相认

1=G²/₄

(女独)

〔第七场〕

6 5 6 | 5 4 3 | 2 1 3 | 2 - | 2 2 2 | 5 5 3 |
 看 眼 前 是 何 人? 又 面 熟 来

又面... 生。 是谁? 是谁? 他好象

是亲... 人, 他好象是,

他 他是大 春。

(十六) 太阳出来了 [第七场]

1 = G $\frac{2}{4}$
4 4

热烈

(i i 6 | 5 5 | 3 2 1 3 | 5 - | 2 2 6 |

i . 6 | 5. 6 3 2 | 1 - | 3 5 | 6 . i |

2 3 i 5 | 6 - | 6 i | 2 . 3 | 2 i 6 5 | i -)

S. 0 0 0 0 | 2 3 2 1 5 | 2 3 2 1 5 | 5 . 3 3 2 3 1 |

A. 0 0 0 0 | 7 1 7 6 5 | 7 1 7 6 5 | 1 . 1 1 7 1 6 |

太阳出来了, 太阳出来了哟 哟 哟

T. 1 i 6 1 2 | 5 - - - | 5 - - - | 5 . 3 3 2 3 1 |

B. 1 i 6 1 2 | 5 - - - | 5 - - - | 3 . 1 6 7 1 6 |

太阳出来了,

- 18 -

2 . 3 2 0 | 0 0 0 0 | 5 6 5 4 1 | 5 6 5 4 1 |

7 . 1 7 0 | 0 0 0 0 | 3 4 3 2 1 | 3 4 3 2 1 |

哟! 太阳出来了, 太阳出来了

2 . 3 2 0 | 4 4 2 4 5 | i - - - | i - - - |

5 - 5 0 | 4 4 2 4 5 | 1 - - - | 1 - - - |

太阳出来了,

f

i . 6 6 5 6 4 | 5 . 6 5 0 | 0 0 i 5 | 6 5 3 5 6 5 3 5 |

4 . 4 4 3 4 2 | 3 . 4 3 0 | 太阳, 光芒万丈, 万丈光芒,

1 . 1 1 2 6 | 1 - 1 0 | 0 0 0 0 | 3 . 2 3 1 |

哟 哟 哟 哟, 太阳, 光芒万丈,

i . 6 6 5 6 4 | 5 . 6 5 0 | i 5 - - | i . 2 i 5 |

6 . 4 2 3 4 2 | 1 - 1 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

6 5 3 5 6 5 4 6 | 5 - - - | 5 6 5 3 2 3 1 6 | 5 6 5 3 2 3 1 6 |

光芒万丈, 万丈光芒!

3 . 2 3 2 1 | 7 - - - | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

万丈光芒! 上下几千年, 受苦又受难,

i . 2 i 6 4 | 5 - - - | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

- 19 -

(0 0 0 2 3 | 4 5 6 7)

[5 . 6 5 3 | 2 2 1 2 0 | 5 . 6 5 3 | 2 1 2 3 | 5 - | 0 0 |

[3 . 4 3 3 | 2 2 1 2 0 | 3 . 4 3 3 | 2 1 2 3 | 2 - | 0 0 |

1 . 1 1 1 6 | 7 7 6 7 0 | 1 . 1 1 1 | 6 6 2 1 | 7 - | 0 0 |

今天看见出了太阳, 今天看见出了太阳。

[5 . 6 5 3 | 2 2 1 2 0 | 5 . 6 5 3 | 2 1 2 3 | 5 - | 0 0 |

[3 . 4 3 3 | 2 2 1 2 0 | 3 . 4 3 3 | 2 1 2 3 | 2 - | 0 0 |

1 . 1 1 1 6 | 5 5 5 5 0 | 1 . 1 1 1 6 | 2 1 7 6 | 5 - | 0 0 |

[i . 2 i 5 | i . 2 i 5 | 6 . 5 3 5 | 2 1 2 3 | 5 - |

[5 . 5 5 5 | 5 . 5 5 5 | 3 . 2 1 3 | 2 1 2 3 | 5 - |

3 . 3 3 3 | 5 . 5 5 - | 1 . 7 6 6 | 6 . 7 1 2 - |

太阳就是毛泽东, 太阳就是共产党!

[i . 2 i 5 | i . 2 i 5 | 6 . 5 3 5 | 2 1 2 3 | 5 - |

[5 . 5 5 5 | 5 . 5 5 - | 3 . 2 1 3 | 2 1 2 3 | 2 - |

1 . 1 1 1 | 3 . 3 3 - | 6 . 7 1 6 | 2 3 2 1 | 7 - |

ff

[i . 2 i 5 | i . 2 i 5 | 6 . 5 3 5 | 6 2 5 6 | i - |

[5 . 5 5 5 | 5 . 5 5 - | 3 . 2 1 1 | 4 5 6 | 5 - |

3 . 3 3 3 | 5 . 5 5 - | 1 . 7 6 1 | 2 4 3 - |

太阳就是毛泽东, 太阳就是共产党!

[i . 2 i 5 | i . 2 i 5 | 6 . 5 3 5 | 6 2 5 6 | i - |

[5 . 5 5 5 | 5 . 5 5 - | 3 . 2 1 1 | 4 5 6 | 5 - |

1 . 1 1 1 | 3 . 3 3 - | 6 . 7 1 3 | 5 . 2 | i - |

- 20 -

(十七) 千年的仇恨要报 [第八场]

1 = C $\frac{4}{4}$
4 4

(5 3 2 3 5 3 2 3 | 5 3 2 3 | 2 6 2 3 2 6 2 3 | 2 -)

S. [5 5 5 5 3 | 3 - | 3 2 3 2 1 6 | 5 - | 1 1 1 1 7 | i - |

A. [5 5 5 5 3 | i - | 1 7 1 6 # 4 | 5 - | 6 6 6 6 # 5 | 6 - |

千年的仇要报, 万年的冤要伸! 受难的喜儿,

T. [5 5 5 5 3 | 3 - | 3 2 3 2 1 6 | 5 - | 1 1 1 1 7 | 6 - |

B. [5 5 5 5 3 | i - | 6 6 6 2 2 | 5 - | 3 3 3 3 | 4 - |

[6 6 6 6 6 | 2 - | 5 5 5 5 3 | 3 - | 3 2 3 2 2 7 | i - |

[6 6 6 6 5 | 4 - | 5 5 5 5 3 | i - | 7 7 7 7 5 | 6 - |

今天要做主人。千斤的铁锁链, 打得它粉粉碎!

[1 1 1 1 1 | 2 - | 5 5 5 5 3 | 3 - | 3 2 3 2 2 7 | i - |

[3 3 3 3 3 | 2 - | 5 5 5 5 3 | i - | 5 5 5 3 3 | 6 - |

[6 6 6 6 6 | 2 - | 1 1 1 1 6 | 5 - | 5 - |

[6 6 6 6 6 | 6 - | 6 6 6 6 6 | 7 - | 7 - |

永辈子的受苦人, 今天要大翻身!

[1 1 1 1 1 | 2 - | 1 1 1 1 6 | 5 - | 5 - |

[2 - | 2 - |

[6 6 6 6 6 5 | 4 - | 3 3 3 2 2 | 5 - | 5 - |

- 21 -

(二十) 百万工农齐奋起 [第八场]

1=G²/₄ (合唱)

(齐)

1 1̇6̇ | 5 - | 6̇.5̇ 3̇5̇ | 2̇2̇ 2̇1̇ | 6̇ . 5̇ | 1̇.2̇ 3̇6̇ |
 看 东 方, 百 万 工 农 齐 奋 起, 风 烟 滚 滚

5 - | 5 - | 6̇ 5̇6̇ | 3 - | 2 . 3 | 2̇1̇ 2̇0 |
 来。 闹 革 命, 武 装 夺 政 权,

6̇ . 1̇ | 6̇5̇ 6̇0 S. | 5 5 | 6 . 5 | 1̇ 6̇5̇ | 6 - |
 推 翻 旧 世 界。 A. 3 2 | 1 . 2 | 5 3̇2̇ | 3 - |
 T. 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
 B. 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

5-6̇ 5̇3̇ | 2 1 | 5 - | 5 0 | 5 5 | 6 . 5 |
1-1̇ 2̇1̇ | 7 6 | 5 - | 5 0 | 1 2 | 3 . 2 |
 锦 秀 河 山 放 光 采。 多 少 喜 儿

0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 5 5 | 6 . 5 |
 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 3 2 | 1 . 2 |

- 26 -

i 6̇5̇ | 6 - | 5-6̇ 5̇3̇ | 2 3 | 1 - | 1 0 |
 5 1̇2̇ | 3 - | 1-1̇ 1̇1̇ | 6 7 | 1 - | 1 0 |
 翻 了 身, 锦 秀 河 山 放 光 采。

i 6̇5̇ | 6 - | 5-6̇ 5̇3̇ | 2 3 | 1 - | 1 0 |
 3 6̇7̇ | 1 - | 3-4̇ 5̇5̇ | 6 5 | 1 - | 1 0 |

S.T.

1 1̇6̇ | 5 - | 6-5̇ 3̇5̇ | 2̇2̇ 2̇1̇ | 6 . 5̇ |
 看 东 方, 百 万 工 农 齐 奋 起, 风 烟
 A.B.
 0 0 | 1 1̇6̇ | 5 - | 6-5̇ 3̇5̇ | 2̇2̇ 2̇1̇ |
 看 东 方, 百 万 工 农 齐 奋 起,

1-2̇ 3̇6̇ | 5 - | 5 0 | 6 5̇6̇ | 3 - | 2 . 3 |
 滚 滚 来。 闹 革 命, 武 装
 6 . 5̇ | 1-2̇ 3̇6̇ | 5 - | 5 0 | 6 5̇6̇ | 3 - |
 风 烟 滚 滚 来。 闹 革 命,

2̇1̇ 2̇0 | 6 . 1̇ | 6̇5̇ 6̇0 | 5 5 | 6 . 5̇ | 1̇ 6̇5̇ |
 夺 政 权, 推 翻 旧 世 界。 永 远 跟 着 共 产
 2 . 3 | 2̇1̇ 2̇0 | 6 . 1̇ | 7̇6̇ 5̇0 | 2 . 3 | 6 5 |
 武 装 夺 政 权, 推 翻 旧 世 界。 永 远 跟 着

- 27 -

6 - | 5-6̇ 5̇3̇ | 2 1 | 5 - | 5 - |
 党 永 远 跟 着 毛 主 席,

3 1̇3̇ | 2 - | 5-6̇ 5̇3̇ | 2 1 | 5 - |
 共 产 党, 永 远 跟 着 毛 主 席

S. | 5 5 | 6 . 5̇ | i 6̇5̇ | 6 - | 5-6̇ 5̇3̇ | 2 1 |
 A. | 1 2 | 3 . 2 | 5 1̇2̇ | 3 - | 1-1̇ 1̇1̇ | 6 1 |
 永 远 跟 着 共 产 党, 永 远 跟 着 毛 主
 T. | 5 5 | 6 . 5̇ | i 6̇5̇ | 6 - | 5-6̇ 5̇3̇ | 2 1 |
 B. | 3 2 | 1 . 2 | 3 6̇7̇ | 1 - | 3-4̇ 5̇5̇ | 6 1 |

5 - | 5 - | 6 . 5̇ | 6̇2̇ | 1 - | 1 - |
 7 7̇7̇ | 1 2 | 2 . 2 | 2 4 | 3 - | 3 - |
 席 (永 远 永 远) 革 命 到 底!

5 5̇5̇ | 6 7 | 1̇ . 5̇ | 6̇2̇ | 1 - | 1 - |
5 - | 5 - | 2 . 2 | 5 - | 1 - | 1 - |

- 28 -

Traducción de *La chica del pelo blanco* (白毛女)

Personajes

喜儿 (白毛女) Xi'er (la chica del pelo blanco) - hija de Yang Bailao.

王大春 Wang Dachun - hijo de un pobre campesino.

赵大叔 Tío Zhao - miembro del Partido Comunista Chino.

杨白劳 Yang Bailao - campesino pobre.

张二婶 Tía Zhanger - campesina pobre que fue sometida durante años por la familia Huang.

El Octavo Ejército de Ruta.

Grupo de obreros.

黄世仁 Huang Shiren - traidor y terrateniente avaro.

穆仁智 Mu Renzhi - secuaz de Huang Shiren.

Señora terrateniente - madre de Huang Shiren.

Prólogo

[En la puerta de la casa de Huang Shiren.

[Antes de la liberación, nuestros campesinos sufrían la brutal opresión y explotación de los terratenientes, de la burguesía burocrática y del imperialismo, pasando muchas penurias.

[Pasaron muchas penurias al ser brutalmente oprimidos y explotados por los terratenientes, la burguesía burocrática y los imperialistas. Pero no cedieron.

[Se abre el telón.

[Los campesinos, ante el cuchillo carnicero del enemigo, levantaron el pecho y opusieron una resistencia y una lucha heroica y tenaz.

[Indignado, pesado.

(Solista femenina)

Mira mundo, miles de años en el pasado,
los pobres han sido explotados y perseguidos.

(Coro masculino)

Mira mundo, el pedazo de tierra que labramos,
todas las montañas y bosques que plantamos,
las casas que construimos.

(Coros masculino y femenino)

Las hectáreas de cultivos que se regaron con nuestra sangre y sudor.

Odio al terrateniente, al traidor,

se ha apoderado de la tierra y los cultivos son de su propiedad.

obligó a pagar alquileres con altos intereses y usura.

(Coro masculino)

Muchos trabajadores de larga duración están esclavizados.

(Coro femenino)

Cuántas Xi'er han sufrido,
oh, pobre gente,

La tierra es como una cama y el cielo como una manta.

(Coro, enojado)

¡Oh, odio infinito,
las imponentes olas de los ríos y los mares convergen!
¡La inextinguible furia
quemará el viejo y oscuro mundo de las tinieblas!

Se cierra el telón.

Acto primero

[Se abre el telón.

[Preludio musical.

[Nochevieja¹ de un año en guerra contra Japón.

[En la localidad de Yanggezhuang (Hebei), en la casa de Yang Bailao.

[Baile en solitario.

[Xi'er se prepara felizmente para el fin de año.

[Una mujer sola.

[Suena *El viento del norte sopla*² ligeramente lento e inocente.

El viento del norte que sopla, los copos de nieve que flotan,
los copos de nieve que caen y el año que llega.

El viento que empuja los copos, más allá de la puerta,
el viento que golpea la puerta y ésta se abre.

Espero que mi padre regrese pronto a casa.

Feliz año nuevo,

Feliz año nuevo.

[Grandes copos de nieve llenan el cielo..

[Yang Bailao acaba de regresar a casa sin haber pagado sus deudas.

[Baile en solitario.

[Suena *Tormenta de nieve en todo el cielo*³ con enfado.

¹ 除夕 (chúxī) se corresponde con la víspera del Año Nuevo Chino, por lo que aquí hemos traducido 'nochevieja', aunque no se corresponde con la celebración occidental.

² El título original es «北风吹» (Běi fēng chuī).

³ El título original es «漫天风雪» (Màntiān fēng xuě).

(Solista masculino)

El cielo está blanco por la tormenta de nieve,
tras siete días evadiendo el pago de mis deudas, vuelvo a casa,
el terrateniente me fuerza a pagar con ferocidad,
mi corazón está lleno de odio.

[Baile de una pareja.

[Suena *El coletero rojo*⁴ de forma animada.

(Solista femenina)

Las hijas de otras familias tienen flores que llevar,
mi padre apenas tienen dinero para comprarlas,
yo llevo un coletero largo y rojo,
ayúdame a atármelo.

¡Ey, átamelo!

(Solista masculino)

[Se hace una coleta.

Las hijas de otras familias tienen flores que llevar,
mi padre apenas tienen dinero para comprarlas,
yo llevo un coletero largo y rojo,
ayúdame a atármelo.

¡Ey, átamelo!

[Aparecen el traidor y avaro terrateniente Huang Shiren y su secuaz Mu Renzhi.

[Ambos se acercan a la casa de Yang Bailao.

[Ambos quieren secuestrar a Xi'er para saldar las deudas.

[Baile en grupo.

[Yang Bailao se resiste ferozmente hasta que es asesinado.

[Wang Dachun y varios aldeanos se apresuran a entrar.

[Suena *Xi'er llora a su padre*⁵ de forma triste.

(Solista femenina)

De repente los cielos y la tierra se oscurecieron,
padre, padre, justo acabas de morir,

¡Vecinos, vecinos!

¡La familia Huang ha matado a mi padre por sus deudas!

¡Vecinos, vecinos!

¡Este profundo odio que siento no será olvidado!

⁴ El título original es 《扎红头绳》 (Zhā hóng tóushéng).

⁵ El título original es 《喜儿哭爹》 (Xǐ'er kū diē).

BLOQUE VI

[Huang Shiren amenaza y dispara al grupo. Se lleva a Xi'er.

[Baile masculino en solitario.

[Wang Dachun y los aldeanos quieren enfrentarse al enemigo, pero el tío Zhao -miembro clandestino de la resistencia- los disuade y les insta a unirse al Octavo ejército de ruta para empezar la revolución.

Se cierra el telón.

Acto segundo

[En la casa de Huang Shiren.

[Baile en solitario de Xi'er.

[Xi'er es maltratada en la casa de los Huang.

[Suena *Sacúdeme, pégame*⁶ de forma enfadada.

(Solista femenina)

Sacúdeme, pégame,

no temo tus violentos golpes,

los crueles terratenientes tienen el corazón envenenado,

me golpearon y mataron a mi padre.

¡Mis lágrimas y sangre brotan sin parar,

los nuevos odios y los viejos rencores llegan a las profundidades del mar, a las profundidades del mar,

me escaparé de la cruel casa Huang!

[Mu Renzhi golpea fuertemente a Xi'er.

[Aparece la tía Zhanger.

[La tía Zhanger ayuda a Xi'er a escapar de la casa Huang.

Se cierra el telón.

Acto tercero

[Junto a un estanque densamente lleno de juncos.

[Aparece Xi'er.

[Baile en solitario.

[Xi'er huye despavorida y se esconde entre los juncos.

[Mu Renzhi la persigue rápidamente.

[Baile masculino en solitario.

[Mu Renzhi junto a algunos otros descubren un zapato perdido de Xi'er, lo que les provoca la risa. Erróneamente piensan que Xi'er se ha ahogado en el río.

⁶ El título original es «鞭抽我，锥刺我» (Biān chōu wǒ, zhuī cì wǒ) y la traducción más literal sería 'azótame, apuñálame', pero hemos optado por una traducción más acorde al sentido en castellano.

[Xi'er, al ver toda la escena desde los juncos, se enfurece. Su odio es tan inmenso como el océano y tan inextinguible como el fuego.

[Suena *Exijo venganza*⁷.

(Solista femenina)

Quieres forzarme a morir, pero tus ojos están ciegos,
soy tan inmensa como el océano y tan inextinguible como el fuego.

Un fuego que no se apaga y un agua que no para de fluir.

Generaciones y generaciones de odio,
grabadas en mi corazón por siempre.

¡Exijo venganza!

(Coro)

¡Venganza! ¡Venganza!

Se cierra el telón.

Acto cuarto

[En una colina yerma.

[Una fuerte tormenta golpea el pabellón.

[Xi'er lucha contra la tormenta en la yerma colina como una fiera salvaje. Ve pasar todas las estaciones.

[Aparece Xi'er.

[Su otrora pelo negro ahora luce blanco, pero su carácter se ha tornado más tenaz y valiente. Ella espera su venganza. Anhela que el sol salga por el este y que todos los campesinos sean emancipados.

[Suena firme *Esperando el sol rojo por el este*⁸.

(Solista principal femenina)

La nieve colma el cielo y Xi'er está en las montañas.

Extraña a sus vecinos que sufren bajo el látigo.

Su odio no se olvida, su venganza no tiene fin.

Su corazón brama como una ola.

Las estaciones van y vienen,
el odio y las ganas de venganza son cada vez más fuertes,
el aullido de los lobos y el rugido de los tigres⁹ no asustan,

⁷ El título original es 《我要报仇》(Wǒ yào bàochóu).

⁸ El título original es 《盼东方出红日》(Pàn dōngfāng chū hóng rì).

⁹ La expresión 狼嚎虎啸 (láng háo hǔ xiào) es un juego de palabras que aparece varias veces en el texto; por un lado el primer sinograma representa 'lobo' y el tercero 'tigre'. Cuando estos animales aparecen de forma conjunta en una expresión suelen relacionarse con 'crueldad' y 'ferocidad'.

(Coro)

el aullido de los lobos y el rugido de los tigres no asustan,

(Solista principal femenina)

Xi'er no descansará hasta que el corazón de los crueles sea destruido,

mi ánimo está ávido de venganza,

¡Así lo espero! ¡Así lo espero!

Espero el sol rojo por el este,

espero el sol rojo por el este.

Se cierra el telón.

Acto quinto

[En la entrada del poblado.

[Yanggezhuang ha sido liberado por el Octavo ejército de ruta.

[Baile en grupo.

[Los ancianos acuden a recibirlos con una cálida bienvenida.

[Suena con cariño *Los dátiles son dulces y fragantes*¹⁰.

(Coro de voces femeninas)

Los dátiles son dulces y fragantes,

les daré a probar a nuestros seres queridos.

Un dátil, un corazón,

¡Oh, oh, oh, oh!¹¹ Nuestros corazones para el Partido Comunista.

¡Ah, ah! Un dátil, un corazón,

nuestros corazones para el Partido Comunista.

El ejército y el pueblo están unidos en un mismo corazón,

para vencer al enemigo y proteger nuestra patria.

La voluntad de la Revolución es tan sólida como el acero,

¡Oh, oh, oh, oh! Junto al Partido Comunista por siempre.

¡Ah, ah! La voluntad de la Revolución es tan sólida como el acero,

junto al Partido Comunista por siempre.

[Baile en grupo.

[Wang Dachun y un pequeño destacamento del Octavo Ejército de ruta permanecen en Yanggezhuang para organizar a los grupos de obreros en sus trabajos.

¹⁰ El título original es «大红枣儿甜又香» (Dà hóngzǎo er tián yòu xiāng).

¹¹ La utilización de estas cuatro interjecciones en chino es 唉咳哟嗨 (āi hāi yō hē) es más expresiva en español, puesto que la elección de estos sinogramas no es aleatoria; todos muestran matices de tristeza y pena.

[Suenan *El ejército y el pueblo*¹² rápido y enérgico.

(Coro femenino y masculino al unísono)

El ejército y el pueblo,
somos una familia,
¡Oh, oh! Somos una familia.
Vencer al enemigo y proteger nuestra patria,
¡Tenemos que ser un sólo corazón,
tenemos que ser un sólo corazón,
para poder vencer,
tenemos que ser un sólo corazón,
para poder vencer.
El ejército y el pueblo,
somos una familia,
¡Oh, oh! Somos una familia.
¡Hagamos la Revolución para liberarnos,
permanezcamos unidos,
permanezcamos unidos,
para poder emanciparnos,
permanezcamos unidos,
para poder emanciparnos!

[La tía Zhanger cuenta lo sucedido a Xi'er, despertando en ella sentimientos de nostalgia e ira.

