

INTER ASIA PAPERS

ISSN 2013-1747

nº 29 / 2012

**TRANSFORMANDO LO INMUTABLE.
ACCIONES DE REFORMA Y
SALVAGUARDA EN LA ÓPERA DE
BEIJING DURANTE EL SIGLO XX Y
PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI**

Rafael Caro Repetto

Music Technology Group
Universitat Pompeu Fabra

**Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental
Grupo de Investigación Inter Asia
Universitat Autònoma de Barcelona**

INTER ASIA PAPERS

© **Inter Asia Papers** es una publicación conjunta del Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental y el Grupo de Investigación Inter Asia de la Universitat Autònoma de Barcelona.

CONTACTO EDITORIAL

Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental
Grupo de Investigación Inter Asia

Edifici E1
Universitat Autònoma de Barcelona
08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona
España

Tel: + 34 - 93 581 2111
Fax: + 34 - 93 581 3266

E-mail: gr.interasia@uab.cat

Página web: <http://www.uab.cat/grup-recerca/interasia>

© Grupo de Investigación Inter Asia

EDITA

Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental
Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona 2008
Universitat Autònoma de Barcelona

ISSN 2013-1739 (versión impresa)
Depósito Legal: B-50443-2008 (versión impresa)

ISSN 2013-1747 (versión en línea)
Depósito Legal: B-50442-2008 (versión en línea)

Diseño: Xesco Ortega

Transformando lo inmutable. Acciones de reforma y salvaguarda en la ópera de Beijing durante el siglo XX y primera década del siglo XXI

Rafael Caro Repetto

Music Technology Group

Universitat Pompeu Fabra

Resumen

Con el objetivo de evaluar las principales tendencias que afectan a las producciones contemporáneas de ópera de Beijing, el presente artículo estudiará los procesos por los cuales a lo largo del siglo XX y la primera década del siglo XXI el género ha sido reformado, al tiempo que consolidaba su estructura hasta asumirse actualmente como símbolo de identidad cultural china. A tal fin se analizarán las reformas llevadas a cabo en las primeras décadas del siglo XX, durante el maoísmo y desde los años ochenta hasta la actualidad, así como las políticas de salvaguarda implementadas en los últimos años.

Palabras clave

China, ópera de Beijing, teatro, artes escénicas

Abstract

Aiming to assess the main trends concerning contemporary Beijing opera productions, this paper will study the processes by which the genre has been reformed during the 20th century and the first decade of the 21st, while its structure was being defined until becoming nowadays a symbol of Chinese cultural identity. To that aim, the proposed analysis will focus on the reforms undertaken in the first decades of the 20th century, during the Maoist period and from the 80s until now, as well as the policies for its safeguard carried out in the last years.

Keywords

China, Beijing opera, drama, theater arts

TRANSFORMANDO LO INMUTABLE. ACCIONES DE REFORMA Y SALVAGUARDA EN LA ÓPERA DE BEIJING DURANTE EL SIGLO XX Y PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI

Rafael Caro Repetto

Music Technology Group
Universitat Pompeu Fabra

La incorporación de China a la comunidad internacional ha enfrentado a los artistas chinos con una serie de retos y oportunidades. Desde un punto de vista oficial, el país aspira a presentarse ante el conjunto de naciones con una personalidad e identidad propias, construidas en buena medida sobre su legado cultural que se proclama milenario. Igualmente, China desea mostrarse como un país dinámico y moderno, capaz de integrar las últimas vanguardias en cualquier ámbito, también en el artístico, así como de competir en innovación y creatividad. La contradicción aparente entre ambas tendencias, unida a una estructura política que aún mantiene un determinado control sobre la esfera de la cultura y el arte sitúa a los artistas chinos ante una disyuntiva, en no pocas ocasiones excluyente, entre su tradición y su condición de herederos del legado cultural chino por un lado, y la personalidad individual de los creadores del siglo XXI nutridos de toda clase de estímulos procedentes de la comunidad internacional, por otro.

En este artículo se analizará la acción de estas dos tendencias en el ámbito de la ópera de Beijing¹ a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI con el objetivo de definir su influencia en las producciones contemporáneas. Siendo un género con apenas 200 años de historia, tanto la construcción de su tradición como los procesos de reforma de la misma han estado en continuo diálogo en el período considerado para este artículo. Con el fin de asentar un fundamento sobre el que valorar las reformas, en un primer apartado se analizarán los principios estéticos de este género sobre los que operarán las innovaciones subsecuentes. Puesto que las reformas que se están llevando a cabo actualmente en las nuevas producciones de ópera de Beijing y géneros relacionados son herederas de las que ya empezaron a producirse a principios del siglo pasado, se presentarán a continuación en sendos apartados los primeros cambios impulsados por el entorno intelectual reformista del momento y los resultados del ideario cultural socialista durante el período maoísta. Una vez definido este proceso, se presentarán algunas de las propuestas más significativas para la reforma del género desde la década de 1980 hasta actualidad con el fin de establecer posibles tendencias. A este panorama reformista se le confrontará por último la consolidación de la ópera de Beijing como símbolo de la identidad cultural china, y las políticas consecuentes para la salvaguarda de su estructura como género inmutable.

¹ La traducción de este género artístico a lenguas occidentales, cuyo término oficial actualmente en China es *jingju*, ha sido objeto de debate especialmente en el ámbito anglosajón. Nancy Guy (1995) defiende el uso del término “Peking opera” para referirse a dicho género por estar ya bien asentado en la lengua inglesa, mientras que para el topónimo de la capital mantiene la romanización en pinyin, Beijing. Si bien este debate no está aún resuelto, este artículo seguirá el criterio de traducir *jingju* por “ópera de Beijing”, igual que la romanización en pinyin para la capital.

Principios estéticos de la ópera de Beijing

El origen de la ópera de Beijing suele situarse en 1790, cuando entre las diferentes compañías que llegaron de todo el país ofreciendo los géneros operísticos propios de su región para celebrar el 80º cumpleaños del emperador Qianlong, el estilo de ópera procedente de Anhui causó sensación en la audiencia de Beijing (An y Tian, 2012). Este éxito atrajo a otras compañías de esta provincia,² que en la capital fueron integrando elementos de otros géneros de ópera tradicional hasta desarrollar un estilo propio que dio forma a un nuevo género, la ópera de la capital, la ópera de Beijing. En sus orígenes, pues, este género operístico no era más que una nueva configuración de una categoría artística mucho más amplia, la ópera tradicional china (*xiqu*).³ Este formato de expresión artística se ha clasificado frecuentemente desde el punto de vista de la teoría literaria occidental como teatro (McDougall y Louie, 1997). Sin embargo, debe tenerse en cuenta que el teatro chino siempre fue cantado y que el componente musical de estos géneros es esencial a su estructura y estética.

Desde otro punto de vista, la musicología hace de esta categoría también objeto de su análisis, aunque a diferencia del concepto de ópera occidental, la ópera tradicional china es clasificada

² Generalmente se reconocen a cuatro compañías de ópera de Anhui como las fundadoras del estilo de la ópera de Beijing, a saber, *Sanqing*, *Sixi*, *Chuntai* y *Hechun*, conocidas en su conjunto como “las cuatro grandes compañías de ópera de Anhui” (*si da huiban*) (Mackerras 1997: 5).

³ La traducción de este término a lenguas occidentales es discutido entre diferentes especialistas, optándose por “teatro” o “drama” según la especialidad del estudioso occidental que la analice. La autora Daphne Lei llega incluso a afirmar que el uso del término “ópera china” es un invento occidental y no una traducción del término chino (2006: 9).

entre las categorías de música folclórica (*minjian yinyue*).⁴ Esto se debe a una característica fundamental de estos géneros frente a la tradición europea, a saber, la ausencia de la figura del compositor. Las melodías utilizadas proceden de canciones populares de la región en la que cada género se forma (Jiang, 1995), y que reciben su carácter particular del dialecto local que las sustenta (Yu, 2008). Son estos dos elementos íntimamente relacionados entre sí, melodía y dialecto, los que definen los diferentes géneros de ópera tradicional.

El hecho más significativo para el análisis llevado a cabo en este artículo es que, ante la ausencia de la figura del compositor, el intérprete se sitúa en el centro del proceso creativo (Wichmann, 1988: 188; McDougall y Louie, 1997: 5). Durante su actuación, el actor es el encargado de poner en práctica los patrones melódicos que caracterizan el género operístico al que pertenece.⁵ Y si bien a lo largo de la historia literaria china no han faltado notables dramaturgos que escribieron libretos para estos actores populares,⁶ en muchos géneros son también ellos los encargados de adaptar relatos e historias comúnmente conocidos en la región para improvisar también el texto en escena.