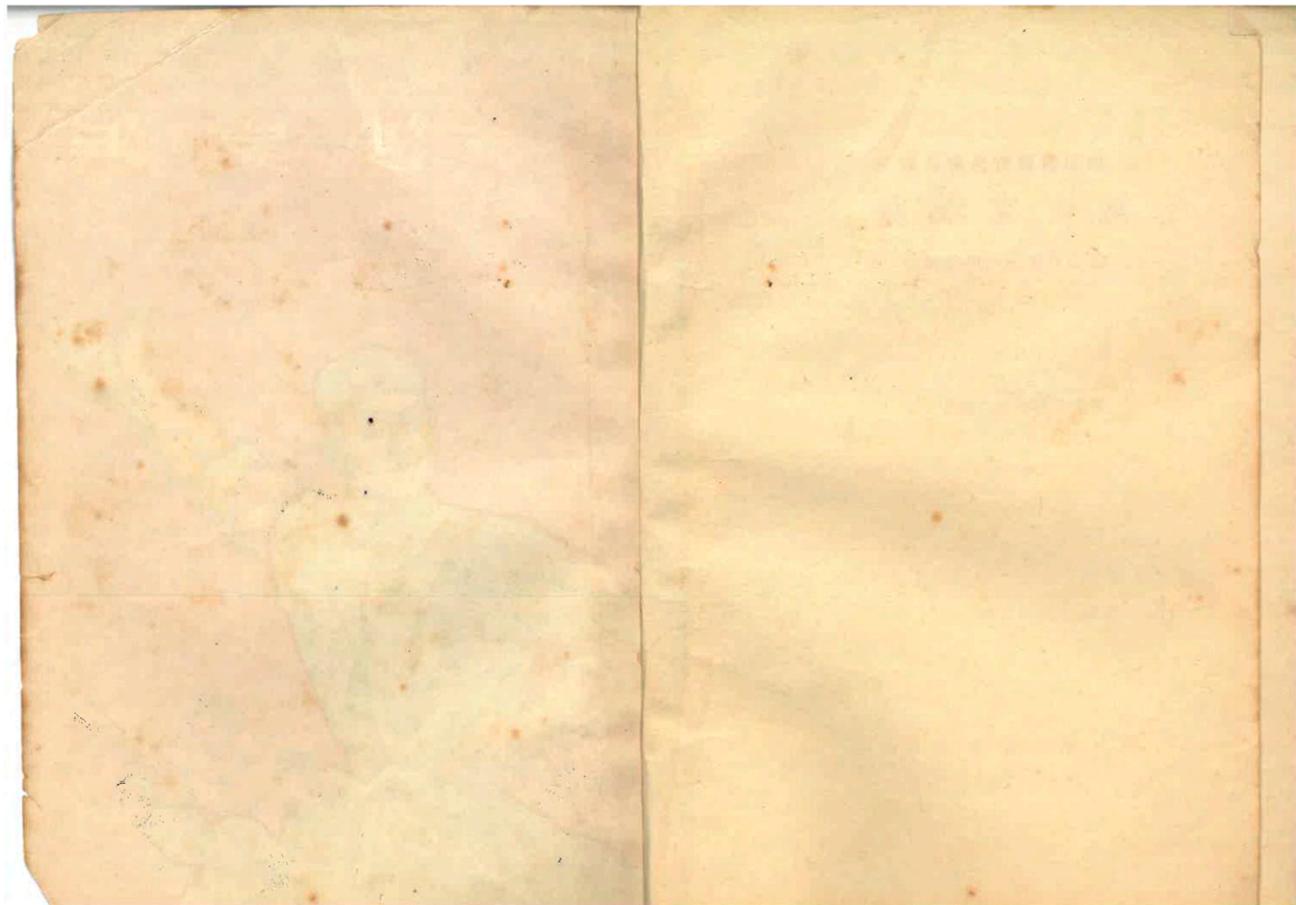
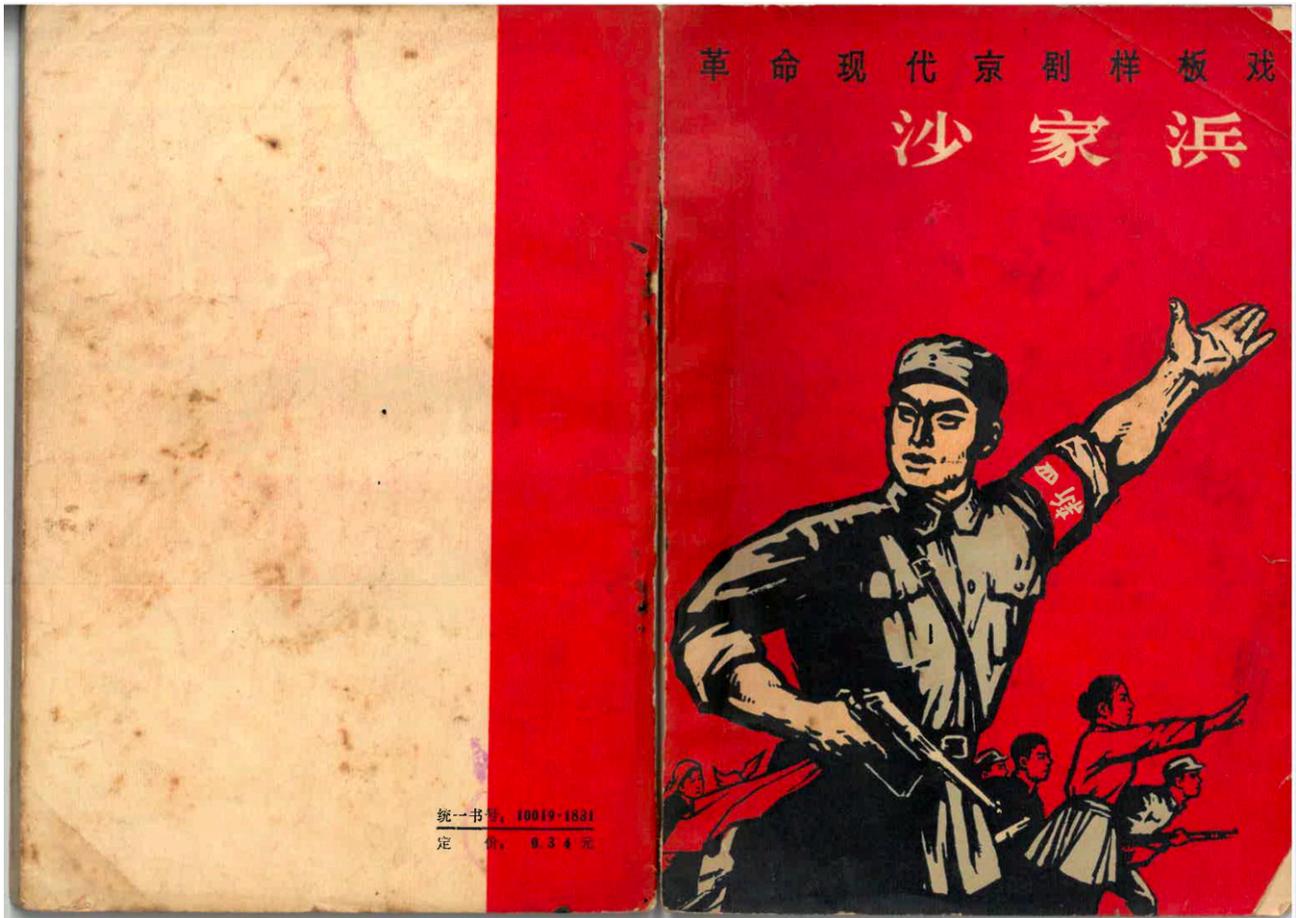
[Baile en grupo.

[El tío Zhao y Wang Dachun llaman al pueblo y al ejército a unirse y luchar contra el traidor y avaro terrateniente Huang Shiren.

Se cierra el telón.

¹² El título original es «军队和老百姓» (Jūnduì hé lǎobǎixìng).

Libreto original de la sinfonía revolucionaria 沙家浜



选 曲

第二场 转移

(沙奶奶唱“二黄三眼”)

$\text{♩} \text{ } \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{4} 3 2 3 1 \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} - \overset{\cdot}{6}$
 $5 - \overset{\cdot}{1} - - 6 \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} 5 - - 3 \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7}$
 说 来 话
 $\overset{\cdot}{7} - - 6 5 \overset{\cdot}{7} - - \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} - \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{1}$
 长……
 4/4
 $(\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}) | \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$
 想
 $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} | \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6}$
 当 年 家 贫 穷
 $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} (\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{7} | \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}) \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2}$
 无 力 抚
 $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} | \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6}$
 养，

67

$\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} (656 | 7567) \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} (76) |$
 七 个 儿 有 五 个
 $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} | \overset{\cdot}{6} (\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}) \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6}$
 短 命 夭
 $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{7} | \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}$
 亡。
 $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} | \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$
 $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} | 1261 \overset{\cdot}{5} 235 \overset{\cdot}{2} 356 \overset{\cdot}{3} 276$
 $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} | \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5}$
 遭 荒 年
 $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} | \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$
 欠 下 了
 $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} | \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}$
 刁 家
 $\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} | \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1}$
 的 阎 王 账，

$\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} (212 | 365) \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5}$
 为 抵 债 他 四 哥
 $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} | (3643 \overset{\cdot}{2} 356) \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{1}$
 去 把 活 儿
 2/4 (转“原板”)
 $\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} | \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{3}$
 扛。 刁 老 财
 $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} | \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} - -$
 蛇 蝎 心 肠
 $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} | \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5}$
 $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} | \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{6} | \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1}$
 $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} (2 | 3656) \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1}$
 忒 毒 狠，
 $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{2} | \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6}$
 他 四 哥，终 日 辛 劳，遭 受 毒 打，
 $\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} | \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2}$
 伤 重 身 亡。

68

$\dot{2} \dot{2}$ $\dot{2} \dot{1} \dot{2}$ | $7 7$ | $\dot{6} \dot{2} \dot{7} \dot{6}$ | $\dot{5} \cdot \dot{6}$ | $\dot{5} \dot{6} \dot{1}$ |
 七 龙 儿 脾 气 暴 性 情
 $(0 \dot{6} \dot{5} \dot{6})$ | $\dot{1} \dot{3} \dot{2} \dot{1}$ | $\dot{1} (2 \dot{3} \dot{6})$ | $\dot{5} \dot{6} \dot{1}$ | $\dot{6} \dot{1} \dot{2}$ | $\dot{4} \dot{6} \dot{3} \dot{2}$ |
 倔 强, 闯 进 刁 家
 $\dot{1} \cdot \dot{2}$ | $\dot{1} \dot{2} \dot{3} (2)$ | $\dot{3} \dot{6} \dot{5} \dot{6}$ | $\dot{1} \dot{3} \dot{2} \dot{1}$ | $\dot{1} \cdot \dot{6} \cdot \dot{1}$ | $\dot{2} \cdot \dot{3} \cdot \dot{2}$ |
 论 短 长。
 $7 7 \dot{6} \dot{2}$ | $\dot{2} \dot{2} \dot{7} \dot{6}$ | $\dot{6}$ | $\dot{3} \cdot \dot{5}$ | $\dot{7} \dot{6} \dot{5}$ |
 刁 老 财 他 说, 是 夜 入 民 宅,
 $\dot{1} \cdot \dot{6}$ | $\dot{1}$ | $0 \dot{6} \dot{1}$ | $\dot{2} \dot{5} \dot{3} \dot{2}$ | $\dot{1} \dot{1} (2 \dot{7} \dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{1} \dot{3})$ |
 非 偷 即 抢,
 $\dot{2} \dot{2}$ | $\dot{2}$ | $(2 \dot{3} \dot{2} \dot{7} \dot{6} \dot{7} \dot{2})$ | $\dot{3} \dot{1} \dot{2}$ | $\dot{4} \cdot \dot{6} \dot{3} \dot{2}$ |
 可 怜 他 十 六 岁 孩 子 也
 $\dot{2} \dot{1} \dot{2}$ | $\dot{1} \dot{2} \dot{3} (2)$ | $\dot{3} \dot{6} \dot{5} \dot{6}$ | $\dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{1}$ | $\dot{1} \cdot \dot{6} \cdot \dot{1}$ | $\dot{2} \dot{2}$ |
 坐 牢 房。
 $\dot{2} \dot{2} \dot{5} \dot{6}$ | $7 (5 \dot{6})$ | $7 \dot{2} \dot{7} \dot{6}$ | $\dot{5} \dot{5} \dot{6}$ | $\dot{1} \dot{1}$ |
 新 四 军 打 下 了 沙 家
 $\dot{1} (6 \dot{5} \dot{6})$ | $\dot{3} \dot{3} \dot{2} \dot{5}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3} \dot{3} \dot{2} \dot{1}$ | $\dot{6} \dot{1}$ |
 浜, 我 的 儿 出 牢 房 (他)

70

$\dot{2} \dot{2}$ | $\dot{2} \dot{3}$ | $\dot{2} \dot{3} \dot{5}$ | $\dot{3} \dot{2} \dot{1}$ | $\dot{2} (3 \dot{2} \dot{1} \dot{6} \dot{1} \dot{2})$ |
 重 见 日 光。
 $7 7 \dot{6} \dot{2}$ | 7 | $0 \dot{7} \dot{6}$ | $\dot{2} \dot{7} \dot{6}$ | $\dot{2} \dot{7} \dot{6}$ | $\dot{6} \dot{7} \dot{6} \dot{5}$ | $\dot{3} \dot{3}$ |
 共 产 党 象 他 的 亲 娘
 $\dot{6}$ | $\dot{2} \dot{2} \dot{7} \dot{6} \dot{6} \dot{5} \dot{6} \dot{5} \dot{6}$ | $\dot{7} - \dot{7}$ | $\dot{7} \dot{7} \dot{6}$ | $\dot{6}$ (行弦)
 样!
 1/4 (唱“二黄摇板”)
 $(3$ | $3 \dot{3}$ | $2 \dot{1}$ | $\dot{6} \dot{1}$ | $\dot{5} \dot{6}$ | $\dot{7} \dot{6}$ | $\dot{5}$ |
 无 有, 党 早 已 是
 $2 \dot{3}$ | $4 \dot{6}$ | 3 | $3 \cdot 2$ | $3 \dot{5}$ | $3 \cdot 5$ | $2 \dot{3} \dot{1}$ |
 家 破 人
 $\dot{6}$ | $\dot{1}$ | $-\dot{2} \dot{1}$ | $\dot{2} \dot{3}$ | $\dot{3}$ | $\dot{3}$ | $\dot{2}$ | $-\dot{1}$ |
 亡!
 2/4 (郭建光唱“西皮原板”)
 $(0 \dot{1}$ | $\dot{6} \dot{5} \dot{3} \dot{5}$ | $2 \dot{1} \dot{6} \dot{5}$ | $3 \dot{2} \dot{1} \dot{2}$ | $\dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{5}$ | $3 \dot{6} \dot{1} \dot{2}$ |
 $\dot{1}$ | $\dot{3} \dot{1}$ | $\dot{1} \dot{2} \dot{3}$ | $\dot{3} (6)$ | $\dot{2} \dot{1} \dot{5}$ | $\dot{3} \dot{2}$ |
 朝 霞 映 在

71

$(2 \dot{1}$ | $\dot{6} \dot{1} \dot{2})$ | 4 | $\dot{3}$ | $(3 \dot{2} \dot{3} \dot{5})$ | $\dot{1} \dot{6} \dot{5}$ |
 阳 澄 湖
 $\dot{3}$ | 3 | $3 \cdot 5 \dot{3} \dot{2}$ | $\dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{2}$ |
 上,
 $3 \dot{0} \dot{3}$ | $2 \dot{3} \dot{5} \dot{2}$ | 3 | $3 (4$ | $3 \dot{2} \dot{1} \dot{2}$ |
 $3 \dot{5} \dot{3} \dot{2}$ | $\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{2}$ | $3 \dot{7} \dot{6}$ | $\dot{1} \dot{2}$ | $3 \dot{5}$ | $\dot{6} \dot{5} \dot{3} \dot{5}$ |
 $2 \dot{1} \dot{6} \dot{5}$ | $3 \dot{2} \dot{1} \dot{2}$ | $\dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{5}$ | $3 \dot{6} \dot{1} \dot{2}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1} \dot{3}$ |
 芦 花
 $2 \dot{1} \dot{1}$ | $(6 \dot{2} \dot{1})$ | $\dot{3} \dot{5} \dot{1} \dot{2}$ | $3 \dot{2} \dot{1}$ | $(2 \dot{3} \dot{5} \dot{7}$ | $\dot{6} \dot{1} \dot{2})$ |
 放 稻 谷 香
 $2 \dot{1} \dot{5}$ | $\dot{3} \cdot 2$ | $\dot{1}$ | $\dot{1}$ | $\dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{6}$ |
 岸 (哪) 柳
 $\dot{5} (5 \dot{3} \dot{2})$ | $\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{5}$ | $\dot{2} \cdot \dot{6}$ | $\dot{1} (6 \dot{2})$ | $\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{5}$ | $\dot{2} \dot{1} \dot{6} \dot{2}$ |
 成 行。
 $\dot{1} \dot{1}$ | $2 \dot{3} \cdot \dot{6}$ | $\dot{5} \dot{6} \dot{1} \dot{5}$ | $\dot{6} \dot{5} \dot{3} \dot{5}$ | $2 \dot{1} \dot{6} \dot{5}$ | $3 \dot{2} \dot{1} \dot{2}$ |
 $\dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{5}$ | $3 \dot{6} \dot{1} \dot{2}$ | $\dot{1}$ | $\dot{3} \dot{6} \dot{5}$ | $\dot{5} \dot{6}$ | $\dot{1} \dot{6} (5 \dot{6})$ |
 全 凭 着

72

$\dot{1}$ | $\dot{6} \cdot \dot{1}$ | $\dot{6} \dot{3} \dot{5} (2$ | $3 \dot{5} \dot{6} \dot{1})$ | $\dot{5} \cdot \dot{6}$ | $\dot{5} \dot{6} \dot{1}$ |
 劳 动 人 民
 $(\dot{6} \dot{2} \dot{1})$ | $\dot{3} \dot{2} \dot{3}$ | $\dot{2} \dot{0}$ | 2 | 2 | $\dot{2} \cdot \dot{1}$ |
 双 手, 画
 $\dot{1} \dot{2}$ | $2 (6 \dot{1})$ | $2 \dot{3} \dot{5} \dot{7}$ | $\dot{6} \dot{1} \dot{2}$ | $\dot{3} \cdot \dot{5}$ | $\dot{2} \cdot \dot{3}$ |
 出 了 锦 绣
 $\dot{5} \dot{3}$ | $(3 \dot{2} \dot{1} \dot{2})$ | $3 \cdot \dot{5}$ | $2 \dot{3} \dot{5}$ | $3 \dot{2} \dot{1}$ | $\dot{5} \dot{6} \dot{1}$ |
 江 南 鱼 米
 $2 \dot{2} \dot{2}$ | $\dot{1} (3 \dot{6} \dot{1})$ | $\dot{5} \dot{6} \dot{4} \dot{3}$ | $2 \dot{1} \dot{6}$ | $\dot{6} \cdot \dot{6} \dot{6} \dot{6}$ | $\dot{6} \dot{5} \dot{3} \dot{6}$ |
 乡。
 $5 \dot{3} \dot{1}$ | $\dot{1} \dot{1} \dot{3} \dot{2}$ | $\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{5}$ | $\dot{6} \dot{5} \dot{3} \dot{5}$ | $2 \dot{1} \dot{6} \dot{5}$ | $3 \dot{2} \dot{1} \dot{2}$ |
 $\dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{5}$ | $3 \dot{6} \dot{1} \dot{2}$ | $\dot{1}$ | $\dot{3} \dot{5} \dot{3}$ | $\dot{1} \dot{2} \dot{3}$ | $(3 \dot{6})$ |
 祖 国 的
 $\dot{1} \dot{3}$ | $\dot{1} \dot{2}$ | $(2 \dot{1}$ | $\dot{6} \dot{1} \dot{2})$ | $\dot{1} \cdot \dot{3}$ | $\dot{2} \cdot \dot{1}$ |
 好 山 河 寸 (哪) 土
 $\dot{6} (2)$ | $\dot{1} \dot{2} \dot{3}$ | $\dot{2}$ | $\dot{5} \dot{1}$ | $\dot{1} \dot{2} \dot{3}$ | $(3 \dot{6})$ |
 不 让, 岂 容

73

3 2 4 | 3 | (3 5 3 2 | 1 2 3) | 2 · 3 | 1 2 |
 日(呀) 寇 退
 (2 1 6 1) 5 2 3 2 | 1 | 6 5 3 | 1 2 3(4 | 3 6) |
 凶 狂。 战 斗
 1 1 | 3 | 2 2 · 1 | 7 6 | 6 6 | 5(3 6 1) |
 负 伤
 5 6 4 3 | 2 3 5 | 2 | 7 5 | 6 · 7 | 2 |
 离 战 场，
 2 | 2 | 2 · 3 7 6 | 5 7 6 5 | 3 5 3 5 |
 6 2 7 6 | 5 0 6 | 7 2 | 7 7 | 6 | 6(5 3 5 |
 6 7 6 5 | 3 5 6 5 | 6 5 | 1 2 | 3 5 6 1 | 6 5 3 5 |
 2 1 6 5 | 3 2 1 2 | 6 1 2 5 | 3 6 1 2 | 1) | 1 3 |
 养 伤
 3 2 | 0 1 6(2) | 1 · 3 | 2 3 | (2 1 | 6 1 2) |
 来 在
 4 · 6 | 3 2 1 | (2 1 6 1) | 3 2 6 | 1 | 3 5 5 |
 沙 家 浜。 半 月

5 1 6 | 3 5 3 | 2 | 7 6 5 | 3 6 5(2 | 3 5 6 1 |
 来 思 念 战 友
 (转“二六”)
 5 6 4 3 | 2 3 5 | 5 | 6 · 1 | 2 3 | 1 2 |
 与 首
 3 · 5 | 2(1 6 1 | 2) 7 | 6 7 2 | 6 7 6 3 | 5(6 1 | 5) 6 2 |
 长， 也 不 知 转 移 在
 (转“快板”)
 7 6 5 6 | 1 | 3 · 5 | 2 1 | 1 6 | 0 2 2 | 2 1 |
 何 方？ 军 民 们 准 备
 1 3 | 2 1 | 2(6 1 | 2) 1 | 6 1 | 6 2 | 1 2 |
 反“扫 荡”， 何 日 里 奋 臂
 3 | 0(2) | 3 | 0 | 3 5 | 1 2 | 1 |
 挥 刀 斩 豺 狼。
 3 | 2 1 | 7 6 | 0 3 | 2 1 | 6 1 | 6 |
 伤 员 们 日 夜 盼 望
 3 | 1 | 2 · 3 | 2 1 | 6 | 1 | 6 1 |
 身 健 壮，
 2 | 2 | 1 | 2 | 1 2 | 3 5 | 2 |
 为 的 是 早 早