⁴ Para conocer la descripción de este género desde el punto de vista de la musicología china, consultar los manuales de Zhou Qingqing (2003) y Yuan Jingfang (2008).

⁵ Bell Yung (1989) hace una detallada descripción del proceso por el cual el intérprete crea durante su interpretación la música e incluso el texto de acuerdo a las convenciones fijadas por la tradición. Si bien esta descripción corresponde a la ópera de Cantón (*yueju*), el proceso es aplicable a la mayoría de géneros locales de ópera tradicional china.

⁶ Colin Mackerras describe cómo durante la dinastía Qing la figura del dramaturgo fue decayendo, de forma que cuando nace la ópera de Beijing, el intérprete es el principal encargado de la adaptación del libreto (1988a).

Pero el intérprete no es sólo la figura central del proceso creativo de la ópera tradicional, sino el corazón de su expresión estética, que la teoría moderna ha definido como “actuación figurada” (*xuni biaoyan*) (Li Bin, 2010: 67-69). Dicho estilo se sustenta en un principio estético común a las artes plásticas chinas conocido como *xieyi* (Li Ruru, 2010: 159-162), el “dibujo de la esencia”. Como en la pintura tradicional, la actuación escénica de la ópera tradicional china no pretende la *representación* de la realidad, sino la *presentación* de unos modelos que son abstracciones embellecidas de patrones sociales, esquemas psicológicos y comportamientos emocionales. El caso más claro de este tipo de modelos son los personajes tipo (*juese* o *hangdang*),⁷ definidos en escena por un complejo código de diseños de vestuario y maquillaje, colores, gestos y movimientos —que van desde el tipo de paso a la expresión facial— y cualidades vocales. La importancia de estos códigos marcados por la tradición ha llevado a Li Ruru (2010) a llamar esta “convencionalización” el alma de la ópera de Beijing, característica extensible a cualquier género de ópera tradicional. El principio de apreciación estética reside pues en la maestría con la que el intérprete ejecuta estas convenciones, y toda su formación, por tanto, está destinada a la adquisición y dominio de dichos códigos.⁸

⁷ Para una descripción de los personajes tipo y su función dramática, véase Wichmann (1991: 7-12).

⁸ Para una detallada descripción del proceso formativo del intérprete, véase Li Ruru (2010: 55-81).

Comienzos del siglo XX y primeras tendencias reformistas

A finales del siglo XIX, China experimentó un marcado proceso de urbanización que tendría una notable repercusión en el desarrollo de los géneros operísticos que, como en el caso de la ópera de Beijing, se venían desarrollando en las ciudades.⁹ La “pequeña burguesía urbana” (*xiao shimin*), como se llamó a la nueva clase social que apareció en estos núcleos urbanos, desarrolló unas necesidades de ocio propias. Con el objetivo de rentabilizar económicamente dichas necesidades, en las ciudades fueron proliferando las teterías (*chayuan*), que competían entre ellas por la atracción de una creciente clientela. Durante el cambio de siglo, el principal atractivo que ofrecían estos salones eran las representaciones de ópera, de las que los asistentes disfrutaban al tiempo que tomaban té, departían con sus contertulios y disfrutaban de otros pasatiempos. Joshua Goldstein ha definido estas teterías como el principal espacio para las representaciones de ópera (2003). En este contexto, las teterías competían por contar con los actores más aclamados del momento, surgiendo así lo que Li Ruru ha llamado “sistema de celebridades” (2010: 45-46). Según este sistema, la producción de la ópera recaía principalmente en el actor estrella, que frente al papel desempeñado tradicionalmente por la compañía teatral pasaba ahora a encargarse de mantener un equipo de actores y músicos en torno suyo. Por tanto, son estas celebridades las que se convierten en sujeto agente de las novedades que la audiencia de las teterías reclamaba.

⁹ Wang Yuhe (2005) ofrece un análisis de la influencia que tuvo el nuevo entorno urbano y sus particularidades socioeconómicas para el desarrollo de la música china a principios del siglo XX.

Al mismo tiempo, desde finales del siglo XIX los centros urbanos fueron igualmente el escenario principal de una serie de movimientos de reforma impulsados por intelectuales inspirados en ideas occidentales.¹⁰ En junio de 1918, la revista *Nueva Juventud (Xin Qingnian)*, el principal foro de debate de estos reformistas, dedicaba un número al teatro, en el que varios intelectuales y literatos, incluyendo al influyente Hu Shi, abogaban por las virtudes del teatro occidental y condenaban el viejo teatro chino (*jiuxi*) como producto de la, a su juicio, decadente sociedad tradicional china (McDougall y Louie, 1997: 156). El objetivo de las críticas eran precisamente aquellos elementos esenciales a la ópera tradicional, como las categorías de personajes tipo, que constreñían la individualidad del personaje, la música, que distraía del mensaje ideológico de la obra, o la interpretación codificada a través de convenciones, que obstaculizaban la expresión natural, realista del movimiento escénico. El modelo pasaba ahora a ser el teatro escrito según su concepción literaria occidental (llamado en chino *xiju*, o también *huaju*, “teatro hablado”). Desde un punto de vista estético, frente al “dibujo de la esencia” tradicional, el teatro occidental aspira al “dibujo de lo real” (*xieshi*, según la descripción de Li Ruru, 2010: 159). Esto implicaba el abandono de las convenciones interpretativas y la adopción de los principios del realismo, incluyendo lo que afecta al vestuario y la escenografía, cambio que causaría un gran impacto entre los actores. Al nuevo formato se le llamó “teatro civilizado” (*wenming xi*) (McDougall y Louie, 1997: 155).

Uno de los principales focos para estas reformas fue la ciudad de Shanghai, cuya situación de ciudad ocupada le permitió

¹⁰ McDougall y Louie (1997: 153-161) ofrecen una detallada cronología de los principales acontecimientos en el desarrollo de las propuestas de este movimiento para la reforma del teatro.

asimilar desde fecha temprana la tecnología, la cultura y las costumbres occidentales.¹¹ Fue también aquí donde los estudiantes llegados del extranjero formaron las primeras compañías teatrales y se produjeron las primeras obras de teatro en chino. De especial relevancia para el desarrollo de la producción teatral fue la apertura del primer teatro de proscenio por los hermanos Xia, llamado “Nuevo Escenario” (*Xin Wutai*). La importancia de este formato de espacio teatral residía en que, por un lado, se situaba al espectador directamente frente al escenario, al que debía dirigir ahora toda su atención. Por otro lado, se ponía a disposición de la producción teatral toda la tecnología escenográfica occidental de decorado, utillaje e iluminación, para uso de lo cual se hacían imprescindibles dos figuras ausentes en la producciones tradicionales de ópera, el diseñador de escena y, sobre todo, el director (Goldstein, 2003: 770-775). Atraídos por esta atmósfera de innovación y efervescencia creativa, actores y actrices de diferentes géneros de ópera local llegaron a Shanghai donde tuvieron oportunidad de integrar en sus repertorios elementos de las nuevas propuestas, lo que dio un gran impulso a la maduración de estos géneros jóvenes.¹² Algunos pensadores reformistas aprovecharon la llegada a Shanghai de estos intérpretes para colaborar directamente con ellos y llevar también a la esfera de

¹¹ La monografía de Adrew F. Jones, *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age* (2001) es un estudio fundamental sobre la formación de los primeros géneros de música urbana en el Shanghai de los años treinta.

¹² Entre los géneros más relevantes que se formaron en Shanghai a comienzos del siglo XX destacan la llamada ópera de Shanghai (*huju*) (Stock, 2003) y el *yueju* (Jiang, 2009). El *pingju*, género propio de la provincia de Hebei, recibió en esta ciudad un gran impulso que le dio proyección internacional (Qin, 2008). Para una descripción general del desarrollo de las óperas locales a comienzos del siglo XX y la influencia del entorno urbano, véase Wang (2005).

la ópera tradicional sus propuestas. Destacan entre estas figuras los dramaturgos Ouyang Yuqian, Hong Shen y Tian Han, quienes escribieron nuevos libretos para estos géneros o adaptaron repertorio tradicional. La ópera de Beijing, que se interpretaba en Shanghai desde 1867, fue recibiendo la influencia de estas corrientes reformistas hasta desarrollar un estilo propio caracterizado por su carácter innovador, conocido como la “escuela de Shanghai” (*haipai*) (Li Ruru, 2010: 43).