(打打)サ 4 | 6 3 2 | 1 0 | 1 1 | V 3 2 | 2 2 |
 回 前 方！
 7 2 | 1 1 | (2 · 3 | 5 6 | 1 2 1 | 7 | 2 | 1) ||
 (仓)
 (沙奶奶唱“西皮摇板”)
 (7 | 2 | 1 2 | 4 3 | 2 1 | 6 2 | 1) | 6 3 | 2 | 3 V |
 同 志 们
 5 | 5 · 6 | 3 2 1 | 1 | 3 · 2 | 1 2 |
 杀 敌 挂 了
 3 | 3(6 | 6 5 | 5 5 | 3 6 | 5 5 | 3 2 | 1 2 | 6) | 2 |
 花， 沙
 2 1 | 3 2 | 6 2 | 1 | 2 3 3 | 2 2 | V 5 |
 家 浜 就 是 你
 5 5 | 5 5 | 3 2 1 | 0 6 | 1 | (3 | 2 1 | 6 2 | 1 2 |
 们 的 家，
 6 5 | 5 5 | 3 6 | 5 5 | 3 2 | 1 2 | 6) | 3 | 3 | 2 1 |
 乡 亲 们
 6 2 | 1 | 2 2 | 2 1 | 7 6 | 1 | 2 · (3 | 1 2) |
 若 有 怠 慢 处，
 5 5 | 3 5 | 3 2 | 1 3 | 2(1 6 1) | 5 | 1 · 6 | 1 | (行弦)
 说 出 来 我 就 去 批 评 他。

(郭建光接唱)
 3 2 5 | 3 · 2 | 1 | 3 5 | 1 · 2 | 3(6 |
 那 一 天 同 志 们 把 话 拉，
 6 5 | 5 5 | 3 6 | 5 5 | 3 2 | 1 2 | 6) | 6 | 6 2 | 1 | 2 2 | 6 2 |
 在 一 起 议 论
 1 2 | 2 | 3 3 | 3 2 | 2 6 | 1 | (1 6 2 | 1 3 4 3 |
 你 沙 妈 妈。
 2 1 6 2 | 1) 1 | 5 6 | 1 1 | 5 6 | 6 1 |
 七 嘴 八 舌 不 停
 2 | (0 3 | 2 1 | 6 1 | 2 3 | 4 3 | 2 1 | 6 1 |
 口……
 2) | 2 2 | 2 1 | 7 6 | 0 1 | 2 | (0 3 | 2 1 | 6 1 | 2) |
 一 个 个
 0 3 | 2 1 | 1 | 6 3 | 2 1 | 3 5 | 2 2 | 1 2 | 7 2 | 6 |
 伸 出 拇(呢) 指 把 你
 1 | (0 2 | 1 7 | 6 2 | 1 3 | 4 3 | 2 1 | 6 2 | 1) |
 夸。
 1/4 (唱“西皮流水”)
 6 5 | 3 5 | 0 6 | 2 1 | 3 5 | 1 2 | 3 |
 你 待(呀) 同 志 亲 如 一 家，

0 3 | 2 1 | 6 1 | 6 | 3 3 | 2 6 | 1 |
 精 心 调 理 总 不 差。

0 6 | 2 1 | 3 | 2 1 | 0 5 | 6 1 | 2 |
 缝 补 浆 洗 不 停 手，

0 1 | 1 6 | 3 | 2 1 | 1 3 | 2 6 | 1 |
 一 日 三 餐 有 鱼 虾。

0 | 5 1 | 0 2 | 3 (2) | 3 1 | 6 2 | 1 |
 同 志 们 说， 似 这 样

2 · 1 | 1 1 | 2 (161) | 2) 5 | 6 2 | 1 | 0 2 |
 长 期 来 往 下， 只 怕 是， 心

1 2 | 3 | 0 | 6 3 | 2 1 | 6 | 0 |
 也 宽， 体 也 胖，

6 | 0 5 | 3 1 | 6 5 | 3 | 0 | 3 |
 路 也 走 不 动， 山

0 1 | 6 3 | 2 1 | 6 | 0 3 | 2 1 | 1 |
 也 不 能 (够) 爬， 怎 能 上 战

6 5 | 6 1 | 2 | 5 | 0 6 | 1 | (0 2 |
 场 把 敌 杀！

1 7 | 6 2 | 1 2 | 3 5 | 2 1 | 6 2 | 1) |

78

6 2 | 1 | 0 2 | 1 2 | 3 2 | 3 | 2 |
 待 等 同 志 们 伤 痊 愈—

(沙奶奶接唱)

1 | 6 | 5 · 6 | 5 3 | 2 | 0 3 | 5 |
 伤 痊 愈， 也 不 准

3 | 2 2 | 1 2 | 7 6 | 5 6 | 1 | 0 3 |
 离 开 我 家。 要

2 3 | 1 2 | 3 2 3 | 0 6 | 6 1 | 2 (1 6 1) | 2) 5 |
 你 们 一 日 三 餐 九 碗 饭， 一

3 3 | 3 | 2 5 | 3 (2) | 3 5 | 2 3 | 5 |
 觉 睡 到 日 西

5 | 5 | 5 | 5 6 | 3 2 | 2 1 | 0 2 |
 斜，

3 · 2 | 3 3 | 2 3 | 2 1 | 6 1 | 2 2 | 1 (2 |
 直 养 得

3 5 | 2 3 2 1 | 6 1 2 3 | 1) | 3 | 6 2 | 1 |
 腰 圆 膀 又 乍， 一 个 个

0 3 | 2 1 | 1 | 6 1 | 2 · (3) | 2) 2 | 7 6 |
 个 个

79

7 | 0 6 | 7 | 0 | 2 | 7 6 | 5 6 |
 象 座 黑 铁 塔，

1 | 3 | 3 6 | 5 | 0 | 6 6 | 0 5 |
 到 那 时， 身 强

3 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 6 1 |
 力 壮 跨

(郭楚光接唱)

6 5 | 3 5 | 6 1 | 5 | 0 3 | 0 2 | 5 |
 战 马 驰 骋 江

5 | 3 | 0 5 | 2 1 | 6 | 1 (6 2) | 1) 3 |
 南 把 敌 杀。 消

0 2 | 1 2 | 3 5 | 2 1 | 6 1 | 2 0 | 1 2 |
 灭 汉 奸 清 匪 霸， 打

1 | 2 | 1 · 2 | 1 2 | 0 3 | 2 6 | 1 (7 |
 得 那 日 本 强 盗 回 老 家。

6 1 | 2 | 2 3 | 2 1 | 6 1 | 2 | 0 |
 等 到 那

2 | 3 5 | 2 3 | 2 3 | 5 | 5 | 5 |
 云 开 日 出， 家

3 | 3 | 1 3 | 2 1 | 6 1 | 2 | 2 5 |
 家 都 把 (那) 红 旗 挂， 再

80

3 2 | 1 · 2 | 3 5 | 2 | 2 1 | 2 5 | 3 |
 来 探 望 你 这 革 命

2 1 | 5 1 | 2 3 2 | 1 |
 的 老 妈 妈。

第四场 智斗

(刁德一唱“反西皮插板”)

5 — — 3 7 | 6 6 | 6 5 | 5 3 · 5 | 3 0 |
 这 个 女 人

5 6 | 6 6 | 6 4 | 3 — — 2 3 | 3 2 | — — |
 (哪)

1 1 | 1 — — 3 3 | 3 · 5 | 1 (6 1 2 3) |
 不 寻 常！

(阿庆嫂接唱)

5 (5 · 6) | 1 — — — 5 — — 5 3 | 3 | 1 — — — |
 刁 德 一

3 — — 2 2 1 — — — 2 3 | 5 — — |
 有 什 么 鬼 心

3 — — 2 2 2 2 | 2 6 | 6 1 | — — — |
 肠？

81

(胡传葵唱“西皮摇板”)

サ 2 - - - 1 - - - 2 3 - - - 6 5 3
 这 小 刁 一 点
 3 6 2 | 1 - - - V 2 2 2 1 | 1 0 1 | 2 0 |
 面 子 也 不 讲!

(阿庆嫂接唱)

サ 7 - - - 6 7 6 7 | 2 - - - 3 5 5 5 3 1 |
 这 草 包 倒 是 一
 6 0 1 | 5 6 | 1 1 2 | 6 5 | 3 0 5 6 1 |
 堵 挡 风 的 墙。
 6 5 4 0 5 6 6 1 5 || (接行弦) (5 3 6 | 5 1 |

1/4 (刁德一唱“西皮流水”)

6 5 3 6 | 5 5 3 6 :| 5 1 6 5 3 6 | 5 0 | 0 1 | 6 5 | 3 2 |
 她 态 度
 1 2 | 3 | 0 (6 | 1 2 | 3) | 6 2 | サ 1 - - - 3 2 |
 不 卑 又 不 (哇) 亢。

1/4 (阿庆嫂唱“西皮摇板”)

5 | 1 | 6 1 | 5 6 | 1 | 3 1 | 6 5 | 3 |
 他 神 情 不 阴 又 不 阳。

(胡传葵接唱)

サ 3 - 6 - 1 - - - 6 1 | 1 6 1 |
 刁 德 一 搞 的 什

1/4 (阿庆嫂唱“西皮流水”)

1 - - - 2 - - - 3 3 - - - 2 0 | 1 | 1 |
 么 鬼 花 样? 他
 3 | 3 | 3 5 | 5 | 5 | 3 2 | 7 |
 们 到 底 姓 蒋

(刁德一唱“西皮摇板”)

6 5 | 5 6 | 2 3 | 5 | サ 3 6 2 | 1 - - - V 1 |
 还 是 姓 汪? 我 待 要 旁
 3 2 1 | 6 2 | 1 - - - 2 2 2 1 3 - 2 0 |
 敲 侧 击 将 她 访。

(阿庆嫂接唱)

サ 7 - - - 7 6 7 | 2 - - - 5 - - -
 我 必 须 察
 5 - - - 6 - 7 - - - 7 - - -
 颜 (哪) 观 色
 0 (2 7 6 5 6 7) 6 6 - - - 7 6 7 6 5 -
 把他

2 5 5 3 0 2 | 1 2 3 5 5 3 5 3 5 6 7
 防。

5 6 7 7 2 6 7 2 | 7 6 7 6 5 4 0 5 6
 6 1 5 || (接行弦) (5 3 6 | 5 1 | 6 5 3 6 |

5 5 3 6 :| 5 1 6 5 3 6 | 5 1 | 3 2 | 1 2 |
 1/4

(刁德一唱“西皮流水”)

6 5 | 5 5 | 6 5 | 3 5 | 0 2 | 2 1 | 3 3 | 2 1 |
 适 才(呀) 听 得 司 令

2 | 2 | 1 2 | 6 3 | 2 1 | 0 3 | 2 1 |
 讲, 阿 庆 嫂 真 是

1 1 | 0 2 | 6 | 1 | 6 1 | 6 | 2 1 |
 不 寻 常。 我 佩 服 你(的)

2 1 | 6 2 1 | 0 3 | 2 1 | 2 | 0 5 | 3 5 |
 沉 着 镇 静 有 胆 量, 竟 敢 在

6 5 | 3 5 | 0 5 | 1 6 | 1 | 0 3 | 2 1 |
 鬼 子 面 前 耍 花 枪, 若 无 有

6 2 1 | 6 2 1 2 | 1 2 3 | 2 (1 6 1) | 2) 3 | 2 1 | 1 1 |
 抗 日 救 国 的 好 思 想, 焉 能 够 舍 己

1 | 6 5 | 6 1 | 2 3 | 5 | 5 | 1 |
 救 人 不 慌

(阿庆嫂接唱)

1 6 | 1 | 1 | 1 | 1 | 6 (5 3 5) | 6 1 |
 张! 参 谋 长 休

6 5 | 3 | 1 | 6 1 | 6 5 | 3 5 | 0 5 |
 要 谬 夸 奖, 舍 己 救 人 不

2 3 | 5 | 1 | 3 5 | 6 | 6 | 5 3 |
 敢 当。 开 茶 馆, 盼

1 | 6 5 | 6 5 | 3 5 | 0 3 | 1 | 5 |
 兴 旺, 江 湖 义 气 第 一 桩。

7 | 6 5 | 3 6 | 5 | 3 3 | 3 5 | 6 |
 司 令 常 来 又 常 往,

6 1 | 5 6 | 1 | 1 0 | 3 1 | 6 5 | 3 |
 我 有 心 背 靠 大

0 5 | 3 5 | 6 1 | 5 3 | 3 5 | 1 | 6 5 |
 树 好 乘 凉。 也 是 司 令 的

3 3 | 0 5 | 6 1 | 6 5 | 5 | 3 2 | 7 |
 洪 福 (哇) 广, 方 能 遇 (呀) 难

(刁德一接唱)

6 5 | 3 1 | 6 5 | 3 | 5 | 5 | 3 |
 又 呈 祥。 新 四

5 | 0 3 | 3 5 | 6 | 6 5 | 5 | 5 1 |
 军 久 在 沙 家 浜, 这

5 · 6 5 5 0 5 6 1 | 2 2 1 1 · 3 2 — |
湖 面 (哪) 上

2 2 2 1216 50(6 5672) 6276) 5 · 2 7 7 0(567) |
怎 不 见

2 2 2 723 7·5 6 6 6 | 0(6 5 6) 7 6 1 2 7 6 |
帆 过 船

6(6·6 66643 23·5 2356) | 5 1 6 6 6 3 5 2(23 7657) |
航? 为 什 么

6756) 1(6) 5· 6 0 6 | 5 5·6 5 6 5(3 2 3 4 6 |
阿 庆 嫂 (她) 不 来

3235) 6·1 2·3 2 1 6 5 6 | 1·6 2(3 2 3 4 6 3 2 1 7 |
探 望?

6·7 1276 6 5 (6 7 6 5 6 | 7 6 2 3) 6765 3 6 5 0 6 |
这 征 候 看 起 来 是

7 5 6 7 6 7 2 | 2 2 2 2 3·5 6 7 6 5 |
大 有 文

6 — 0 7 6 5 | 4 3 3 3 5(6 7 2 765) |
章。

6763 5·6 1(2 3 5 2162) 1265) 3535 6 6 (7656) |
日、暮、汪 暗 勾 结

1·2 1 6 5·6 5 6 1 | 1(623) 6161 2 5 3 2 1 |
早 有 来

1 2 25 3276 5676 561) | 3 2 2 1 1 6 (5 6 7 2 |
往, 村 镇 上

6 7 2 3) 4·6 3 2 1 0 2 | 3 2 3 5 2·1 6(1 5 7 |
乡 亲 们 要 遭

6 5 4 3 2 3 5) 2·3 4·6 | 3 — — — 3 3 3 |
祸 殃。

(转“扶三眼”)
2 3 3 2 3 2 1 | 2 · (3 2 3 2 5 |
2 3 5 3 2 3 4 3 | 5 5·5 5 5 5 5 |
5 2 3 5 6 5 3 2 | 1 2 3 5 2 3 3 6 |

5 · 6 5 5 0 7 6 5) | 1 2 5 3 · 1 2 |
战 士 们

(2 3 2 1 6 1 2) 1 | 3 — — 2 |
要 杀 敌

2 0 1 3 2 6 | 1 (2 3 4 3 2 3 |
人,

5 5 6 7 6 5 6 | 1 2 3 5 2 3 3 6 |
燃 烧 在 胸 (呢)

5 · 6 5 5 0 5 6 1) | 5 · 2 7 6 |
冒 险

(6 5 6 1) 2 — | 1 2 (2 3 6 5 6 1) |
出 荡,

0 5 6 2 7 6 | 5 (5 6 7 6 5 6 |
你 言

7) 5 6 2 7 | 1 2 7 6 7 2 |
我 一 语 慷 慨

(7 6 7 2) 3 2 3 | 2 · (7 6 7 2) |
激 昂。

7 — 6 · 7 2 | 5 5 (2 7 6) |
这 样 的 心 情

5 · 1 6 1 6 5 | 3 (5 6) 1 3 2 6 |
不 难 体

1 (2 3 6 5 6 1) | 4 · 6 3 2 1 |
谅, 阶 级 仇

0 1 2 5 | 6 3 0 (2 1 2 3 5) |
民 族 (哇) 恨

2 · 3 5 3 | 3 3 1 2 2 |
燃 烧 在 胸 (呢)

2 (3 4 6 3 2 1 7) | 6 — 7 7 6 |
膛。 要 防

5 — 5 6 5 6 | 1 — 6 1 6 5 |
止 焦 躁 的

3 6 5 0 (2 7 6) | 5 · 2 7 6 |
情 绪 蔓 延

(7 6 5 6) 7 6 7 2 | 6 6 (7 2 3 7 6 5 7 |
滋 长,

1/4
6) 5 | 3 1 6 5 | 3 6 5 6 | 1 1 | 1(6 5 6) |
要 鼓 励 战 士, 察 全 局,

1 2 5 | 3 (5 2 3) | 5 1 | 2 5 3 | 2 · 5 | 5 2 3 |
 等指 示, 坚 守 待 命, 紧(哪) 握

3 (3 5 2 3) | 5 1 2 | 2 · (1 6 1 2) | 0 4 · 6 3 2 1 2 |
 手 中 枪。

1/4
 3 | 3 · 3 | 3 3 | 3 3 | 3 3 | 3 3 | 2 |

2/4 (转“原板”)
 2 | 2 | 2 | 2 | — | 2 | — |
 要

2 | 1 3 | 2 · (3 2 1) | 6 3 5 | 5 | (7 6 5 6 1 6 1 2) |
 沉 着 冷 静,

3 0 1 | 2 3 | 0 | 2 · 3 | 5 | — | 5 | — |
 坚 守 在 芦 荡,

5 3 · 2 | 1 2 1 2 | 3 4 | 4 | — |
 4 — | 4 4 3 3 | — | 3 — |

0 (4 6) 3 2 1 2 | 3 · 5 6 | 1 · 1 2 | 3 · 2 3 |
 5 5 · 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 6 | 1 2 | 3 6 |

94

5 6 5 0 6 1 | 3 2 1 | 6 2 1 | 2 5 3 | 0 2 1 | 2 |
 寻 找 药 品 解 决 粮 荒。

1 6 5 | 3 6 5 | 0 1 | 6 3 2 1 | 6 2 3 | 4 6 3 | 2 5 3 |
 发 动 群 众 把 办 法 想, 大 江 南 自 有

0 3 | 2 1 6 1 | 2 | 5 3 2 | 1 2 | 3 (2 3 4 3) | 2 3 |
 天 然 粮 仓。 团 结 在 一 起 心 向(哪)

2 5 | (仓) 步 2 1 2 3 2 1 | 6 2 | 1 2 4
 党, 就 能 够 坚 如 磐 石, 百(呀)

3 (3 3 2 3 1 6 1 2 3) 2 3 2 · 1 2 1 2 1 V
 炼(仓 仓 填 仓) 成 钢。

3 2 3 5 1 2 1 2 2 ||

(郭建光唱“喷呐西皮导板”)
 (6 1 2 3 1) 3 i 2 3 i — V 3 i 3 · 6 5 — 4 · 5 3 (填仓)
 (仓 仓 填 仓) 要 学 那 泰 山 顶 上

3 5 6 V 6 5 3 5 6 6 5 · 3 5 (接双镗走马锣鼓引出齐唱)
 一 青 松! (哪)

95

2/4
 1 2 3 | 1 0 | 3 5 | 1 2 | 3 5 | 6 1 |
 要 学 那 泰 山 顶 上 青

1 5 1 5 1 5 1 6
 1 5 1 5 1 5 1 6
 0 0 0 0 0 0 0 0

5 0 3 5 6 5 6 5 4
 松, 挺 然 屹 立 傲 苍

5 7 6 5 1 3 2 1 2 3
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

3 0 4 4 5 6 5 1 2 3
 穹。 八 千 里 风 暴 吹 不

1 3 2 5 1 2 3 1 5 1 5
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 隆 隆 隆

1 0 6 1 6 2 1 2 3 1 2
 倒, 九 千 个 雷 霆 也 难

1 5 6 1 3 5 6 5 6 1 2
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 隆 隆 隆 隆 隆

96

3 3 · 5 6 5 1 5 6 1 5 0
 表。 烈 日 喷 晒 不 死, 0

3 // 1 6 5 6 5 · 5 5 5
 仓(接抽头) 0 0 0 0 0 0 0

隆 // 0 0 0 0 0 0 0

5 · 6 2 1 5 6 1 6 0 6 1 2 3
 严 寒 霜 雪 郁 郁 葱葱 那 青

1 5 1 5 6 · 6 6 6 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0

1 3 · 5 1 2 3 · 2 3 5 6 · 5 3 2
 松 逢 灾 受 难, 经 磨 历 劫, 伤 痕 累累,

0 0 1 // 5 // 3 //
 0 0 仓 才 衣 才 空 才 衣 才 仓 才 衣 才
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

1 · 6 5 6 5 0 2 3 1 7 6
 痕 迹 重 重, 更 显 得

5 // 6 5 0 0 0 0 0
 仓 才 仓 仓 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0

97

1̇ 6̇	5	0	3 5	6	0	0	0
枝如	铁,		干如	铜,			
1̇ 6̇	5	0	3 5	6	0	0	0
0	0	仓	0	0	衣搭	顷	仓
0	0	0	0	0	0	0	0

6̇·5̇	3 5	1̇ 2̇	3̇	2̇	0	2̇ 3̇	1̇ 2̇
蓬勃	旺盛,	倔强	峥	嵘。		崇高	品
1	5	1 2	3	2	0	0	0
0	0	仓才	衣才	仓	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0

3̇	—	2̇ 3̇	1̇ 7̇	6̇ 1̇	6̇ 2̇ 1̇	2̇ 3̇ 1̇ 2̇ 3̇	3̇
德		人	称	颂,俺	十八个	伤	病
3̇·3̇	3̇ 3̇	2̇ 3̇	1̇ 7̇	6̇ 1̇	6̇ 2̇ 1̇	2̇ 3̇ 1̇ 2̇ 3̇	3̇
0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0

2̇ 1̇	6̇ 1̇	2̇	3̇	2̇	3 5	2 3	5
要	成为	十	八	棵	青	松!	
2̇ 1̇	6̇ 1̇	5	6	5	6 1	2 3	5
仓另	搭·哪	仓	·	哪	仓仓	来七台	仓
0	0	0	0	0	0	0	隆ff

第六場 授計

4/4 (阿庆嫂唱“二黄慢板”)

(5̇·6̇7̇6̇ 5̇3̇5̇·7̇ 6̇·3̇2̇3̇1̇7̇ 6̇5̇6̇) | 1̇ | 1̇5̇2̇ | 1̇5̇2̇6̇5̇ (5̇·3̇2̇3̇)

风 声 紧

5̇·3̇5̇6̇ | 7̇·2̇6̇5̇ 3̇6̇5̇· (7̇ 6̇·7̇5̇6̇) | 202 7̇·2̇6̇5̇ 7̇·2̇7̇5̇ 6̇·(5̇3̇2̇3̇)

雨 意浓 天 低

6̇·7̇6̇5̇ | 5̇3̇5̇3̇5̇ 6̇·1̇6̇5̇ 3̇5̇6̇ | 1̇ | 2̇·3̇5̇3̇ (2̇·1̇6̇1̇2̇3̇ 1̇·5̇6̇1̇)

云 暗,

2̇·2̇ | 2̇·3̇7̇6̇ 6̇5̇6̇ 7̇3̇5̇6̇ | 7767 | 1̇·2̇7̇6̇ 5̇6̇2̇ 7̇·(6̇5̇6̇)

不 由 人 一 阵 阵

7̇·2̇ 6̇6̇5̇ 5̇3̇5̇3̇5̇ 6̇ 5̇7̇ | 6̇·6̇5̇6̇ 7̇05̇ 6̇·7̇5̇6̇ 7767

坐 立 不

2̇·2̇2̇2̇2̇ | 76 5̇·64 (3 23·52356) | 1̇·(65)2̇ 1̇·2̇65̇ 535̇ 6(57)

安。 亲 人(哪)们

6̇·7̇5̇6̇ | 1̇ 1̇ | 0765̇ 3̇6̇5̇ | 2̇72̇ 2̇·3̇75̇ 62̇7̇·(2̇ 7̇·65̇6̇)

粮 缺 药 尽 消 息 又 断,

7̇ 7̇ | 0562̇ | 1̇·(672̇ 7̇·65̇6̇) | 2̇·2̇2̇2̇2̇ | 7265̇ 3̇ 3̇(65̇6̇)

芦 荡 内 怎 禁 得

7̇·2̇ 6̇6̇5̇ 53535 6 | 6̇·(276 5·356) | 7̇·6 5̇·(56723)

浪 激 水

7̇ — — — | 1̇ 7̇ 7̇ | 0656 7276 5·67 7

淹!