Este panorama innovador causó un fuerte impacto en el joven Mei Lanfang, actor especializado en personajes femeninos y considerado uno de los mayores exponentes del género, quien visitó Shanghai en 1913. Al regresar a Beijing el joven actor decidió poner en práctica las reformas que había presenciado en Shanghai, para lo cual reunió a una serie de intelectuales con los que creó una serie de cinco obras¹³ según un formato al que llamó “nueva ópera con vestuario contemporáneo” (*shizhuang xinxi*) (Zou, 2012). Sin embargo, el vestuario femenino contemporáneo y la interpretación realista que éste implicaba, supusieron un obstáculo insalvable para el actor, al verse desprovisto de todos los códigos interpretativos que guiaban su actuación en escena (Li Ruru, 2010: 49-50). En estas obras, el actor varón no sólo debía presentar en escena a una joven dama según una serie de convenciones preestablecidas, sino que debía representarla y aparentarla, lo cual suponía para el actor, por primera vez, un conflicto con su trayectoria de personificación de personajes femeninos.

¹³ Estas cinco obras fueron *Olas en el mar de los males* (*Niehai bolan*), *Mareas de burocracia* (*Huanhai chao*), *Deng Xiagu*, *Una brizna de hierba* (*Yi lü ma*) y *La joven que decapitó a la serpiente* (*Tongnü zhan she*).

Mei desistió de esta línea de reformas, pero se involucró en el desarrollo de otra, para la que contó con la estrecha colaboración del intelectual y literato Qi Rushan (Fu, 2007), con el que creó una serie de obras a las que llamó “óperas con vestuario antiguo” (*guzhuang xi*).¹⁴ El objetivo de estas obras, basadas en leyendas y mitología tradicionales, era la belleza; en opinión de Li Ruru, Mei “pasó de un objetivo ideológico a un enfoque con una orientación estética” (2010: 53). El nuevo vestuario, inspirado en la imaginería de la pintura clásica (Fig. 1), sin ser tradicional permitía a Mei no sólo conservar las convenciones interpretativas, sino además expandirlas, desarrollando complejos números de danza. Además, en cuanto a la escenografía Mei y Qi se sirvieron de los avances que permitía el nuevo teatro de proscenio, en cuanto a decorado, utillaje e iluminación.



Fig 1. Mei Lanfang en la ópera *La joven celestial asciende a la luna*
(Fuente: www.cphoto.net)

¹⁴ Las más célebres de estas obras fueron *La joven celestial esparce flores* (*Tiannü san hua*), *Chang E asciende a la luna* (*Chang E ben yue*) y *Daiyu entierra flores* (*Daiyu zang hua*).

Estas obras alcanzaron un enorme éxito y pasaron a formar parte del repertorio permanente de la escuela de interpretación fundada por el actor y que sigue desarrollándose en la actualidad.

La opera de Beijing bajo la influencia ideológica del comunismo

En 1942, en el discurso de clausura del Foro sobre arte y literatura de Yan'an (*Yan'an wenyi zuotanhui*), Mao Zedong exponía los principios que articularían la política cultural de la futura República Popular de China (RPC), y que tendrían un notable efecto en el desarrollo de la ópera tradicional a partir de entonces. De acuerdo a estos principios, las buenas tradiciones del legado cultural tanto de China como de los países extranjeros debían mantenerse, pero reformadas para servir la causa del pueblo. Con tal fin, la producción artística debe proceder del pueblo y una vez perfeccionado por obra de los especialistas, devuelto al mismo. Para la ópera tradicional esto implicaba la representación en escena de la problemática social de las clases desfavorecidas y la asunción del realismo como premisa interpretativa. Se producía, en consecuencia, una tendencia opuesta a la que experimentó Mei Lanfang años antes: la finalidad ideológica tomaba preferencia sobre la estética. La aplicación de estos principios había comenzado ya durante la experiencia de la comuna de Jiangxi, y se consolidó con la fundación en 1938 de la Academia de las Artes Lu Xun (*Lu Xun yishu xueyuan*). Prácticamente desde el establecimiento del partido en Yan'an, la dirección cultural llevó a cabo un programa de reforma del *yangge*,¹⁵ un género de canto y danza propio del

¹⁵ David Holm (1991) ha analizado la aplicación de la ideología política del Partido Comunista Chino al ámbito artístico mediante el estudio del proceso de reforma del *yangge*.

norte de la provincia de Shaanxi. La obra *Los hermanos roturan tierras yermas* (*Xiongmei kai huang*) (Fig. 2), estrenada en 1943, es uno de los primeros resultados de la conversión de este género a formato teatral. Ese mismo año se estrenaba *Obligado a unirse a los rebeldes del Monte Liang* (*Bi shang Liangshan*), una producción de ópera de Beijing perteneciente a un nuevo género derivado de los presupuestos del discurso del año anterior, el “nuevo teatro histórico” (*xinbian lishi ju*), el cual se servía de materiales de la historia china, en este caso un pasaje de la novela clásica *Al margen del agua* (*Shuihu zhuan*), para ilustrar la situación contemporánea. Esta obra recibió la aprobación directa de Mao Zedong, quien dirigió una carta de felicitación a los creadores (Mackerras, 1988b: 154-155).



Fig 2. Representación de *Los hermanos roturan tierras yermas* en Yan'an (1943)
(Fuente: www.xinhuanet.com)

Con la fundación de la RPC, el control del gobierno sobre las producciones operísticas se hizo más directo. En 1948 se crea la Oficina para la Reforma del Teatro (*Xigai ju*), y en 1951 y 1954 se celebran las primeras conferencias para tratar dicha reforma, cuyos resultados tuvieron una honda influencia en el desarrollo de los géneros operísticos. El cambio que afectó más directamente a los actores y actrices fue la nacionalización de las compañías teatrales y la creación de una red de centros de formación de actores (Yang, 1962: 136-138). Con esta medida el gobierno aseguraba el control ideológico de las producciones operísticas, principal fundamento de la política cultural. Sin embargo, al mismo tiempo mejoraba drásticamente el estatus social de los actores que pasaban de estar considerados como el eslabón más bajo de la jerarquía social tradicional a ostentar la categoría de “trabajadores culturales”. Este reconocimiento de su profesión y de su propio estatus se ganó la gratitud de los actores hacia el partido y su compromiso voluntario con las reformas del gobierno (Li Ruru, 2010: 136). De esta manera los actores, en colaboración con libretistas, músicos, directores de escena, coreógrafos, diseñadores, etc., lograron encontrar una fórmula satisfactoria para adaptar la interpretación propia de la ópera tradicional a la nueva escenografía y vestuario contemporáneos.

Sin embargo, el control ideológico trajo igualmente consecuencias negativas. Bajo el lema acuñado por Mao de “apartar lo viejo para dejar aflorar lo nuevo” (*tuichen chuxin*), el gobierno llevó a cabo un programa de prohibición de aquellas obras que eran consideradas contrarias a la línea ideológica del partido. Esta tendencia llegó a su extremo con la Revolución Cultural (1966-1976). Durante esta década, la política cultural dominada por la llamada “Banda de los Cuatro”, encabezada por Jiang Qing, la esposa de Mao Zedong, prohibió la producción de cualquier ópera que no respondiera a los criterios de la “ópera contemporánea revolucionaria” (*geming xiandai xi*), es decir, basadas exclusivamente en las hazañas heroicas protagonizadas

por el Partido Comunista Chino desde su fundación. Durante los primeros años, sólo ocho obras recibieron la aprobación oficial, y fueron por tanto consagradas como “obras modelo” (*yangban xi*).¹⁶ Si bien estas medidas extremas apartaron a actores y audiencia del repertorio tradicional —incluso del repertorio creado durante los primeros años de la República que no respondían a los nuevos modelos—, estas obras supusieron desde un punto de vista estético y estructural el mayor grado de integración de elementos occidentales y tradicionales. La partitura, creada por un equipo de compositores a partir de las convenciones modales y melódicas propias de la ópera tradicional, se componía para una orquesta formada por instrumentos tanto occidentales como propios de la ópera de Beijing bajo la batuta de un director. Sobre escena, los actores con vestuario contemporáneo alcanzaron el mayor grado de integración conocido hasta entonces entre el realismo y la convención interpretativa tradicional.¹⁷ Elizabeth Wichmann afirma que estas obras suponen “el esfuerzo creativo más sustancial emprendido hasta el momento en la ópera de Beijing” (1990: 148).