6 6 | 0323 4·643 3̇3̇3̇3̇ | 5·356 126122 | 76561 | 3̇·5651

2/4 (转“快三眼”)

5̇ 5̇ | 5̇ 5̇ | 5̇ (6 | 5 2 3 | 7 6 5 6 | 1·2 3 5 | 2 3 3 6 |

5 6 5 6 5 | 0 7 6 5 6 | 1̇ 0 1̇ | 5 6 1̇ | 5(6 4 3 | 2 3 5 |)

他 们 是

7 | 7 6 5 | 5 3 5 3 5 | 6 1 5 6 | 1̇ | 1̇ (6 5 6 |)

革 命 的

7 2 6 5 | 3 5 6 7 | 6(5) 3 5 | 6 1 5 6 | 1̇ (2 7 6 | 5 6 1̇)

宝 贵 财 产,

7 7 0 5 | 6 2 7 | 0 2 | 5 2 7 2 | 7 6 5 | 3 5 6 7 |

十 八 个 人(哪) 都 和 我 骨 肉

6 2 | 6 2 7 6 | 5·(643 2 3 5) | 1̇ 2 6 5 | 3 6 5 6 |

相 连。 联 络 员

5) 1̇ | 3 5 6 | 1̇·6 | 1̇ | (6 5 6 1̇) | 1̇ 5 6 |

身 负 着 千 斤 重

1̇ (2 7 6 5 6 1̇) | 5 2̇ | 7 | 0 7 | 6 2 7 |

担, 陈 书 记 临 行 时

5 3 6 5 | 3 5 6 7 | 6 5 | 6 1 5 6 | 2̇ 2̇ | 7 6 5 |

托 咐 再 三。

1̇ 1̇ 6 3 | 5·(6 7 6 | 5) 3 2̇ | 3 6 5 | 5 | 7 6 |

我 岂 能 遇 危 难 一 筹

6̇·1̇ | 5̇·6̇ | 1̇·(6 5 6 1̇) | 7 6 2̇ | 7 |

莫 展, 辜 负 了

0 7 | 6 2 7 6 | 5 3 6 5 | 3 5 6 7 | 6 7 | 6 2 7 6 |

党 对 我 培 育 多

2/4

6 7 6 5 | 3 5 6 | 7 6 0 | 3 . 2 | 3 . 1 | 2 . 2 |

与 村 庄。

1 7 6 | 6 5 | 0 3 | 3 6 5 | 1 . 6 | 5 6 1 |

红 旗 举 处 歌

(1 6 5 6) | 3 2 1 | 1 2 1 (2 7 6 5 6 1) | 2 2 5 6 | 2 7 |

声 朗， 百 姓 们 才 见

7 6 5 | 3 5 6 (7 | 6 7 5 6) | 6 1 6 1 | 3 1 | 2 . 2 |

天 日 光。

1/4

2 2 | 3 5 5 | 1 2 1 6 | 5 5 6 | 1 (6 5 6) | 2 1 2 | 3 3 2 | 1 2 3 |

你 们 号 称 “忠 义 救 国 军”， 为 什 么 见 日 寇

2/4

3 2 3 | 5 3 | (3 2 3 5) | 1 6 1 | 3 . 1 | 2 . 2 |

不 发 一 枪？

1/4

7 7 6 2 | 7 | 6 2 7 6 | 6 5 | 6 2 7 6 | 5 6 1 | 2 1 2 |

我 问 你 救 的 是 哪 一 国？ 为 什

106

3 | 3 2 3 | 4 3 | 2 5 3 2 | 1 | 2 1 2 | 3 |

么 不 救 中 国 助 东 洋？ 为 什 么

3 3 | 6 2 1 | 2 2 1 | 6 . 1 | 3 2 1 | 6 2 1 | 2 3 1 2 |

专 门 袭 击 共 产 党？ 你 忠 在 哪 里？ 又 在 何

3 3 | 2 3 | 2 5 | 6 2 1 | 2 5 3 2 | 1 2 3 | 2 5 3 2 | 1 2 |

方？ 你 是 汉 奸 走 狗 卖 国 贼， 少 廉 无 耻，

2/4

3 2 | 2 3 | (3 5 2 3) | 5 6 3 2 | 1 | 1 | 1 |

丧 尽 天 良！

1 0 | 1 2 1 2 | 3 0 | 3 5 3 2 | 1 2 1 2 | 3 2 5 |

2 3 2 1 | 6 1 6 1 | 2 3 2 | 1 0 2 | 3 5 | 3 3 3 |

2 2 | (2 2 | 2 2 | 2 3 | 2 1 6 1 |

1/4

2) | 2 5 3 2 | 1 2 3 | 3 2 3 | 4 6 3 2 | 1 | 3 3 |

你 有 理， 敢 当 着 百 姓 们 讲， 纵 然

6 2 1 | 3 2 3 | 6 2 1 | 2 3 1 2 | 3 | 3 3 2 3 | 5 |

把 我 千 刀 万 剐 也 无 妨！ 沙 家 浜，

107

3 3 | 2 3 | 3 2 5 | 3 3 | 2 3 | 2 1 | 6 1 |

总 有 一 天 会 解 放， 且 看 你 们 这 些

2 5 3 5 | 2 3 | 5 | (填 仓) 3 2 1 | 6 . 2 |

走 狗 汉 (哪) 奸 好 下

1 | 1 | 1 | 2 3 | 6 | 5 |

场！

3 3 | 3 3 | 3 3 | 3 3 |

第 八 场 奔 袭

(郭 建 光 唱 “西 皮 导 板”)

(5 . 2 | 3 5 2 3 | 5 6 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 3 3 | 3 2 |

(仓 . 嗵 // 来 台 填 仓)

2 6 6 | 2 1 | 1 1 | 1 1) 3 3 4 3 . (2 |

月 照 征 途

1 2 | 3) | 3 | 3 | 3 | 3 |

风 送 爽……

2 2 | 2 | 2 | 3 | 3 | (嗵 //)

108

2/4 (唱 “西皮原板”)

(仓 搭 衣 4 | 3 5 3 2 | 1 6 1 2 | 3) 2 1 |

穿 过

1 5 3 1 | 2 (6) | 2 1 2 | 3 . 2 | (2 1 | 6 1 2) |

了 山 和 水、

2 6 2 | 1 | (6 1 6) | 3 3 | 2 |

沉 睡 的 村 庄。

2 | 2 3 2 1 | 1 2 . 6 | 1 |

0 (1 2 3 5 2 | 1) | (按 串 子 转 走 马 镫 鼓 0 6 | 5 5 | 2 1 6 2 |

1) 4 3 | 3 4 | 3 (6) | 2 1 5 | 3 2 |

支 队 撤 下

(2 1 | 6 1 2) | 2 2 | 1 3 | 2 | 1 3 |

包 围 (呀) 网， 要 消

3 2 | 6 (2 1) | 1 3 2 1 | 1 2 | (2 1 | 6 1 2) |

灭 胡 传 葵

109

$\underline{1\ 6\ 1}$ | $\underline{3\ 2}$ | $\overset{3}{\underline{2\ 0}}$ | $\underline{1\ \cdot\ 6}$ | 1 | $\underline{3\ 1}$ |
 汉 奸 匪 帮。 组成
 $\underline{1\ 2\ 1\ 2}$ | $\underline{3\ (6)}$ | $\underline{3\ 2\ 3}$ | $\overset{5}{\underline{1\ 2}}$ | $\underline{(2\ 1)}$ | $\underline{6\ 1\ 2}$ |
 了 突 击 排
 4 | $\overset{3}{\underline{3}}$ | $\underline{(3\ 2\ 3\ 5)}$ | $\underline{1\ 6\ 5}$ | 3 | $\underline{1\ \cdot\ 2}$ |
 兼 程 前 往，
 $\overset{3}{\underline{3\ 3}}$ | $\underline{2\ 2}$ | 3 | — | 0 (4 | $\underline{3\ 2\ 1\ 2}$ | $\underline{3\ 0\ 0}$) |
 1/4 (转“快板”)
 $\underline{3\ 2}$ | 3 | $\overset{3}{\underline{0\ 2}}$ | $\underline{2\ 1}$ | 3 | $\underline{2\ 6}$ | 1 |
 飞 兵 奇 袭 沙 家 浜。
 $\underline{1\ 2}$ | $\underline{3\ 2}$ | 3 | $\underline{0\ 1}$ | $\underline{0\ 3}$ | 2 | $\underline{1\ 2}$ |
 将 尖 刀 直 插 在 敌 人
 3 | 2 | 1 | 3 | 2 | $\underline{6\ 1}$ | 2 |
 心 脏， 打 他 一 个
 0 | $\overset{3}{\underline{5}}$ | 0 | 1 | $\underline{0\ 2}$ | 1 | 0 |
 冷 不 防。
 $\underline{6\ 2}$ | $\underline{1\ 2}$ | 3 | $\underline{0\ 3}$ | $\underline{2\ 1}$ | $\underline{6\ 2}$ | 1 |
 管 叫 他 全 线 溃 乱

110

$\underline{1\ 2}$ | 3 | 2 | 2 | 1 | 2 | $\underline{3\ 2}$ | 3 |
 迷 方 向， 好 一 似 汤 浇
 $\overset{3}{\underline{3}}$ | $\overset{3}{\underline{1}}$ | 2 | 0 | (填仓) $\overset{3}{\underline{6\ 2}}$ | 1 $\overset{3}{\underline{3}}$
 蚁 穴 火 燎 蜂
 $\overset{3}{\underline{2}}$ — — — $\overset{3}{\underline{2}}$ | $\overset{3}{\underline{2\ \cdot\ 1}}$ | 6 | 1 — — — ||
 房！
 1/4 (郭建光唱“西皮快板”)
 $\underline{(3\ 5)}$ | $\underline{6\ 1}$ | $\underline{5\ 5}$ | $\underline{3\ 2}$ | $\underline{1\ 2}$ | 6) | 3 |
 说
 $\underline{6\ 2}$ | 1 | $\underline{0\ 3}$ | $\underline{6\ 2}$ | 1 | $\underline{3\ 3}$ | 1 |
 什 么 封 锁 线 安 哨 布
 2 | $\underline{0\ 1}$ | 1 | 2 | $\underline{0\ 1}$ | 1 | 2 |
 岗， 我 看 他 只 不 过
 $\underline{1\ 2}$ | 3 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 |
 纸 壁 纱 墙。 眼 见 得 沙
 $\underline{3\ 2}$ | 2 | (填仓) $\overset{3}{\underline{1\ 3}}$ | $\overset{3}{\underline{2}}$ | $\overset{3}{\underline{2\ \cdot\ 1}}$ | V
 家 浜 遥 遥 在
 1 — — — — — 2 — — — — — |
 望，

111

(转“散板”)
 (过门略) $\overset{3}{\underline{5\ 3}}$ | 3 | $\overset{3}{\underline{3}}$ | $\overset{3}{\underline{3}}$ | 1 — — — — —
 此 一 去 (呀)
 (仓) 1 | $\underline{2\ \cdot\ 2}$ | 2 — — — — — $\overset{3}{\underline{2\ \cdot\ (3\ 5\ 5\ 2\ 1\ 6\ 1)}}$
 捣 敌 (呀) 巢
 2) 2 5 | $\underline{3\ \cdot\ 2}$ | 1 0 | $\underline{1\ 2}$ | 1 | 2 — — — — —
 擒 (哪) 贼 擒 王。
 $\overset{3}{\underline{2}}$ | $\overset{3}{\underline{2\ 6}}$ | $\overset{3}{\underline{6}}$ | 1 — — — — — |

112

外厂装订

BLOQUE VI.
ADDENDAS

ADDENDA I - Mapa político de China

La República Popular de China tiene un sistema de organización territorial fundado en base a divisiones provinciales —que son los territorios que históricamente siempre han sido núcleo del país—, municipalidades —o ciudades que por su tamaño tienen una administración independiente—, regiones autónomas y regiones administrativas especiales.



Se enumeran a continuación sus 22 provincias oficiales, conocidas en chino como 省 (*sheng*), tanto en mandarín como en castellano —ordenadas alfabéticamente—, con sus respectivas capitales. El problema de la provincia número veintitrés, *id est*, la isla de Taiwán —colocada al final de la lista—, es un problema de índole política e histórica, por lo que no es objeto de estudio o debate del presente trabajo.

Provincia en chino	Provincia en español	Capital en chino	Capital en español
安徽 (Anhui)	Anhui	合肥 (Hefei)	Hefei
福建 (Fujian)	Fujian	福州 (Fuzhou)	Fuzhou
甘肃 (Gansu)	Gansu	兰州 (Lanzhou)	Lanzhou
广东 (Guangdong)	Cantón	广州 (Guangzhou)	Cantón

BLOQUE VII

Provincia en chino	Provincia en español	Capital en chino	Capital en español
贵州 (Guizhou)	Guizhou	贵阳 (Guiyang)	Guiyang
海南 (Hainan)	Hainan	海口 (Haikou)	Haikou
河北 (Hebei)	Hebei	石家庄 (Shejiazhuang)	Shijiazhuang
黑龙江 (Heilongjiang)	Heilongjiang	哈尔滨 (Ha'erbin)	Harbin
河南 (Henan)	Henan	郑州 (Zhengzhou)	Zhengzhou
湖北 (Hubei)	Hubei	武汉 (Wuhan)	Wuhan
湖南 (Hunan)	Hunan	长沙 (Changsha)	Changsha
江西 (Jiangxi)	Jiangxi	南昌 (Nanchang)	Nanchang
江苏 (Jiangsu)	Jiangsu	南京 (Nanjing)	Nankín
吉林 (Jilin)	Jilin	长春 (Changchun)	Changchun
辽宁 (Liaoning)	Liaoning	沈阳 (Shenyang)	Shenyang
青海 (Qinghai)	Qinghai	西宁 (Xining)	Xining
山东 (Shandong)	Shandong	济南 (Jinan)	Jinan
陕西 (Shanxi)	Shaanxi	西安 (Xi'an)	Xi'an
山西 (Shanxi)	Shanxi	太原 (Taiyuan)	Taiyuan
四川 (Sichuan)	Sichuan	成都 (Chengdu)	Chengdu
云南 (Yunnan)	Yunnan	昆明 (Kunming)	Kunming
浙江 (Zhejiang)	Zhejiang	杭州 (Hangzhou)	Hangzhou
台湾 (Taiwan)	Taiwan	台北 (Taipei)	Taipéi

En cuanto a las cinco regiones autónomas, llamadas en chino 自治区 (*zizhiqu*), fueron establecidas con base a ideologías soviéticas de etnografía, donde las minorías gozan de una serie de derechos especiales en estas provincias, *exempli gratia*, el presidente de la región debe pertenecer a la minoría étnica.

Región en chino	Región en español	Capital	Minoría étnica
广西壮族自治区 (Guangxi Zhuangzu Zizhiqu)	Región autónoma zhuang de Guangxi	南宁 (Nanning)	壮族 (Zhuang zu)
内蒙古自治区 (Neimenggu Zizhiqu)	Región autónoma de Mongolia Interior	呼和浩特 (Huhehaote). En espa- ñol Hohhot	蒙古族 (Menggu zu). En español mongol

ADDENDAS

Región en chino	Región en español	Capital	Minoría étnica
宁夏回族自治区 (Ningxia Huizu Zizhi-qu)	Región autónoma hui de Ningxia	银川 (Yinchuan)	回族 (Hui zu)
新疆维吾尔自治区 (Xinjiang Weiwu'er Zizhiqu)	Región autónoma uigur de Sinkiang	乌鲁木齐 (Wulumuqi). En español Urumchi	维吾尔族 (Weiwu'er zu). En español uigur
西藏自治区 (Xizang Zizhiqu)	Región autónoma del Tíbet	拉萨 (Lasa). En español Lhasa	藏族 (Zang zu). En español tibetano

Cuatro son las municipalidades, llamadas en chino 直辖市 (*zhixiashi*), que tiene en la actualidad la República Popular de China, tras la incorporación de Chongqing en 1997 que se desgajó de la provincia de Sichuan por el tamaño que estaba adquiriendo y lo difícil de manejarla junto a Chengdu.

Municipalidad	En español
北京 (Beijing)	Pekín
重庆 (Chongqing)	Chongqing
上海 (Shanghai)	Shanghái
天津 (Tianjin)	Tianjin

Las regiones administrativas especiales dependen del Gobierno Central y disfrutan de una gran autonomía con respecto al resto de lugares administrativos del país, son conocidos en chino como 特别行政区 (*tebie xingzhengqu*). Cada una de estas zonas tiene sus propias leyes orgánicas internas y sus idiomas, cultura e intereses propios.

Región en chino	Región en español	Excolonia de
澳门 (Aomen)	Macao	Portugal
香港 (Xianggang)	Hong Kong	Reino Unido

ADDENDA II - Dinastías de China

En un primer momento de la historiografía china es difícil manejar épocas y años concretos, puesto que los documentos conservados son pocos o, simplemente, inexistentes. Entre los estudiosos se han aceptado estas fechas como orientativas de los primeros sistemas de gobierno de China. Antes de la época imperial existen una serie de gobiernos y regímenes que administraron partes del país y que, en ocasiones, se solaparon unos a otros. Esta etapa primera es conocida como Era Antigua y abarca diferentes períodos, empezando con la dinastía Xia, que es semimitológica y localizaba el centro de su poder en la actual provincia de Ningxia. La dinastía Shang, que vino a sustituir a la anterior, está ya documentada históricamente y se extendía por la cuenca del río Amarillo. Cuando comienzan a aparecer gran cantidad de elementos pictográficos escritos en huesos y conchas de tortuga es durante la dinastía Zhou, aunque con su desarrollo acabarían apareciendo los primeros textos escritos clásicos, entre ellos, destaca la figura de Confucio¹. La época que ha venido a llamarse de Primavera y otoños marca un punto de inflexión en la unidad del país, pues el estado empieza a sufrir descentralizaciones masivas y los reinos van floreciendo de forma individual, llegando a existir más de 150 estados independientes. Esta descentralización acarrió una gran libertad de pensamiento, hecho por el cual las grandes escuelas de pensamiento chino clásico datan de este período. El último período de la Era Antigua se corresponde con el de los Reinos Combatientes —llamado así ya en época imperial— y caracterizado por las luchas entre los diferentes reinos y estados del territorio. Acabaría en el año 221 con la conformación del estado imperial, dando comienzo a un período que se prolongaría por más de dos mil años.

Nombre en chino	Nombre en Español	Período
夏朝 (Xia chao)	Dinastía Xia	2070 a.C. - 1600 a.C.
商朝 (Shang chao)	Dinastía Shang	1600 a.C. - 1046 a.C.
周朝 (Zhou chao)	Dinastía Zhou	1046 a.C. - 256 a.C.
春秋时代 (Chunqiu shidai)	Período de Primavera y otoños	771 a. C. - 476 a.C.
战国时代 (Zhanguo shidai)	Período de los Reinos Combatientes	476 a.C. - 221 a.C.

Con la entronización del primer emperador² en el año 221 a.C. y la conquista de la práctica totalidad del territorio costero y central, China se convierte en Imperio iniciándose con la denominada dinastía Qin, que aun siendo la iniciadora imperial no se mantendría mucho en el poder a la muerte de su fundador. La zona de su poder se concentró en la actual provincia de Shaanxi. La dinastía Han sería una de las más importantes en la historiografía del país, tanto que hoy en día sigue usándose su nombre para referirse al pueblo chino. Florecieron las artes, las letras —de esta época data la invención del papel—, la agricultura y el comercio y la Ruta de la Seda consolidó su comer-

¹ El erudito 孔夫子 (Kong *fuzi*), que fue romanizado como Confucio, vivió entre el 551 a.C. y el 479 a.C. creando una de las escuelas de pensamientos más longevas y seguidas en la historia de la Humanidad, el confucianismo. Pasó gran parte de su vida viajando entre diferentes reinos, original de una familia noble venida a menos, consagró todo su ser a la reflexión filosófica, social y moral.

² El título de 皇帝 (*huangdi*) fue el elegido por el primer emperador para entronizarse en el poder; atrás quedaba, pues, el término (王 *wang*) que había sido el utilizado hasta la fecha por los diferentes reyes en los diversos estados y reinos que había visto la Era Antigua. Obra de aquel emperador son los Guerreros de Terracota, tan conocidos y admirados hoy.

cio con Occidente durante esta dinastía; también crecerían las relaciones con el resto del mundo asiático y, prueba fehaciente de ello, es la primera introducción del Budismo. La gran unidad vivida bajo el mandato Han queda fragmentada a la caída de estos, por lo que los próximos sesenta años vuelve al país la división y las luchas fratricidas, aunque de esta época datan las grandes grutas budistas diseminadas por todo el territorio. Ese período fue conocido como el de los Tres Reinos, pues ese fue el número de casas que se disputaban el trono imperial. Años después los reinos se fueron fagocitando uno a otro, hasta que al final uno los gobernó a todos, instaurando la dinastía Jin que fue inestable y débil, sobre todo contra los pueblos nómadas del sur, por lo que su poder no pudo sostenerse durante mucho tiempo, acabando por disolverse en dieciséis reinos diferentes rivales, casi todos gobernados por minorías étnicas foráneas. Tras este convulso y fragmentado período, llegó un estadio en la historia china en que el territorio continental quedó dividido en dos: de una parte, las dinastías en el norte —gobernadas por pueblos de étnicas extranjeras— y, de otra, las dinastías sureñas. Es difícil establecer fechas concretas y exactas de estos períodos pues reinos, reyertas, guerras, señores de la guerra y diferentes casas imperiales se fueron solapando en todo el territorio. *Ex post*, un general de las dinastías septentrionales logra establecer un sistema administrativo imperial fuerte en el norte que, con los años, acabaría engullendo a los territorios meridionales, dando de nuevo al territorio continental la unidad de la que tanto tiempo había sido privado. De esta época son los primeros sistemas legislativos unidos y las obras del Gran Canal.

Tras una serie de revueltas campesinas, en el año 618 acaba asumiendo el mando de todo el país la dinastía Tang que traería uno de los períodos más florecientes hasta el momento y de mayor dominio territorial. En la actualidad, la dinastía Tang suele ser vista como una de las épocas más gloriosas a nivel artístico, cultural y urbano de la historia y son muchos los que estudian este período histórico, considerado casi como una segunda época clásica. A su caída, el norte queda unido —aunque las dinastías se suceden de forma rápida y, en muchas ocasiones, sangrienta— y el sur vuelve a dividirse en multitud de reinos y estados pertenecientes a casas y familias aristocráticas o militares. En esta zona sureña de mayor división, el florecimiento cultural vuelve a brillar y supera al norte en prácticamente todas las artes y técnicas; ínterin, el norte se focalizó en crear un sistema centralizado de poder y administración, lo que facilitaría en el año 960 que el norte volviera a intervenir militarmente el sur en una serie de campañas de conquista, inaugurando así la dinastía Song y estableciendo su poder en la provincia de Henan. Este período estuvo marcado por el fuerte urbanismo que conllevó, fundando ciudades por todo el país, amurallándolas y proveyendo de saneamiento e infraestructuras a muchas de ellas, en parte gracias a la generalización del uso de la misma moneda —popularizándose ya su uso en papel—. Hacia el final de la dinastía, ésta se divide en dos y el norte es tomado por pueblos invasores del norte, por lo que los Song tienen que refugiarse en la provincia de Zhejiang, desde la cual nunca pudieron acometer una ofensiva hacia territorios septentrionales por su inferioridad militar. En general todas las ramas del conocimiento florecieron durante este período y se asentaron mucho más fuertemente los rígidos sistemas de exámenes estatales para los puestos administrativos del país.

Durante el siglo XIII, el panorama política de Asia cambia radicalmente con la entrada en escena del guerrero y conquistador mongol Gengis Kan³ que sometió a gran cantidad de pueblos y territorios. Su hijo sería el que conquistaría los territorios del norte del país durante el frágil régimen político final de los Song y uno de sus descendientes terminaría la tarea unificando todo el territorio que antes había sido chino, dando origen a la dinastía Yuan en la que pueblos que ni siquiera cono-

³ Gengis Kan, conocido en chino como 成吉思汗 (Chengji Sihan), nació en torno a 1162 y vivió hasta el 1227, momento en que ya era dueño y señor de gran parte de Asia. Pertenecía al pueblo mongol, muy fragmentado en tribus a su nacimiento, que fue conquistando y unificando hasta conformar una unidad compacta de lucha. A su muerte, los territorios sometidos llegaban desde Ucrania hasta el Pacífico y desde Siberia hasta India formando una de las extensiones territoriales bajo una misma bandera más grande de todos los tiempos.

BLOQUE VII

cían la lengua y la cultura chinas eran los encargados de gobernar y administrar el país. Una serie de revueltas agrarias al final de la dinastía, hacen que un humilde campesino llegue al trono imperial en 1368 e inaugure uno de los períodos de control y asentamiento político más férreos de la historia del país, la dinastía Ming. A lo largo de estos casi trescientos años de gobierno Ming, China se convertiría en una de las potencias navales del mundo, aunque el comercio y la crematística decrecen considerablemente, abandonando casi por completo el uso del papel moneda, dando inicio al uso de la plata española en las transacciones internas, puesto que el comercio exterior casi desaparece por la fuente legislación prohibitiva de la época. Pero en el año 1644, una nueva etnia del norte, los manchúes, conquistan la capital e instauran una nueva dinastía, la Qing, que impondría su lengua, su moda y sus propias formas en la Corte, olvidando las viejas prácticas. La dinastía consolidaría su poder absoluto sobre la zona tras someter a Taiwán, Tíbet, Xinjiang y Mongolia, creando uno de los imperios más grandes que China había visto en su longeva historia. Una de las características de este período sería la continua sucesión de revueltas de toda índole, casi siempre motivadas por el hecho de que los emperadores y sus familias no eran chinos. Es en este período cuando China sufre las devastaciones del opio y la incursión de potencias occidentales fundando colonias a lo largo de toda su costa.

Nombre en chino	Nombre en Español	Período
秦朝 (Qin chao)	Dinastía Qin	221 a.C. - 206 a.C.
汉朝 (Han chao)	Dinastía Han	206 a.C. - 220 d.C.
三国 (San guo)	Período de los Tres Reinos	220 d.C. - 280 d.C.
晋朝 (Jin chao)	Dinastía Jin	266 d.C. - 420 d.C.
十六国 (Shiliu guo)	Período de los Dieciséis Reinos	304 d.C. - 439 d.C.
南北朝 (Nanbei chao)	Dinastías meridionales y septentrionales	420 d.C. - 589 d.C.
隋朝 (Sui chao)	Dinastía Sui	581 d.C. - 618 d.C.
唐朝 (Tang chao)	Dinastía Tang	618 d.C. - 907 d.C.
五代十国 (Wu dai shi guo)	Período de las cinco dinastías y los diez reinos	907 d.C. - 960 d.C.
宋朝 (Song chao)	Dinastía Song	960 d.C. - 1279 d.C.
元朝 (Yuan chao)	Dinastía Yuan	1279 d.C. - 1368 d.C.
明朝 (Ming chao)	Dinastía Ming	1368 d.C. - 1644 d.C.
清朝 (Qing chao)	Dinastía Qing	1644 d.C. - 1912 d.C.

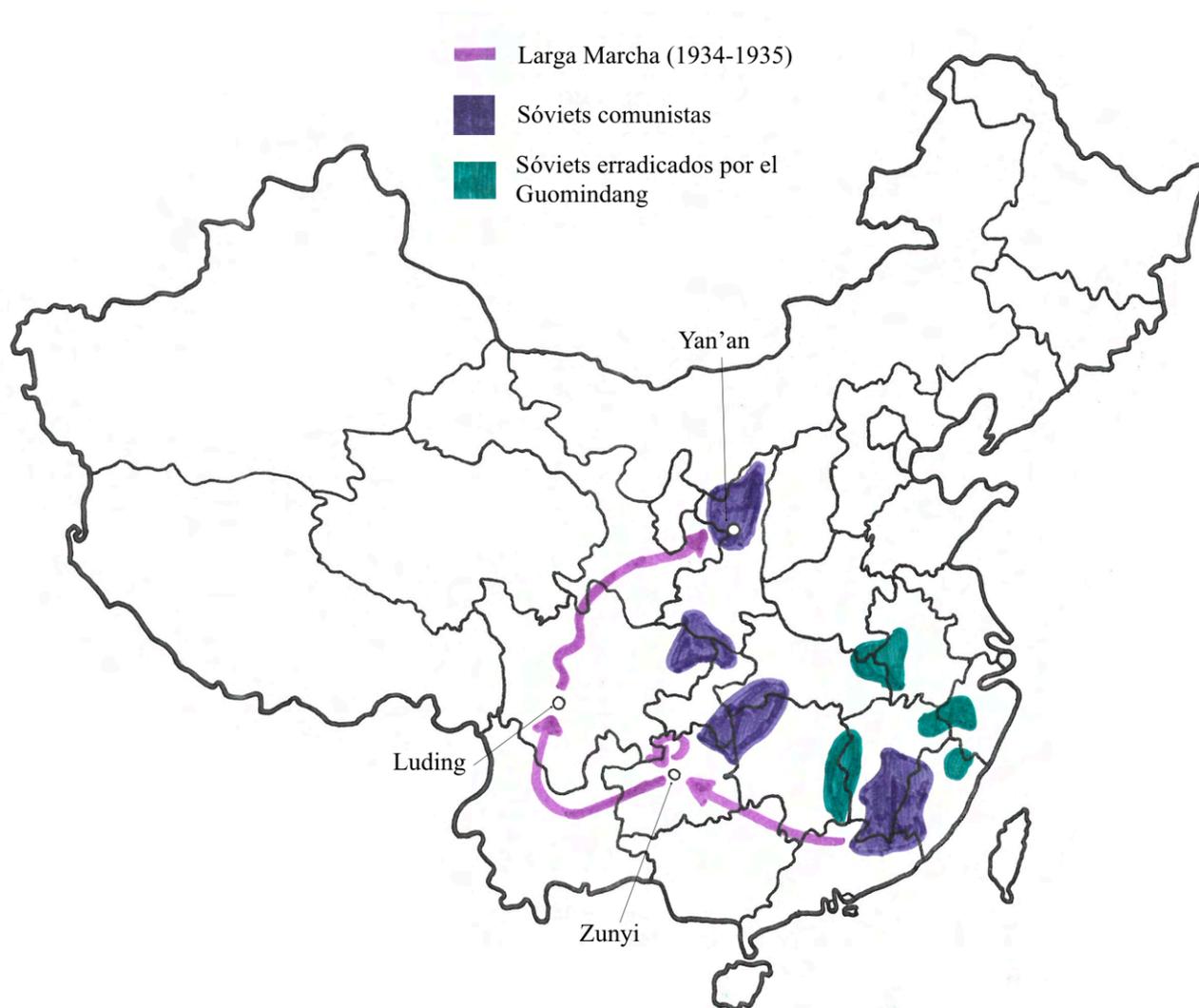
Con la caída de los Qing en el año 1912, comienza un período de intentos políticos por buscar nuevos sistemas administrativos en un país que no sabía organizarse al margen del imperio, conocido como Era Moderna o Contemporánea. Así en ese año da comienzo la República China, tras resultar victoriosos los revolucionarios que habían luchado contra el ejército imperial. Aunque suele abordarse este período como único, la realidad es que faltó cohesión y organización en todos los

aspectos posibles (*cf. Bloque I. 2.*) y los movimientos militares, políticos, de alianzas y traiciones no pararon de sucederse desde su proclamación. Incluso en esta época es cuando se produjo la invasión de parte del territorio por el Ejército Japonés, algo que aún está muy presente en la memoria de pueblo chino. Al término de la Segunda Guerra Mundial, el Partido Comunista comienza sus ofensivas bélicas contra el Guomindang hasta que logra derrotarlo y proclamar la Nueva China en 1949, dando lugar al período comunista del país. De este momento data el problema con Taiwán, pues los últimos reductos del Guomindang, ante la victoria comunista de las últimas ofensivas, se ven obligados a refugiarse en la isla, perpetuando —a sus ojos, no a los del actual gobierno de Beijing— la continuidad de la República instaurada en 1912. Con el paso de los años, el territorio continental ha ido implementando una serie de reformas crematísticas y de comercio que han posicionado a China como uno de los países de mayor crecimiento económico de los últimos cincuenta años.

Nombre en chino	Nombre en Español	Período
中华民国 (Zhonghua Minguo)	República China	1912 - 1949
中华人民共和国 (Zhonghua Renmin Gongheguo)	República Popular de China	1949 - Actualidad

Para la elaboración de esta Addenda hemos usado los estudios de Jacques Gernet (2005) y de Gabriel García-Noblejas en Alianza Editorial (2019 *et* 2021).

ADDENDA III - Sóviets creados por el Partido Comunista y Larga Marcha

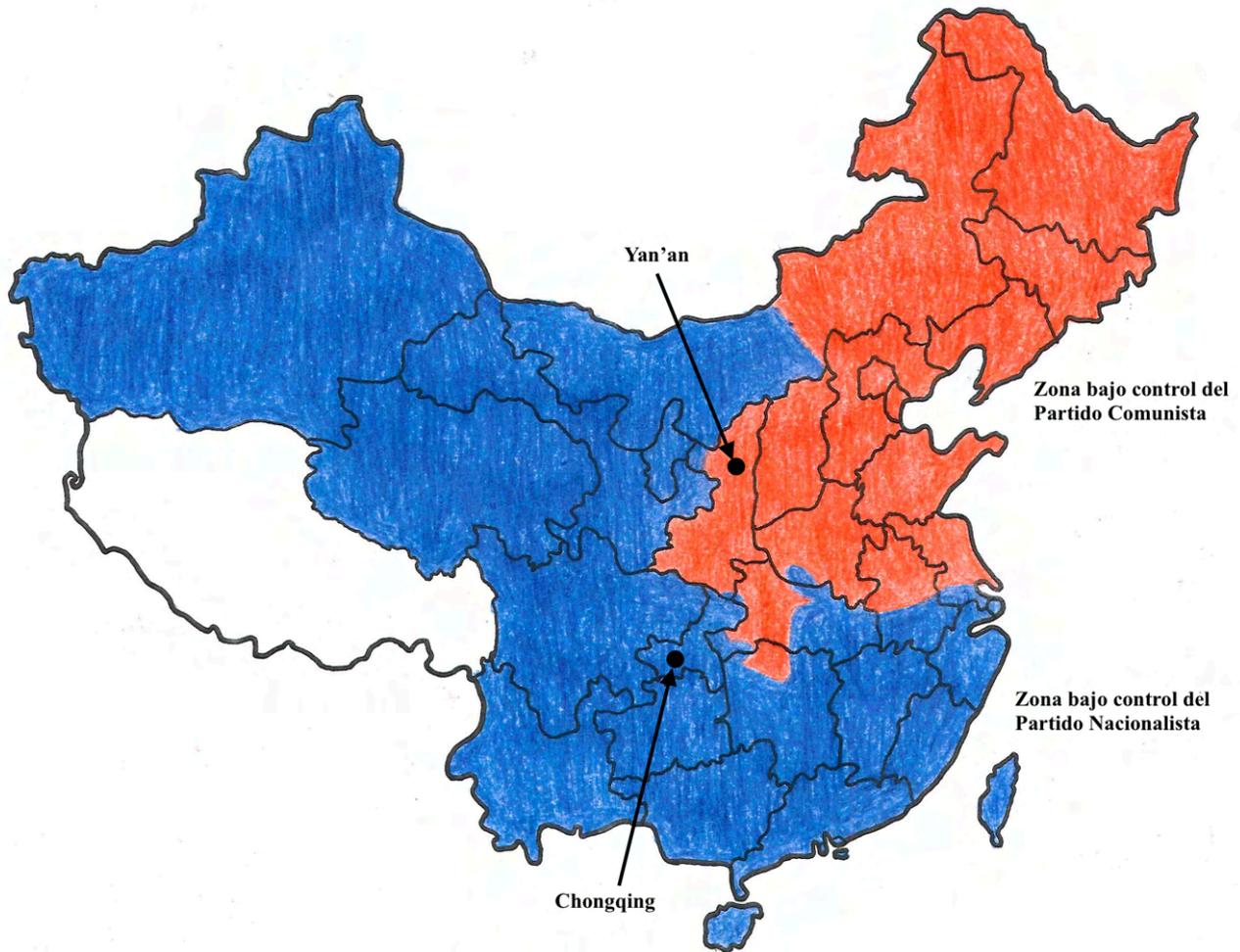


La Larga Marcha, o 长征 (Chang Zheng), fue el recorrido que el Ejército Rojo tuvo que realizar entre 1934 y 1935 por el interior del país huyendo de las tropas nacionalistas. Este suceso, iniciado en la provincia de Jiangxi (*cf. Addenda I*), es considerado como el asentamiento definitivo en el poder de Mao y les llevaría hasta la provincia de Shaanxi, donde aún quedaban reductos revolucionarios. En torno a un año, las tropas comunistas recorrieron casi 13.000 kilómetros a pie por todo el territorio interior montañoso del país, otorgando a Mao un aura mística de la que no se desharía en toda su carrera política.

Asimismo, en el mapa puede observarse en color morado los sóviets que se establecieron y que perduraron más allá de las agresiones llevadas a cabo por el Guomindang entre 1932 y 1934; en cambio en verde oliva se muestran aquellas que sucumbieron bajo el poder blanco, esto es, los nacionalistas. Todo esto acabaría con la decisión bilateral de conformar el Segundo Frente Unido — coalición entre Mao Zedong y Jiang Jieshi— para luchar de forma conjunta contra la invasión japonesa. Pero antes de este acuerdo, el espionaje y el contraespionaje fue el quehacer diario de ambos partidos en su afán por acaparar el poder único en el país.

Para la confección del presente mapa hemos usado *El mundo chino* de Jacques Gernet (2005).

ADDENDA IV - Mapa político de China en 1945



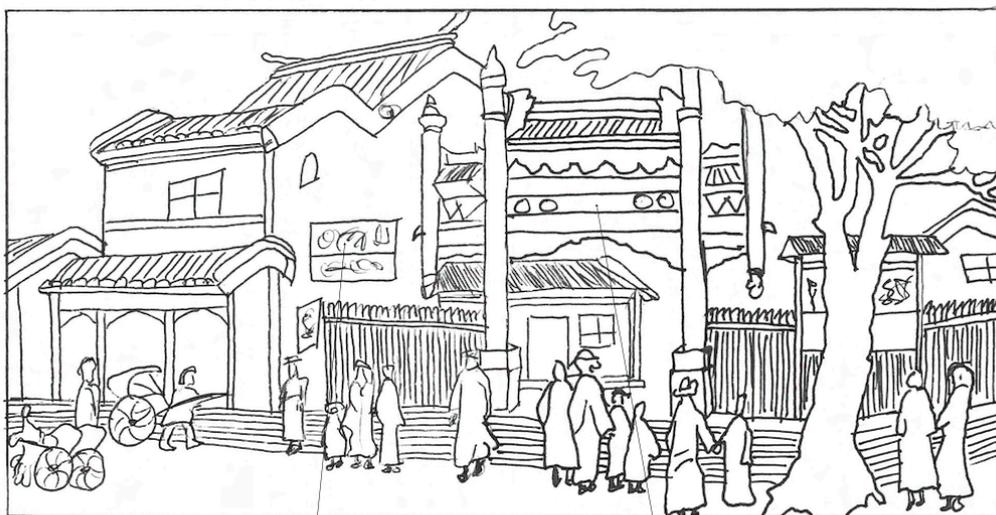
Tras la rendición de Japón en agosto de 1945, China quedó en manos de multitud de señores, bandidos, grupos paramilitares e intereses varios. Entre los dos más preeminentes cabe destacar al norte el Partido Comunista que poseía casi todas las antiguas colonias, fábricas y materiales bélicos dejados por los japoneses tras su retirada. Su capital y centro de operaciones se situaba en la ciudad de Yan'an en la provincia de Shaanxi, desde donde Mao dirigía a sus tropas, preparaba a nuevos reclutas y formaba en la ideología marxista-leninista a los jóvenes interesados en el movimiento.

De otra parte, el Partido Nacionalista —en azul en el mapa *ut supra*— seguía teniendo la capital en Chongqing y controlaba amplias zonas del centro, sur y oeste del país. En un primer momento, tras la Segunda Guerra Mundial, la mayoría de potencias extranjeras auguraban una pronta victoria a este movimiento, liderado por Jiang Jieshi. Las malas y erróneas decisiones tomadas por este y su gobierno durante los años siguientes —llamados de Guerra Civil entre 1946 y 1949— harían que todas sus posesiones territoriales se vieran reducidas a la isla de Taiwán. Este hecho es el principal motivador actual por el que muchos en la isla hacen un llamamiento a su independencia, pues defienden que son depositarios del gobierno de Jiang.

La distribución provincial en el momento no se correspondía en su totalidad con la actual —la que aparece en el mapa en negro es la moderna—, aunque pocos fueron los cambios producidos durante la República Popular. En color blanco aparece la región del Tíbet (*cf. Addenda I*) que no sería anexionada al país hasta el 7 de octubre de 1950. Para la confección del presente mapa hemos utilizado *The Cambridge History of China. Volume 14*.

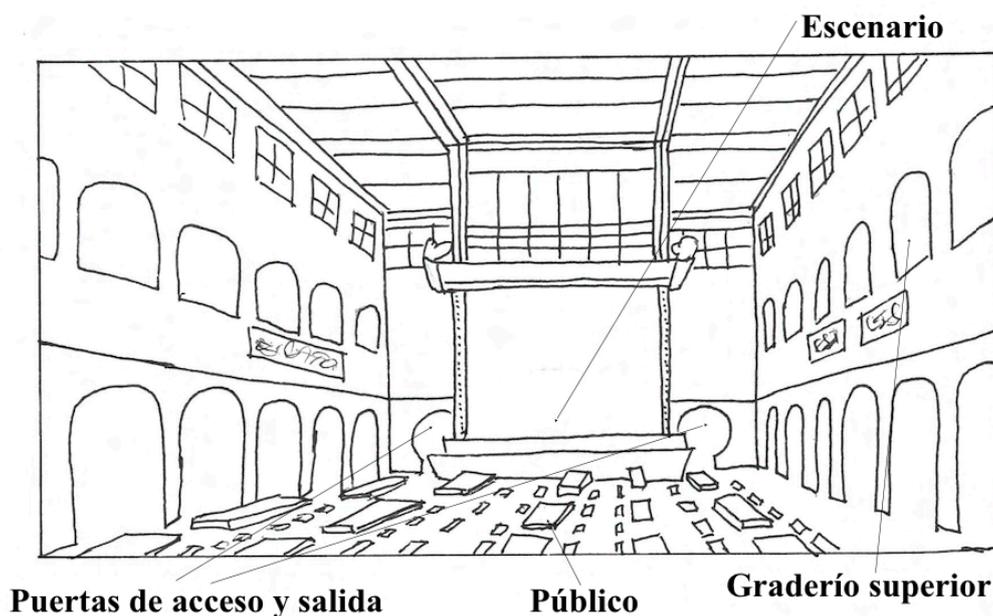
ADDENDA V - El *xiyuanzi* tradicional

Se muestra aquí la representación de un típico *xiyuanzi* en época Qing —confeccionado a partir del estudio de Chu-Chia Chien (1922)—, por ser la época de mayor esplendor de este arte. Podemos encontrar aquí la entrada a un típico teatro Qing, donde la gente estaría dispuesta en torno a él, esperando a que empezase la tarde con obras y representaciones para pasar largas horas de disfrute dentro con familiares y amigos. Puede observarse la puerta original en madera pintada de rojo y en un costado carteles informativos de las obras que durante esos días se representarían.



Carteles de las obras Puerta principal

Asimismo en el interior podemos ver un escenario sin ningún tipo de cortinaje ni separación física con los espectadores que podían ver en todo momento el movimiento de los actores desde su entrada en escena —desde sendas puertas laterales situadas a los pies del escenario—. Las mesas dispuestas de forma perpendicular al escenario ofrecerían una variada carta de bebidas y comida a los asistentes, que pasarían la tarde disfrutando con amigos o familiares —en el segundo piso en caso de ser de una clase más pudiente—. Todo el lugar tendría tonalidades que tenderían al rojo y al ocre, al encontrarse la mayoría de sus muros y columnas pintadas en ese color. También habría carteles informativos sobre próximos estrenos y debut de nuevos actores.



Puertas de acceso y salida

Público

Graderío superior

ADDENDA VI - Principales roles de la operística

El rol 生 (*sheng*) — (o como eran conocidos anteriormente, 末 *mo*)— en la ópera actual hace referencia a personajes distinguidos y respetables masculinos, como sabios, nobles o terratenientes importantes. Aunque en un principio hacía referencia únicamente a personajes masculinos ancianos, fue consolidándose como rol de respetabilidad, al margen de marcaciones generacionales ulteriores (cf. *Bloque II. 2.2.*). Entre sus variedades más importantes destacan el 老生 (*laosheng*), el 武生 (*wusheng*), el 小生 (*xiaosheng*) o el 红生 (*hongsheng*), este último uno de los menos típicos.

El rol 旦 (*dan*) que hace referencia a todos los personajes femeninos no ha sido siempre representado por mujeres. Aunque en la dinastía Yuan el personaje era femenino y representado por mujeres, con el tiempo quedaría reservado a hombres caracterizados y maquillados como mujeres. Del mismo modo, los personajes masculinos eran representados por actores. Estos últimos fueron paulatinamente desapareciendo de la ópera y sus papales fueron absorbidos por otros roles (cf. *Bloque II. 2.2.*). Aunque hay infinidad de personajes *dan* a lo largo de todas las variedades operísticas regionales, los principales de la *jingju* son el rol 青衣 (*qingyi*), el 老旦 (*laodan*), el 花旦 (*huadan*), el 武旦 (*wudan*) y el 彩旦 (*caidan*).

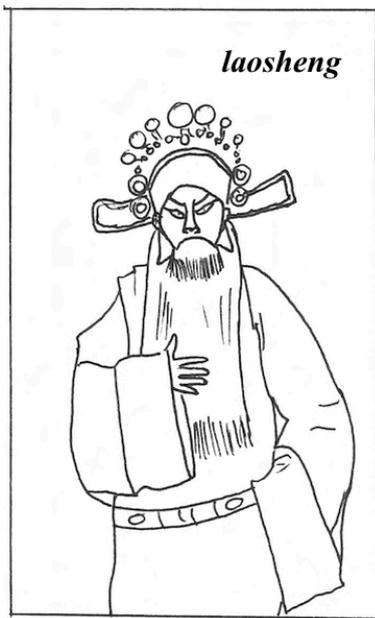
El personaje del 净 (*jing*) suele encarnar a personajes rectos, incondicionales, valientes, rudos, temerarios, astutos, brutales, tontos y bárbaros. En cuanto al estatus, hay emperadores y generales en la cima y carniceros en la base. Estos personajes son tanto positivos como negativos. Existen las subdivisiones 文净 (*wenjing*) y 武净 (*wujing*), el segundo más inclinado a las artes marciales y a las escenas bélicas o de combate.

La tipología 丑 (*chou*) comparte sinograma con el actual término ‘*feo*’, por lo que se puede ver una idea de lo que llegan a representar estos personajes. Engloba otras subcategorías como 文丑 (*wenchou*) y 武丑 (*wuchou*).

Los dibujos aportados en todo el trabajo han sido realizados con lápices digitales, algunos tomados directamente de representaciones de ópera de Youtube y otros de dibujos o láminas existentes. Para la organización temática de esta Addenda —y también de la siguiente— se han utilizado los estudios de Ngai Siu Wang y Peter Luvrick (1997).

BLOQUE VII

Se presentan a continuación la caracterización de los principales roles de personajes de la ópera; aunque en las distintas variedades regionales pueden aparecer otro tipo de personajes, estos son los más típicos en la *jingju*. En primer lugar aparece el *laosheng*, caracterizado como un hombre maduro con barba larga y blanca de características sobrias y mostrando sabiduría, con poco maquillaje; es un personaje muy valorado por su canto, valores de virtud y lealtad. A la derecha encontramos al *xiaosheng*, el hombre joven —la contrapartida masculina del *qingyi*—, que suele ser un letrado o príncipe que porta grandes y anchas mangas para refinar su expresión; no suele llevar barba y, en muchas ocasiones, suele ir ataviado de blanco. Abajo podemos encontrar los guerreros de la ópera tradicional: a la izquierda y con características acrobáticas, reflejando fiereza y portando algún arma —en muchas ocasiones una lanza— el denominado *duandawusheng* y que se caracteriza sobre todo por sus acrobacias y técnicas manuales. A la derecha y llevando ropajes muy ricamente decorados que porta banderines con el nombre del ejército al que pertenece y grandes armaduras, el *kaowusheng*.



En cuanto a los personajes femeninos, podemos ver a la izquierda el *dan qingyi*, personaje femenino educado y silencioso presentando características de tradicionalismo, sosteniendo un abanico en su mano izquierda, mientras se coloca los pendientes con la derecha; es uno de los roles más importantes con pasos gráciles, movimientos delicados y una voz que refleja las virtudes confucianas. Suele usar largas mangas y vestidos que llegan a tapar sus pies. La tipología *huadan*, expuesta a la derecha arriba, suele representar a personajes del servicio con grandes espíritus luchadores en contrapartida con sus amas *qingyi* y, por lo general, suelen apoyar sus intervenciones en la recitación y los gestos. La mujer anciana o *laodan*, abajo a la izquierda, suele aparecer sin maquillaje y con una banda en la cabeza, apoyada, por lo general, sobre algún bastón; puede representar el papel de víctima, de poderosa matriarca o consejera de *qingyi*, entre otros. La mujer guerrera o *wudan*, abajo en el centro, demuestra su poder mediante el manejo del uso de armas, espadas o lanzas; presenta un maquillaje similar al personaje *qingyi*, aunque no porta grandes mangas, ya que tiene que elaborar complejas acrobacias militares. Una variante de la tipología anterior es *daomadan*, abajo a la derecha; con un gran espíritu de lucha sus acciones son más relajadas y menos violentas y se expresa más mediante el canto, los hermosos movimientos y el baile.

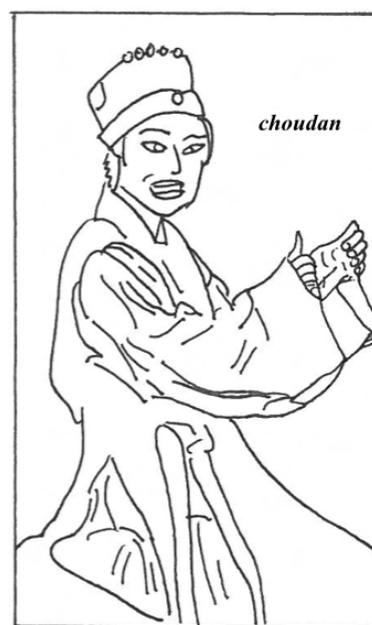


BLOQUE VII

Aquí se puede ver al personaje *jing*, es decir, al que tiene la máscara —o en su defecto la cara profusamente pintada—, uno de los personajes más complejos de la *jingju*. Este personaje masculino indica su personalidad e identidad a través de los colores pintados en su cara, así una cara predominantemente blanca indicaría astucia y oración y una negra, nobleza e imparcialidad —al contrario de lo que se puede pensar en Occidente—. Suele llevar largos ropajes que cubren todo su cuerpo, ricamente decorados; suelen ser personajes en los que el canto nasalizado es característico.



El personaje *chou* —payaso o bufón— es una suerte de cajón de sastre que puede encargar desde lo cómico hasta lo villano. Su recitación y nivel de complejidad es el más sencillo de todos —suele hablar de forma que todo el público puede identificarse con él— y suele ser el personaje que más cercano está a los acontecimientos que han ocurrido a su alrededor; presenta, a veces, maquillaje bajo la nariz y alrededor de los ojos. Aparece también su versión femenina o *choudan* y —aunque existen honrosas excepciones— suelen pertenecer a la clase plebeya, siendo a veces mezquinos y poco divertidos cuando encarnan a personajes negativos como villanos. El *choudan* no suele presentar maquillaje, aunque suele tener una tez enrojecida con cejas muy ennegrecidas.



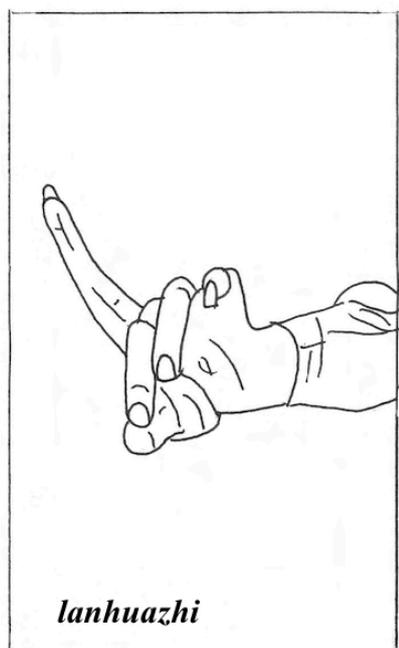
ADDENDA VII - Principales movimientos kinésicos tradicionales

Se muestran a continuación algunos de los movimientos kinésicos más importantes tipológicos de la ópera china mediante una serie de ilustraciones que vienen a recoger los actos o estilos más importantes. En orden de aparición el movimiento que simula el caminar, en chino *paolongtao*; seguido del movimiento *qiba* que simula entrar en batalla o combate. El tercer tipo kinésico que parece reflejado se corresponde con el *tangma*, es decir, aquel que más movimientos posee pues simula grandes desplazamientos —como a caballo por ejemplo— o giros y volteretas. Cuando un personaje sale de escena de forma victoriosa o triunfal, el movimiento —en la cuarta representación— es llamado *shuaxiachang*. Finalmente aparece el complejo movimiento del pez agachado o *woyu*.



BLOQUE VII

En cuanto a movimientos o gestos más propios de las manos o ayudados con algún tipo de utillaje se presentan a continuación lo más característicos. En la primera imagen podemos ver la sutileza del dedo en orquídea o *lanhuazhi*, donde el actor debe mostrar toda su maestría para llevarlo a cabo con respeto al *mei*. En la segunda imagen se puede observar el juego que algunos actores *dan* —con el fin de no enseñar las manos— realizan con largas mangas de hasta casi 90 centímetros, denominado *shuixiugong* o ‘movimiento de mangas de agua’. Cuando entran en juego el uso de largas plumas que el actor *xiaosheng* suele realizar para mostrar su estatus espiritual o emocional altamente elevado se denomina *lingzigong*, como vemos en la tercera imagen. Las dos últimas representaciones de actores *dan* muestran el uso del abanico —o *shanzigong*— y el empleo de delicados pañuelos —o *shoujuangong*—.



ADDENDA VIII - Principales instrumentos musicales

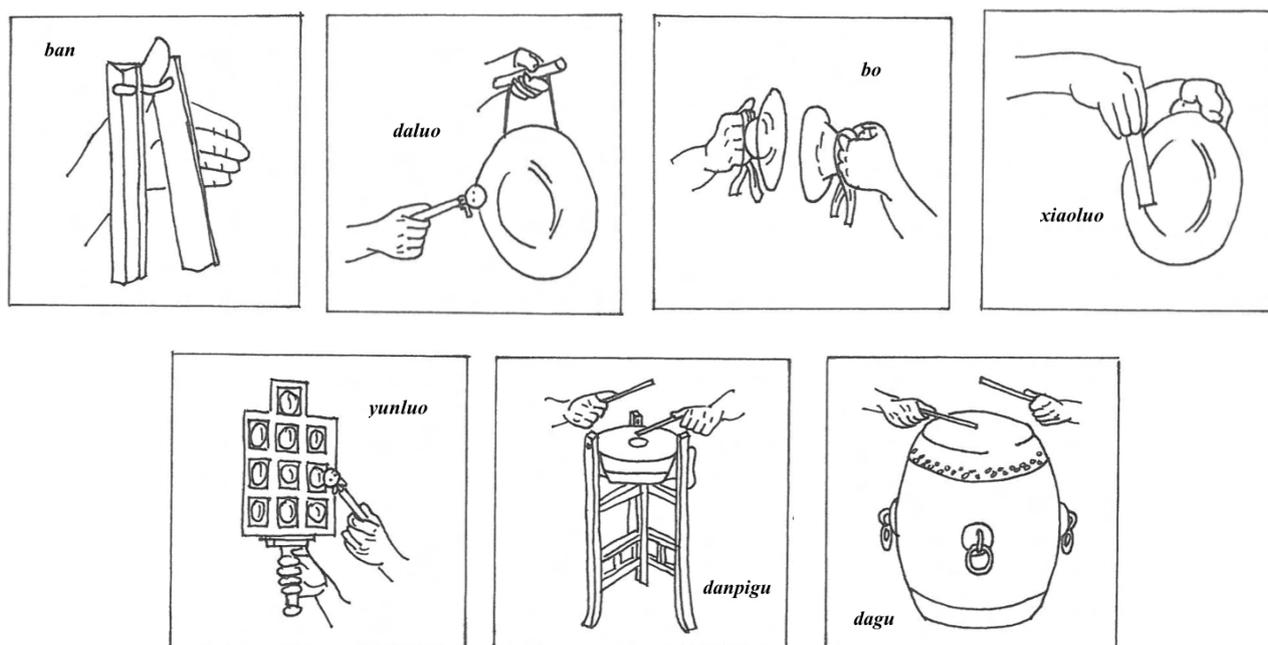
Entre los instrumentos de percusión más conocidos entre los usados en la *jingju* es de obligada mención los 板 (*ban*) que tanto han ayudado a marcar el ritmo de muchos estilos de ópera de todo el país. De forma similar a las castañuelas españolas, aunque algo más alargados, compuestos de dos piezas que producen el sonido en el choque y elaboradas en madera. Las dos piezas se encuentran unidas mediante un cordelito que también sirve de soporte para el músico. Es muy utilizado para marcar el ritmo y para indicar que algunas actuaciones empiezan o acaban.

El 大罗 (*daluo*) es una suerte de pequeño *gong* que es similar al usado en las orquestas europeas aunque de un tamaño algo mayor a los europeos. El músico sujeta el *gong* con una mano, mientras con la otra, y sirviéndose de un palito, lo golpea produciendo profundas reverberaciones para expresar momentos excitantes o intensos.

Los platillos, o 钹 (*bo*), son pequeños instrumentos de metal sujetos mediante una ornamentada y larga cuerda de tela que sirve para sostenerlos con las manos. Producen un sonido relativamente intenso y fuerte. Originalmente se utilizaba en ceremonias religiosas por su marcado carácter simbólico-mágico, siendo usado en la ópera para marcar los inicios de escena o conversación y es uno de los sonidos más característicos de la dramaturgia china.

Algo más pequeño que el *daluo*, podemos encontrar el 小罗 (*xiaoluo*) que produce un minúsculo sonido metálico. En la parte trasera dispone de un pequeño agarre que permite asirlo para tocarlo con un pequeño palito con la mano opuesta; suele ser portado por los propios actores *dan* al escenario.

El instrumento conocido como 云锣 (*yunluo*) consta de diez pequeños *gongs* sujetos a una curiosa estructura de madera que los aísla, poseyendo cada uno de ellos una nota diferente de la escala musical, posibilitando *per se* que el músico pueda producir líneas melódicas para crear una base musical que sirve de marco para músicas mayores.



El instrumento conocido en Occidente como *gong* toma su nombre en realidad del malayo, puesto que en chino es 锣 (*luo*). Es un instrumento de percusión en forma de disco, típico de toda la zona sudoriental y fabricado en bronce. Se sitúa vertical suspendido en el aire por dos pilares también metálicos. Es un instrumento de características muy curiosas, puesto que sus primeros hallazgos datan del valle del Tigris y el Éufrates y se piensa que en sus orígenes podían estar diseñados para expulsar malos espíritus.

El pequeño tambor conocido como 单皮鼓 (*danpigu*) es el que lidera la orquesta *wu* dando a los demás músicos las señales básicas. Suelen estar fabricados en bambú con una base de cuero animal e introducen muchos de los movimientos acrobáticos de los personajes *wu*. Produce un nítido y agudo sonido de madera. El instrumento es usado para dirigir la totalidad de las escenas, los inicios y los paros musicales, una suerte de tambor de una sola piel de cerdo hecho en madera, con forma circular y que se usa para dar sincronía y unidad a toda la orquesta.

Por último, el 大鼓 (*dagu*) es el gran tambor militar por excelencia que produce una profunda reverberación que rememora las marchas militares. El músico toca el instrumento sentado por su gran magnitud, por no sería posible sostenerlo en el aire.

Los instrumentos de cuerda también juegan un papel relevante en la operística china, entre los que destacan el 胡琴 (*huqin*), un tipo de violín tradicional chino que alberga a su vez modelos distintos, entre los que más se usan es el 二胡 (*erhu*) —llamado así por su número de cuerdas—, de tamaño mediano con un caja de resonancia mayor que otros tipos. Tiene dos cuerdas que son frotadas con un arco —hecho a menudo con crines de caballo— y es muy usado en la variedad *pihuang* de la ópera, tan famosa en la *jingju*. Las crines rozan las cuerdas tanto por dentro como por fuera por lo que produce sonido tanto al ir la mano del músico como a su retorno —mientras éste lo sostiene en su regazo—, produciendo un estridente sonido producido por la piel de serpiente con la que suele estar recubierta la caja. En la antigüedad las cuerdas eran de seda, aunque en el presente suelen presentarse en materiales como el nailon o el acero; el cuerpo se sigue fabricando en bambú y la caja de resonancia cilíndrica se cubre con piel de serpiente.

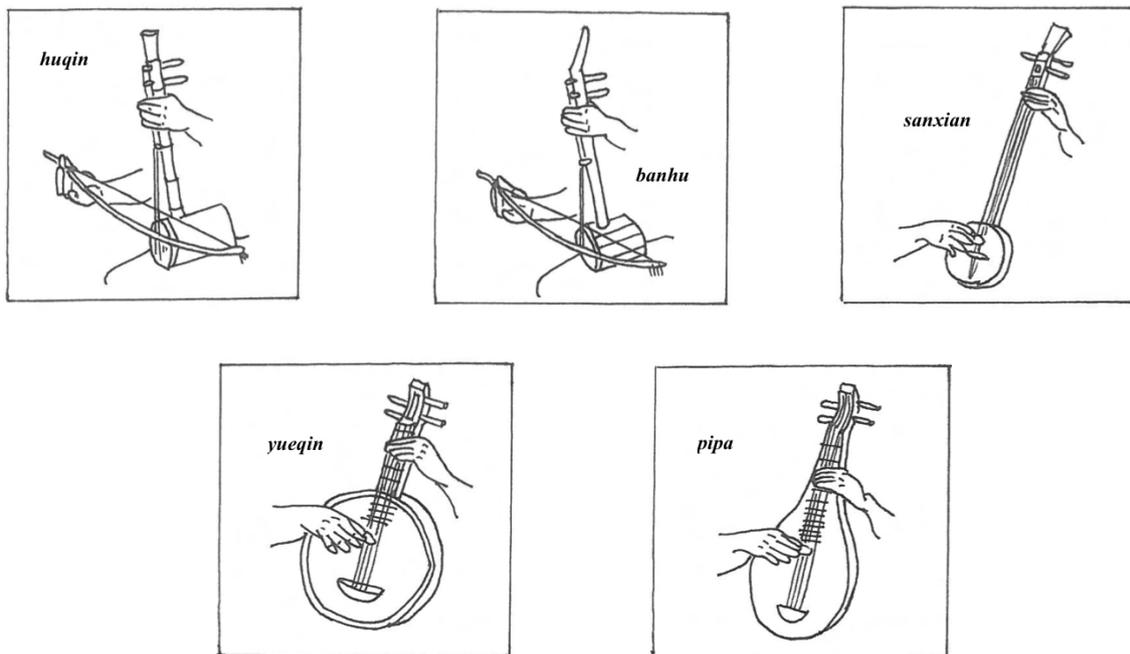
El 板胡 (*banhu*) es otra suerte de violín elaborado enteramente de madera muy usado para acompañar al instrumento de percusión *ban*, produciendo un sonido penetrante, pero menos estridente que el *huqin*.

El 三弦 (*sanxian*), llamado así por el número de cuerdas que posee, es una especie de banjo chino que produce un sonido superficial y vibrante. Tiene la caja forrada de piel de serpiente y un largo cuello sin trastes.

La guitarra de la luna, o 月琴 (*yueqin*), toma su nombre de la gran caja redondeada que la caracteriza. Suele apoyarse en el regazo del músico y tocarse con una púa. Tiene cuatro cuerdas y posee diferentes trastes. Hoy sigue siendo uno de los instrumentos más usados en la ópera. Puesto que en el interior de la caja de resonancia hay una serie de hilos metálicos, el sonido del instrumento es uno de los más característicos de la ópera.

El último instrumento de cuerda usado en la *jingju* del que tanto se ha hablado en el presente trabajo es llamado onomatopéyicamente 琵琶 (*pipa*) —琵琶 (*pi*) hace referencia al empuje con el dedo índice de la mano derecha y 琶 (*pa*) al movimiento que el músico hace al tirar de la cuerda con el pulgar de la misma mano—. Este laúd de cuatro cuerdas produce un sonido que recuerda al la-

grimeo y se rasguea como el *yueqin* con una púa. Puede enmarcar desde escenas de lamento hasta la violencia al inicio de una batalla que está por comenzar.



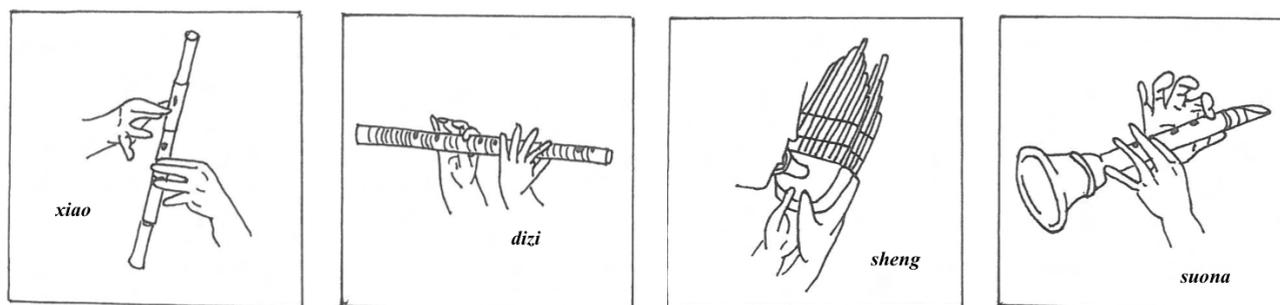
Los instrumentos de viento también tiene su papel dentro de la *jingju*, aunque menos apreciados quizá que los anteriormente citados *ut supra*. Podemos citar algunos como el 箫 (*xiao*) que es una flauta vertical muy parecida a un clarinete occidental y produce un sonido profundo y aireado.

La flauta travesera, o 笛子 (*dizi*), dispone de unos ocho o diez agujeros produciendo un sonido vivaz y brillante en un escala más alta que el *xiao*. El *dizi*, que se asemeja a la flauta travesera, es un instrumento de viento fabricado en bambú, motivo por el cual a veces es conocida como flauta de bambú. Su presencia se ha atestiguado arqueológicamente desde tiempos inmemoriales en China, a través de un mural en la provincia de Shanxi datado en el 1324.

El instrumento llamado 笙 (*sheng*) —que podría traducirse como un organillo de caña— está conformado por catorce tubitos de bambú de diferentes longitudes fijos en una base común, que tiene la peculiaridad de poder producir sonidos polifónicos, por lo que combina perfectamente acompañado de *dizi*. Una boquilla delantera posibilita al músico la inyección de aire produciendo un sonido similar a la armónica occidental.

Otro instrumento ampliamente citado en el trabajo es el 唢呐 (*suona*) —u oboe chino— formado por una doble lengüeta y que termina en una abertura grande en el otro extremo. Produce un sonido cercano a nuestra gaita y se usa en muchas ocasiones para las escenas con caballos o para anunciar importantes hechos o eventos por llegar; en ocasiones también se usa para marcar el paso entre diferentes escenas. Utilizado desde antaño para celebraciones, sobre todo al aire libre y que hoy en día aún sigue siendo muy popular en las provincias de Henan y Shandong.

BLOQUE VII

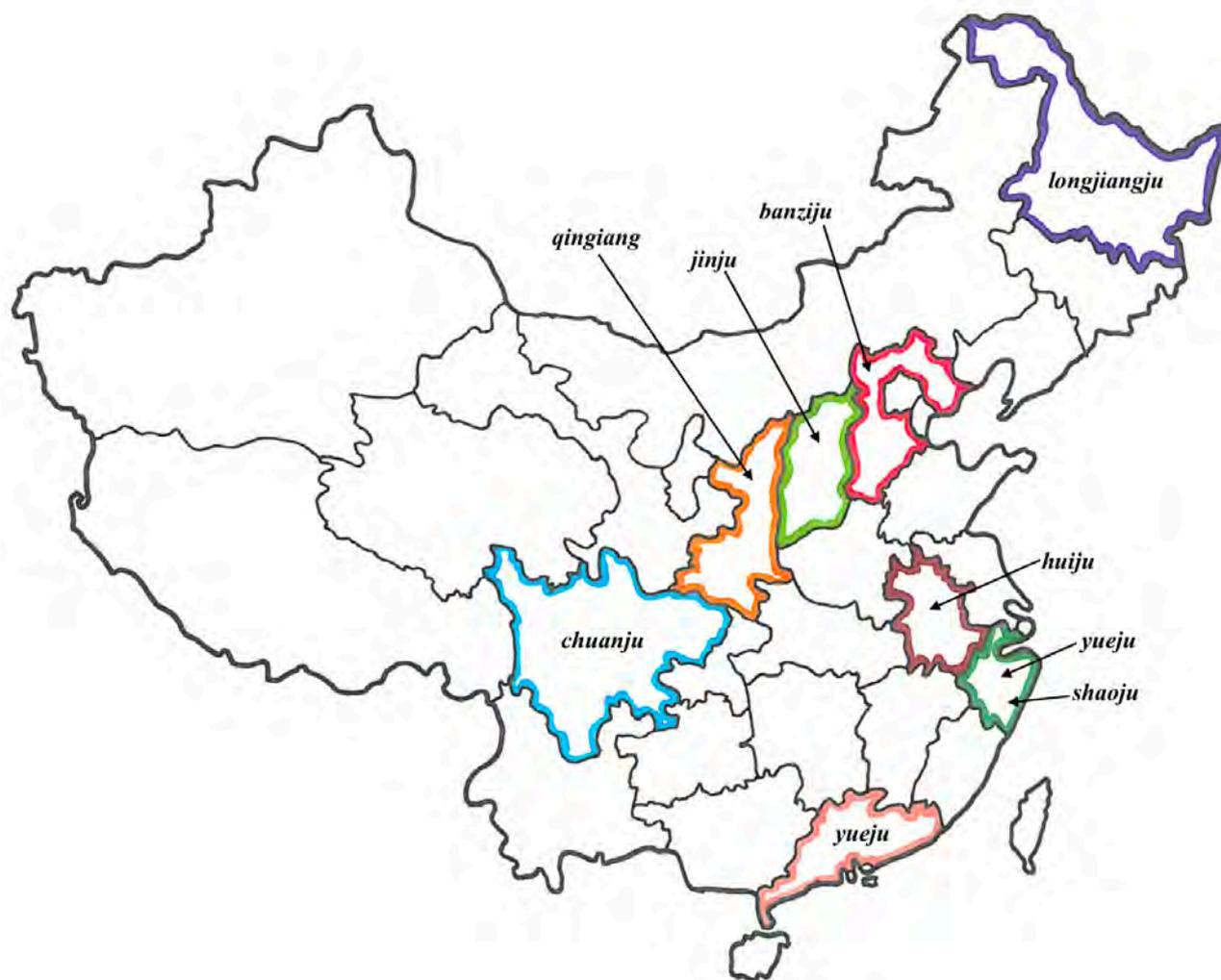


Como se ha observado todos los instrumentos usados en la ópera tienen su razón de ser, sus momentos y personajes más usados o entre los que mejor se encuadran. Como ya se citó en el trabajo (cf. *Bloque II. 2.5.*) la parte civil de la orquesta —llamada también *wen*— hace uso de los instrumentos de cuerda y viento, mientras que la militar —o parte *wu*— se sirve de los instrumentos de percusión en sus intervenciones. La parte *wen* suele acompañar el canto de los letrados y sus amantes, mientras que la parte *wu*, por lo general, acompaña las escenas bélicas y los combates cuerpo a cuerpo.

Al igual que en las Addendas pretéritas, los dibujos aportados aquí también han sido realizados con el uso del lápiz digital, algunos tomados directamente de representaciones de ópera de YouTube y otros de dibujos o láminas existentes. Para la organización temática de esta Addenda se han utilizado los estudios de Ngai Siu Wang y Peter Luvrick (1997).

ADDENDA IX - Variedades operísticas más importantes

En el siguiente mapa se muestran las variedades regionales más conocidas de la operística china; la realidad es que más de trescientas modalidades están hoy registradas en el país, pero se representan aquí las más conocidas, extendidas o relevantes en el influjo de la propia *jingju*.



La variedad 龙江剧 (*longjiangju*), u ópera de la provincia de Heilongjiang, donde el primer sinograma hace referencia a ‘dragón’, el segundo a ‘río’ y el tercero a ‘ópera’.

En la provincia de Hebei aparece el estilo 梆子腔 (*bangziqiang*) que hace referencia al uso del *banzi* (cf. *Addenda VIII*), esto es, un pequeño instrumento de percusión de madera que presenta una caja hueca y unos palitos para producir el sonido.

La variedad 晋剧 (*jinju*) también hace uso, sobre todo, de instrumentos de percusión como las castañuelas y originaria de Shanxi.

La variedad 秦腔 (*qingqiang*), famosa en la provincia de Shaanxi, también estaría basada, sobre todo, en los instrumentos de percusión manuales. El primer sinograma es una forma de referirse a la provincia en tiempos remotos y el segundo es el traducible por ‘tono’ o ‘tonalidad’.

La 川剧 (*chuanju*) es la variedad que tiene su lugar de origen y mayor producción en la provincia de la que toma el nombre, Sichuan.

El modelo sureño 越剧 (*yueju*) es, sin lugar a ninguna duda, la tipología más extendida de ópera en China tras la propia ópera de Beijing. Es llamada así porque en tiempos remotos la provin-

cia de Zhejiang era conocida como el primer sinograma Yue. La forma operística conocida como 紹劇 (*shaoju*) se desarrolló también en la provincia al final de los Ming.

La variedad 徽劇 (*huiju*) ha sido —y aún lo es— una de las variedades que más ha exportado personajes famosos, formas y modos al resto de óperas regionales del país; toma el nombre de la provincia de la que proviene, Anhui.

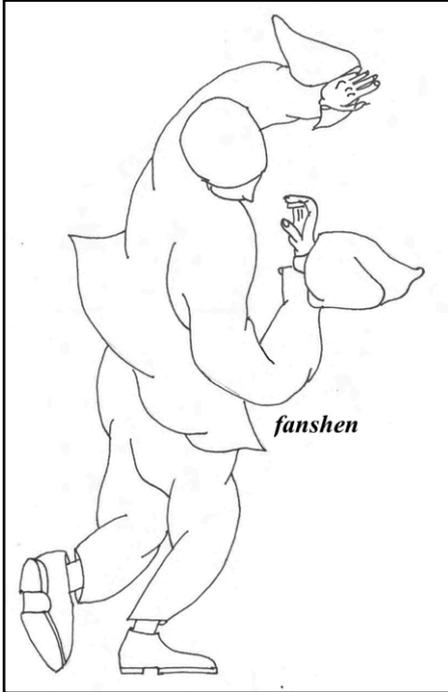
La variedad de ópera 粵劇 (*yueju*), original de la provincia del sur Guangdong, tiene como característica principal el uso del 粵語 (*yueyu*) como idioma base de todas sus piezas. Aunque en la actualidad el idioma más utilizado es el mandarín en todo el territorio nacional, quedan muchas regiones que poseen sus propios dialectos o, incluso, idiomas, tal es el caso de esta región.

El mapa —como todos los que venimos observando en el trabajo— ha sido realizado a mano alzada con la ayuda de un lápiz digital; la información contenida en esta addenda ha sido extraída de los estudios de Liu Siyuan (2016), Ma Haili (2015) y Xu Chengbei (2003).

ADDENDA X - Principales movimientos kinésicos revolucionarios

A continuación se muestran los movimientos kinésicos que mejor caracterizan a la ópera revolucionaria y que tienen su aparición en todas las *yangbanxi*, aunque en grado y número diferente. Como se irá desgranando a lo largo de la addenda veremos cómo el interés del Partido focalizó y aunó fuerzas para investir de un halo de grandeza semidivina a los héroes y heroínas de la ópera.

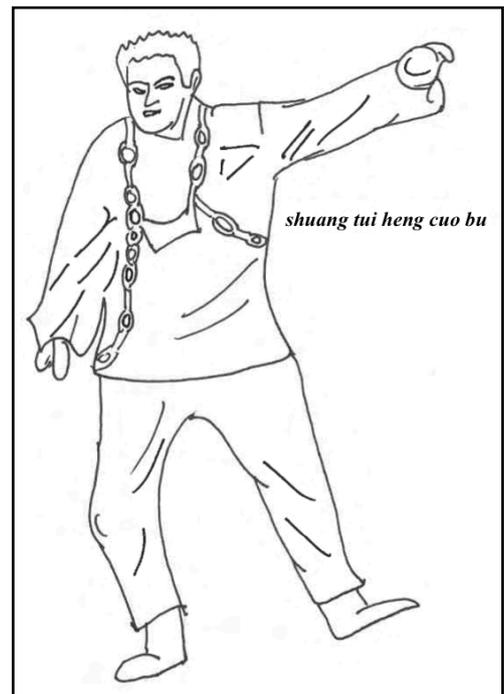
Para la elaboración de esta Addenda, de nuevo los dibujos han sido realizados a mano alzada con lápiz digital directamente de la *yangbanxi* representada y sita en Youtube; el contenido textual proviene del *Bloque II. 2.2.* y *Bloque IV. 5.*



El primer movimiento del que versará este epígrafe será el conocido como 翻身 (*fanshen*), el cual está formado por dos sinogramas que podrían traducirse como ‘vuelta’, el primero, y literalmente ‘cuerpo’, el segundo. Se puede apreciar en la ilustración de la izquierda el cuerpo del héroe que se contorsiona sobre su propio eje para dar ímpetu y realizar una vuelta completa sobre el eje del pie, en este caso del derecho; se puede apreciar la cabeza agachada del actor —aquí vemos la zona parietal del cuero cabelludo— y las manos en posición para tomar ese impulso. El movimiento final lo colocaría en una posición similar a la que tenía cuando empezó el movimiento.

El movimiento llamado 双腿横蹉步 (*shuang-tuihengcuobu*), a pesar de tener su origen en épocas anteriores al movimiento revolucionario, es usado con relativa frecuencia en la nueva estética kinésica, como podemos observar aquí, donde vemos a Yuhe en esta posición con las cadenas tras ser arrestado.

El actor descansa todo el peso de su cuerpo sobre las piernas dando la sensación de dormición del resto de las extremidades; al desplazarse hacia delante da la sensación de arrastrar las piernas, lo que refuerza aún más la ilusión de ese velado arresto que los japoneses hacen al irrumpir en la vivienda del héroe para llevarle ante la presencia de Hatoyama para participar del banquete donde se producirá su detención final.

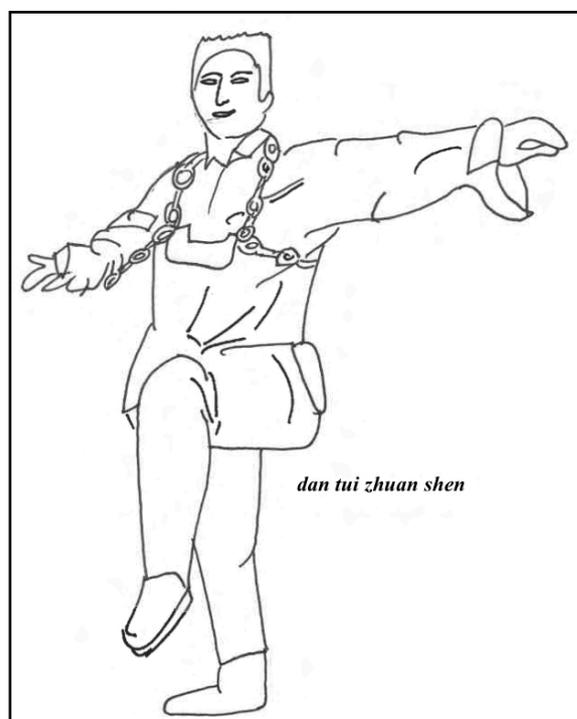


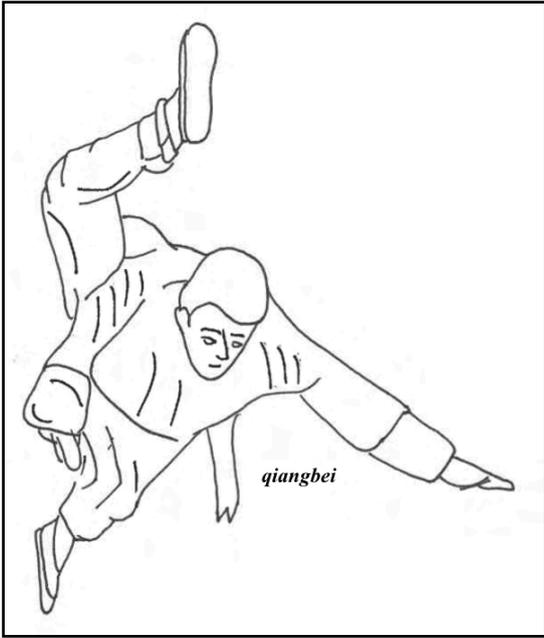


El siguiente movimiento que aparece en nuestra lista con la etiqueta de los más comunes entre las *yangbanxi* se corresponde con el que es conocido como 单腿后蹠 (*dantuihuo-cuo*) y es similar al explicado *ut supra* con la manifiesta diferencia de que el peso de todo el cuerpo recae única y exclusivamente sobre una sola pierna, como podemos apreciar en la ilustración de la izquierda.

Al hacer uso de este movimiento, en la escena en que los japoneses se lo llevan medio preso ante presencia de Hato-yama, el héroe trasmite una sensación de inestabilidad que el público puede percibir. Aunque este movimiento es transitorio y —ante esta breve muestra de falsa debilidad— pronto nuestro actor central hará uso de sus dotes acrobáticas con una serie de movimientos que enaltezcan su personalidad superior y su espíritu revolucionario de lucha y victoria.

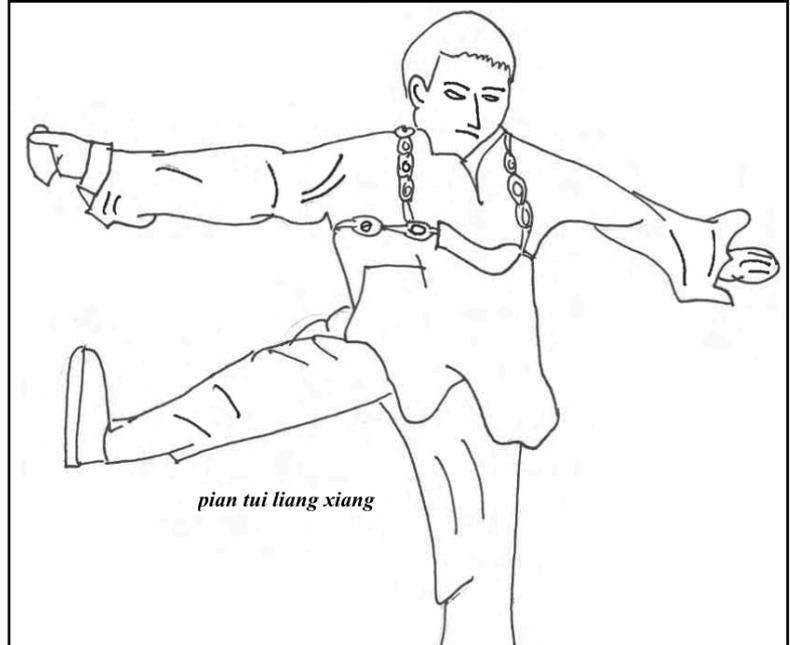
Tras ese breve momento de falsa inestabilidad Yuhe vuelve a la carga con nuevos y lucidos movimientos acrobáticos para ganar presencia y dignidad frente a los invasores japoneses; cuando su cuerpo se vuelve a erguir y su figura está dispuesta recta en vertical, levanta la pierna izquierda y alarga sendas manos, lo que posibilita que tome impulso y realice una vuelta completa sobre el eje de su pie izquierdo. Este movimiento es conocido como 单腿转身 (*dantuizhuanshen*), es decir, el que hace nuestro personaje revolucionario sobre una única pierna —de ahí los dos primeros sinogramas que podríamos traducir como ‘única pierna’—; cuando el actor tiene todo el peso de su cuerpo en una sola pierna toma impulso y gira sobre sí mismo de forma precisa y esbelta, volviendo a la posición inicial después de girar 360°.



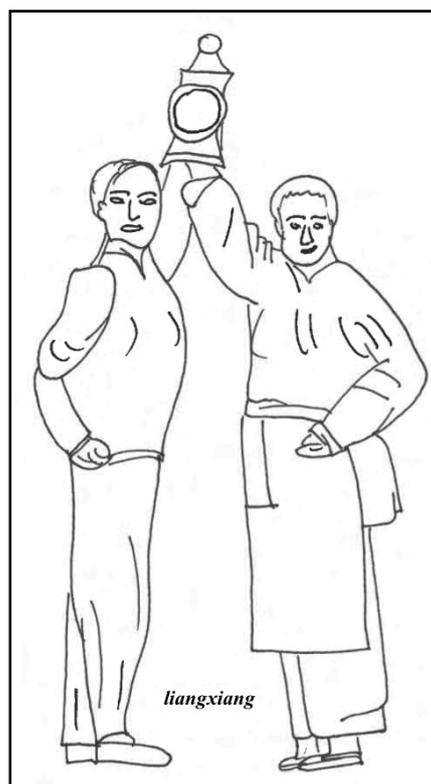
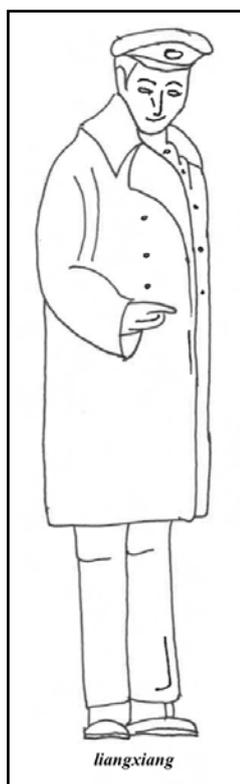


El movimiento que ahora nos ocupa no lo realiza el héroe Yuhe, sino que podemos verlo sobre el escenario en el personaje inicial del correo —el que debe entregar las claves para salvar a sus camaradas en la montaña—. El complejo movimiento, llamado 抢背 (*qiangbei*), consistente en realizar una voltereta sobre sí mismo sin ayuda de manos ni otros utensilios, es típico en la obra tradicional de los personajes *wu* o guerreros (cf. *Addenda VI*), aunque en la nueva estética revolucionaria el movimiento se extiende a héroes comunistas. Es un movimiento completo pues el actor debe tomar impulso para voltear el cuerpo sobre sí mismo y volver a la posición inicial de pie.

El movimiento kinésico que vemos en la ilustración de la derecha es conocido como 骗腿亮相 (*pian-tuiliangxiang*), hace uso del primer sinograma que podríamos traducir como ‘engañoso’ seguido de ‘pierna’, lo que da a entender gráficamente este falso apoyo de la pierna, puesto que reposa ágilmente sobre la otra sin tocar el suelo. Podemos ver aquí al héroe haciendo reposar todo el peso de su cuerpo sobre la pierna izquierda, mientras la derecha la mantiene en un ángulo casi perfecto de 90°, lo que da brío y mucha energía a la escena, colocando a Yuhe como el verdadero protagonista heroico de la obra.

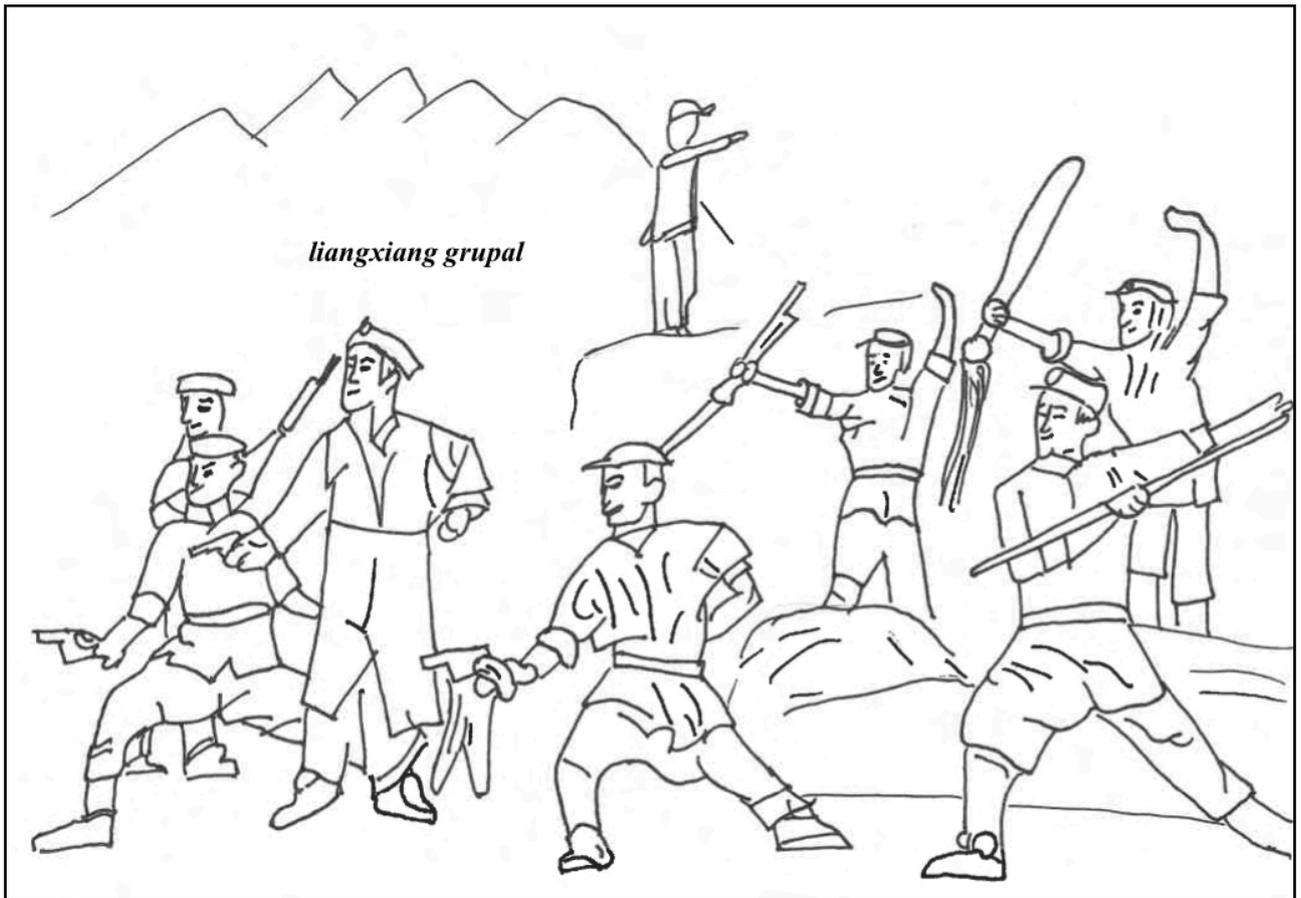


A lo largo de toda la obra vemos cómo este movimiento de *liangxiang* es el preferido por Jiang Qing y sus correligionarios ya que otorga un aura de majestuosidad y dignidad a los personajes, especialmente a los héroes. Los movimientos que analizaremos *ut infra* se corresponden todos a diferentes variantes —en despliegue, número de participantes o encuadres— de este tan valorado movimiento para la propaganda comunista.



Aquí podemos ver a la familia Li al completo: en la ilustración de la izquierda se nos presenta el héroe central revolucionario de esta *yangbanxi*, Yuhe; a la derecha tenemos a las dos generaciones que circundan al protagonista, la abuela Li —a la derecha en la ilustración— y a la joven y enérgica Tiemei. Todos están realizando movimientos *liangxiang*, mostrando verdadera dignidad frente al público. Yuhe aparece como un guardagujas bien ataviado con sus vestimentas de ferroviario, manteniendo el brazo derecho en ángulo casi de 90°, bastante tensionado y guardando esta posición durante unos segundos; además, la iluminación sobre el proscenio se centra solo en él, lo que da aún una sensación mayor de majestuosidad heroica. La abuela y la hija se encuentran realizando esa misma pose con el brazo —el derecho Tiemei y el izquierdo la abuela— lo que otorga a la escena una sensación de equilibrio, de simetría casi perfecta. Además, ambas levantan la mano que no tienen rígida para sujetar con aplomo la linterna roja de la revolución; también son iluminadas con mayor intensidad que el resto de la escena.

En las dos representaciones gráficas que podemos encontrar *ut infra* podemos ver movimientos de *liangxiang* de grupo; que por el número de participantes resultan mucho más complejos de coreografiar y realizar de forma sistemática frente al público; pero en este tipo kinésico ponía mucha atención la nueva estética revolucionaria. Grupos de hombres, de camaradas, que al unísono eran capaces de realizar el mismo movimiento de forma casi perfecta, lo que desde el lugar que ocupaba el público daba la sensación de unidad, de pertenencia, de objetivo común. Sin duda en la época debía provocar variadas sensaciones entre los espectadores ver este despliegue de movimientos tradicionales adaptados ahora a la maquinaria del Partido, pasando de individuales a colectivos para dar esa sensación de trabajo y objetivos comunes. La primera imagen se corresponde con la llegada de los soldados comunistas, entrando en escena realizando movimientos con sus pistolas y sables y colocándose de forma aparentemente aleatoria sobre el escenario. En la segunda se puede observar el colofón de *La Linterna Roja*, donde todo el grupo de soldados victoriosos realizan este *liangxiang* ante el público mostrando la victoria que el Partido, su ideario, sus héroes, su moral superior han llevado a cabo sobre los enemigos de la revolución.



ADDENDA XI - Carteles propagandísticos de las yangbanxi

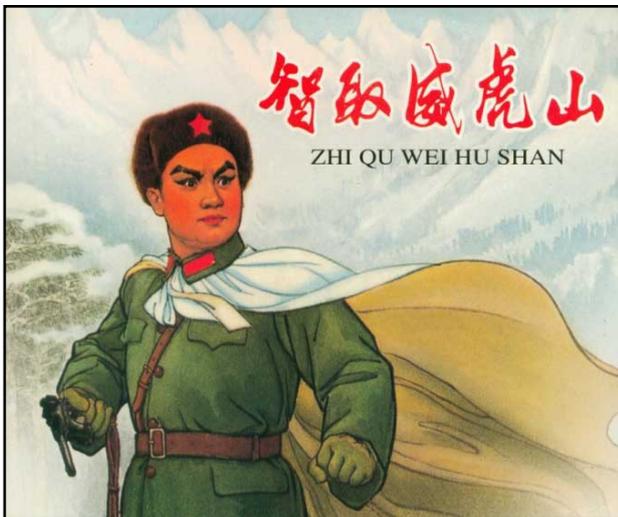
Aparecen a continuación los diferentes carteles que se elaboraron en China para dar a conocer las *yangbanxi* y anunciarlas entre el público; este tipo de propaganda se situaba no sólo a las puertas de los teatros, sino por otros lugares como fábricas, cooperativas agrarias y demás focos poblacionales donde pudiera haber soldados, campesinos u obreros.



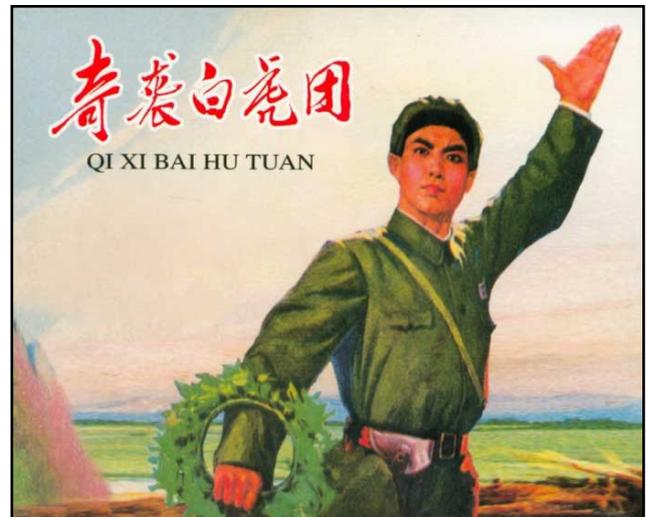
La linterna roja



Shajiabang



La conquista de la montaña del tigre

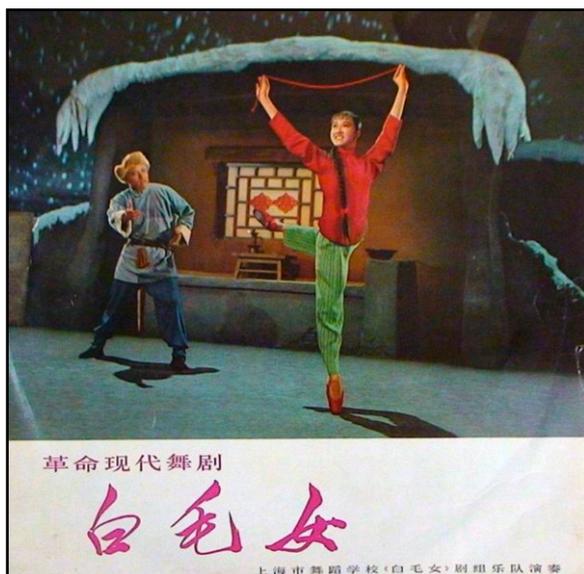


Incurción sorpresa a los tigres blancos

Como se puede observar en todas las láminas expuestas hasta ahora el héroe revolucionario en cada una de ellas queda encuadrado como elemento más importante, siendo eje central y con características de vestimenta, maquillaje y kinesia bastante similar en todos los retratos. Las cuatro imágenes *ut supra* se corresponden con óperas revolucionarias.



El puerto



La chica del pelo blanco



El destacamento rojo femenino



Sinfonía Shajiabang

En las tres *yangbanxi* que tenemos aquí se puede observar que el protagonista ha virado desde una figura masculina hacia una femenina, aunque tanto *El destacamento rojo femenino* como *La chica del pelo blanco* son tipología de ballet y no operística pura como la que se puede observar arriba. En la ilustración de la derecha podemos observar la única de las obras modelo que es en sí misma una obra musical, más concretamente una sinfonía. Este hecho cambió el panorama operístico chino tradicional de manera permanente, pues esta concepción musical occidental se implantó de forma férrea en la producción de todas las *yangbanxi* que articularon sus tramas y formas en torno a esta sinfonía modelo de la nueva estética revolucionaria.

**BLOQUE VIII.
BIBLIOGRAFÍA**

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Marston. *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Aristóteles. *Poética*. Alianza Editorial. Madrid. 2021.
- Armstrong, D. *Original Signs: Gesture, Signs, and the Sources of Language*. Washington, DC: Gallaudet University Press. 1999.
- Auerbach, Jonathan et Castronovo, Russ (eds.). *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*. New York: Oxford University Press. 2013.
- Austin, John. *How to Do Things with Words*. Harvard: Harvard University Press. 1962.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil. 1957.
- Bauman, R. et Charles, L. B. *Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality*. Cambridge: Cambridge University Press. 2003.
- Bauer, W. *Historia de la filosofía china*. Barcelona: Herder. 2009.
- Bobes Naves, C. *Semiología de la obra dramática*. Madrid. Arco Libros. 1997.
- Bobes Naves, M., Corvin, M. et al. *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros. 1997.
- Bonnet, Alastair. *Radicalism, Anti-racism and Representation*. London: Routledge. 1993.
- Bouissac, P. *Circus and Culture: A Semiotic Approach*. London: University Press of America. 1985.
- Brook, Timothy. *The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Cameron, Deborah. *Verbal Hygiene*. New York: Routledge. 2012.
- Campany, Robert. *Strange writing: anomaly accounts in early medieval China*. Albany. State University of New York Press. 1996.
- Carlson, M. *Theatre Semiotics: Signs of Life*. Bloomington: Indiana University Press. 1990.
- Chen, Xiaomei. *Staging Chinese Revolution. Theater, film and the Afterlives of Propaganda*. New York Chichester: Columbia University Press. 2017.
- Cheng, Anne. *Historia del pensamiento chino*. Biblioteca de China contemporánea; Ediciones Bellaterra; Barcelona. 2002.
- Chesneaux, Jean. *Le mouvement paysan chinois (1840-1949)*. Londres. Éditions du Seuil. 1976.
- Chilton, Paul. *Analysing Political Discourse: Theory and Practice*. London: Routledge. 2004.
- Chilton, P. et Schäffner, C. (eds.). *Politics as Text and Talk: Analytic Approaches to Political Discourse*. Amsterdam: John Benjamins. 2002.
- Chu-Chia, Chien. *The Chinese Theatre*. London: John Lane The Bodly Head Limited. 1922.
- Cobley, Paul. *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*. London: Routledge. 2001.
- Cook, N. et Pople, A. (eds.). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press. 2004.
- Courtois, Stéphane; Werth, Nicolas; Panné, Jean-Louis; Paczkowski, Andrzej; Bartosek, Karel; Margolin, Jean-Louis. *El libro negro del comunismo: crímenes, terror y represión*. Barcelona. Espasa Calpe. 1998.

- Creel, Herrlee G. *El Pensamiento chino desde Confucio hasta Mao Tse-Tung*. Madrid. Alianza Editorial, 1976.
- Davis, S. (ed.). *Pragmatics: A Reader*. Oxford: Oxford University Press. 1991.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. México. Libros de Godot. 2011.
- Ebrey, Patricia Buckley, editor. lit. *Chinese civilization: a sourcebook*. New York: Free Press, 1993.
- Fairclough, I. et Norman, F. *Political Discourse Analysis*. London: Routledge. 2012.
- Fei, Faye Chunfang, ed. and trans. *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.
- Fischer Lichte, E. *Semiótica del teatro*. Madrid. Arco Libros, 1999.
- Fowler, R., Hodge, B., Kress, G. et Trew, T. *Language and Control*. London: Routledge. 1979.
- Freeden, M., Sargent, L. et Stears, M. (eds.). *The Oxford Handbook of Political Ideologies*. Oxford: Oxford University Press. 2013.
- Frutiger, A. *Signs and Symbols: Their Design and Meaning*. New York: Van Nostrand Reinhold. 1989.
- García Barrientos, JL. *Anatomía del drama. Una teoría fuerte del teatro*. Madrid. Punto de Vista Editores. 2020.
- García Barrientos, JL. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Editorial Síntesis. 2001.
- Gee, James Paul et Handford, Michael (eds.). *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*. New York: Routledge. 2012.
- Gernet, Jacques. *El mundo chino*. Barcelona: Editorial Crítica. 2005.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal. 1997.
- González Puy, Inmaculada. *La Linterna Roja*. Marbella. Edinexus. 2005.
- González Vázquez, Carmen. *Diccionario Akal del Teatro Latino*. Léxico, dramaturgia, escenografía. Madrid: Ediciones Akal. 2014.
- Graham, Augus Charles. *El dao en disputa: la argumentación filosófica en la China antigua*. Stern, Daniel, traductor. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Greis, Michael. *The language of Politics*. New York: Springer. 1987.
- Goffman, Erving. *Forms of Talks*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press. 1981.
- Gumperz, J. J. *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press. 1982.
- Hall, Edward T. 'Proxemics', *Current Anthropology* 9: 83-108. 1968.
- Hall, Edward T. *The Silent Language*. Garden city, New York: Doubleday. 1959.
- Hamilton, Heidi (ed.). *The Handbook of Discourse Analysis*. Malden: Blackwell Publishers. 2001.
- Hanna, J. L. *To Dance Is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. London: University of Texas Press. 1979.
- Huang Yiju. *Tapestry of light: aesthetic afterlives of the Cultural Revolution*. Leiden. Netherlands. BRILL. 2014.
- King, R. (Edit). *Art in turmoil: the Chinese Cultural Revolution, 1966-76*. With Ralph Croizier, Shengtian Zheng, and Scott Watson. Vancouver. UBC Press. 2010.

BIBLIOGRAFÍA

- Kramper, M. 'Semiotic of objects', in T. A. Sebeok et J. Umiker-Sebeok (eds), *Advances in Visual Semiotics*. Berlín: Mouton de Gruyter (pp. 515-535). 1995.
- Kress, G. et Hodge, R. *Language as Ideology*. London: Routledge. 1979.
- Landau, T. *About Faces*. New York: Doubleday. 1989.
- Lao She. *La casa de té*. Traducción, estudio preliminar, notas y edición de Belén Cuadra Mora [et al.]; coordinación Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal. Granada. Comares. 2009.
- Levi, Jean. *Confucio*. Madrid. Trotta, 2005.
- Levinson, Stephen. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press. 1983.
- Li, Yan. *China's Soviet Dream: Propaganda, Culture, and Popular Imagination*. New York: Routledge. 2018.
- Liu, Siyuan. *The Routledge Handbook of Asian Theatre*. New York: Routledge. 2016.
- Lurie, A. *The Language of Clothes*. New York: Random House. 1981.
- Ma, Haili. *Urban Politics and Cultural Capital. The Case of Chinese Opera*. Burlington: Routledge. 2015.
- MacFarquhar, R. et Schoenhals, M. *La revolución cultural china*. Traducción de Ander Permanyer y David Martínez Robles. Barcelona. Crítica. 2009.
- MacFarquhar, R, editor. *The Politics of China*. Cambridge UP. 2011.
- Mackerras, Colin. *Chinese Theater from its Origins to the Present Day*. Cambridge: Cambridge University Press. 1984.
- Mair, Victor (ed.) *The Columbia history of Chinese literature*. New York. Columbia University Press. 2001.
- McCartin, Alexander. *The Harmonious conclusions of Peony Pavilion & The Lute*. Massachusetts: University Massachusetts Amherst. 2016.
- McNeil, D. *Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought*. Chicago: University of Chicago Press. 1992.
- Mao Tse-Tung. *Citas del Presidente Mao Tse-Tung (El libro rojo)*. Madrid. Ediciones Akal. 2021.
- Mao, Zedong. *Obras escogidas. Tomo III*. Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras Pekín. 1976.
- Mittler, Barbara. *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture*. Heidelberg: Harvard University Asia Center. 2016.
- Mittler, Barbara. *The Great Proletarian Cultural Revolution in Music — A View from Revolutionary Opera*. "The Opera Quarterly", Volume 26, Issue 2-3, spring-summer 2010, Pages 377–401.
- Morris, D. et al. *Gestures: Their Origins and Distribution*. New York: Stein and Day. 1979.
- Nadin, M. et Zakia, R. D. *Creating Effective Advertising Using Semiotics*. New York: Consultant Press. 1994.
- Ngai, Siu Wang et Luvrick, Peter. *Chinese Opera: Images and Stories*. Vancouver: UBC Press. 1997.
- Núñez Ramos, R. "El ritmo en la literatura y el cine". *Signa*, 4, pp. 181-199. 1995.
- Núñez Ramos, R. "El sentido del texto artístico. Complejidad y originalidad", en *Estudios semióticos*, 10, *Semiótica y Literatura*, pp. 61-69. 1987.

- Núñez Ramos, R. *Semiótica do texto teatral*, nº 71 de Cadernos da escola dramática galega, abril, 1988, A Coruña. El artículo ocupa la totalidad del nº de la revista. 1988.
- Núñez Ramos, R. "Towards an integrated theory of literary phenomenon". *Semiotica*, vol. 81-3/4, pp. 385-392. 1990.
- Osborne, Peter. *The Rise of Political Lying*. London: Free Press. 2005.
- O'Keeffe, Anne et McCarthy, Michael (eds.). *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. London: Routledge. 2010.
- Ortega y Gasset, J. *Obras Completas. Tomo VII (1948-1958). Idea del Teatro (et Anejo I. Máscaras)*. Madrid. Revista de Occidente, 1964.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Paidós Comunicación. 1980.
- Pérez Arroyo, Joaquín. *Confucio. Los cuatro libros*. Barcelona: Paidós Orientalia. 2020.
- Perry, Elizabeth J. *Cultural governance in contemporary China: "re-orienting" party propaganda*. Harvard-Yenching Institute Working Papers. 2013.
- Piscator, E. *Teatro político*, Madrid, Ayuso, 1990.
- Pratkanis, Anthony et Aronson, Elliot. *Age of Propaganda: The Everyday Use and Abuse of Persuasion*. Santa Cruz: WH Freeman & Co. 1991.
- Proschan, F. *Puppets, Masks, and Performing Objects from Semiotic Perspectives*, *Semiotica* 47: 1-316. 1983.
- Relinque Eleta, Alicia. *El Pabellón de las Peorías o Historia del alma que regresó*. Madrid. Editorial Trotta. Pliegos de Oriente. 2016.
- Roderick, M. et Fairbank, John K. (eds.). *The Cambridge History of China. Volume 14: The People's Republic, Part I: The Emergence of Revolutionary China 1949-1965*. Cambridge: Cambridge University Press. 1987.
- Roderick, M. et Fairbank, John K. (eds.). *The Cambridge History of China. Volume 14: The People's Republic, Part II: Revolutions within the Chinese Revolution 1966-1982*. Cambridge: Cambridge University Press. 1987.
- Schurmann, Franz. *Ideology and organization in communist China*. Berkeley. University of California Press. 1968.
- Sebeok, Thomas A. *An Introduction to Semiotics*. London: University of Toronto Press. 1994.
- Shen, Jing. *Playwrights and literary games in seventeenth-century China plays by Tang Xianzu, Mei Dingzuo, Wu Bing, Li Yu, and Kong Shangren*. Traducido por Lanham, Md. Lexington Books, 2010.
- Shipley, J. T. *Diccionario de la literatura mundial*. Barcelona: Destino. 1973.
- Sieber, Patricia et Llamas, Regina. *How to Read Chinese Drama. A Guided Anthology*. New York. Columbia University Press. 2022.
- Pu, Sunling. *Cuentos de Liao Zhai (1640-1715)*. Traductores Laura A. Rovetta y Laureano Ramírez. Alianza Editorial. Madrid. 2004.
- Tang Tao (ed.) *History of Modern Chinese Literature*. Foreign Languages Press. Beijing, China. 1993.
- Tannen, Deborah (ed.). *Framing in Discourse*. New York: Oxford University Press. 1993.

BIBLIOGRAFÍA

- Tung, Constantine *et* Mackerras, Colin. *Drama in the People's Republic of China*. Albany: State University of New York Press. 1987.
- Twitchett, Denis *et* Fairbank, John K. (eds.). *The Cambridge History of China. Volume 12: Republican China 1912-1949, Part I*. Cambridge: Cambridge University Press. 1983.
- Twitchett, Denis *et* Fairbank, John K. (eds.). *The Cambridge History of China. Volume 13: Republican China 1912-1949, Part II*. Cambridge: Cambridge University Press. 1983.
- Van Dijk, Teun A. *Language and Power*. Houndmills: Palgrave Macmillan. 2008.
- Van Gulik, R. H. *Sexual Life in Ancient China: A Preliminary Survey of Chinese Sex and Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.* Boston. Brill. 2003.
- Van Leeuwen, Theo. *Discourse and Practices*. New York: Oxford University Press. 2008.
- Wagner, Rudolf G. *The Contemporary Chinese Historical Drama: For Studies*. Los Angeles: University of California Press. 1990.
- Wang Ban. *Illuminations from the Past: Trauma, Memory, and History in Modern China*. Stanford. Stanford University Press, 2004.
- Welch, David *et* Cull, Nicholas J. *Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia. 1500 to the Present*. Santa Bárbara: ABC - CLIO. 2003.
- Wile, Douglas. *Art of the Bedchamber: The Chinese Sexual Yoga Classics including Women's Solo Meditation Texts*. New York. State University of New York Press. 1992.
- Wilson, John. *Politically Speaking. The Pragmatic Analysis of Political Language*. Oxford: Blackwell. 1990.
- Witke, Roxana. *Comrade Chiang Ch'ing*. Boston. Little Brown and Company. 1977.
- Wodak, Ruth. *The Discourse of Politics in Action*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2011.
- Woolley, Samuel C. *et* Howard, Philip N. *Computational Propaganda. Political Parties, Politicians and Political Manipulation on Social Media*. New York: Oxford University Press. 2019.
- Wright, C. *Listening to Music*. Minneapolis: West. 1996.
- Xu, Chengbei. *Peking Opera*. Beijing: China Intercontinental Press. 2003.
- Yan Zhitui. *Las venganzas de los espíritus*. Traducción y prólogo de Gabriel García Noblejas. Toledo. Lengua de Trapo. 2002.
- Yao, Dan. *Chinese Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. 2019.
- Yao, Xinzhong. *El confucianismo*. Traductora: Condor, María. Madrid. Cambridge University Press, 2001.
- 张向奎（编辑）红灯记。北京市朝阳区：黄山书社。2012.
- *Chuang Tse: Textos escogidos*. Selección, traducción del chino clásico, estudio y notas de Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal. Madrid. Alianza Editorial. 2019.
- *Confucio: Textos escogidos / selección*. Traducción del chino clásico, estudio y notas de Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal y Carmen Torres Marín. Madrid. Alianza Editorial. 2021.
- *Cuentos fantásticos chinos*. Selección y traducción de Yao Ning y Gabriel Garcia Noblejas. Barcelona. Seix Barral. 2000.

- *El letrado sin cargo y el baúl de bambú: Antología de relatos chinos de las dinastías Tang y Song (618-1279)*. Traductor García Noblejas Sánchez Cendal, Gabriel. Madrid. Alianza Editorial, 2003.
- *El licenciado número uno, Zhang Xie*. Estudio preliminar y traducción de Regina Llamas. Barcelona. Bellaterra. 2014.
- *Tres dramas chinos. La injusticia contra Dou E, El huérfano del clan de los Zhao, Historia del Ala oeste*. Trad. A. Relinque, Madrid, Gredos. 2002.
- 白毛女。北京市朝阳区：少年儿童出版社。1964.
- 海港。北京市朝阳区：人民出版社。1970.
- 红灯记。北京市朝阳区：人民出版社。1970.
- 红灯记。北京市朝阳区：外文出版社。1972.
- 红色娘子军。北京市朝阳区：人民出版社。1970.
- 奇袭白虎团。北京市朝阳区：上海文化。1968.
- 沙家浜。北京市朝阳区：人民出版社。1970.
- 智取威虎山。北京市朝阳区：人民出版社。1970.