¹⁶ Estas ocho obras consistían en cinco óperas de Beijing, a saber, *La leyenda de la linterna roja* (*Hongdeng ji*), *Shajiabang*, *La toma estratégica de la Montaña del Tigre* (*Zhiqu Weihushan*), *Ataque sorpresa al regimiento del Tigre Blanco* (*Qixi Baihu tuan*) y *El puerto* (*Haigang*); dos ballets, *La chica del pelo blanco* (*Baimao nü*) y *El batallón rojo de mujeres* (*Hongse niangzi jun*); y la versión sinfónica de *Shajiabang*.

¹⁷ Barbara Mittler (2003) ha realizado un excelente análisis de la ópera modelo *La toma estratégica de la Montaña del Tigre* como ejemplo de la función que dichas obras desempeñaban en su contexto histórico y cómo son resultado de la trayectoria política de la RPC desde su fundación.

Nuevas reformas a partir de la década de 1980

Con la muerte de Mao Zedong, la detención, enjuiciamiento y condena a los miembros de la Banda de los Cuatro, y la puesta en marcha del proceso de reforma y apertura impulsado por Deng Xiaoping, la ópera tradicional china tomó un nuevo impulso. La retirada, al menos de forma directa, del control estatal de la escena cultural permitió la entrada de literatura, música y arte occidentales, así como la recuperación del repertorio de ópera tradicional que había sido apartado en los años de la Revolución Cultural. Aunque esta situación produjo una revitalización de la ópera tradicional, a los pocos años la audiencia dejó de asistir a estas representaciones, dejando al género en una situación de crisis (Fei y Sun, 2006: 124). Si bien las causas que explican este fenómeno son varias,¹⁸ quizás la más notable sea la disminución del apoyo económico por parte del Estado a las compañías, que debieron competir con una oferta cultural y de ocio de unas dimensiones sin precedente (Wichmann, 1990).

Esta situación sacaba a la luz, sin embargo, una crisis de más hondo calado. De acuerdo con Li Ruru (2010: 198-199), diez años de retirada de la ópera tradicional de los escenarios desproveyó a la audiencia joven de la necesaria formación que precisa el espectador de este género para apreciarlo en su totalidad. Siendo un arte fundamentado en la ejecución de convenciones, es esencial que la audiencia esté familiarizada con dicho código para en primer lugar entender y luego apreciar el lenguaje artístico del género y la maestría del intérprete. Pero al mismo tiempo, la retirada de la ópera

¹⁸ Para contrastar las razones expuestas por diferentes autores para esta situación, consúltese Mackerras (1997: 57-67), Li Ruru (2010: 194-200) y Wichmann (1990).

tradicional de los escenarios durante esa década alejó de dicho código de convenciones a los propios actores. La matriz de la creatividad en la ópera tradicional es el dominio del intérprete sobre las convenciones tradicionales, que se adquieren y se perfeccionan únicamente mediante la ejecución en escena de las mismas. En consecuencia, ante un contexto de competencia agresiva, ante una audiencia menos receptiva, los intérpretes, corazón de la ópera tradicional china, se encontraban menos preparados para asumir el reto (Li Ruru, 2010: 198-199).

Sin embargo, es este panorama de dificultad el que impulsó las propuestas reformistas de una serie de actores y compañías teatrales para hacer frente al nuevo contexto. Quizás el primer ejemplo de éxito de estas reformas durante la década de 1980 lo encontramos en la Compañía de ópera de Beijing experimental de Beijing (*Beijing shiyan jingju tuan*) y uno de sus miembros más influyentes, Ma Yongan (Fei y Sun, 2006; Li Ruru, 2010: 155-187). Al igual que a comienzos del siglo XX, la principal vía de innovación fue la incorporación de elementos occidentales, y en particular, el uso de clásicos de la literatura europea, con especial predilección por Shakespeare. En 1983, Ma Yongan decide adaptar¹⁹ *Othello* al formato de la ópera de Beijing (Fig. 3). Este actor, especializado en personajes de “cara pintada” (*jing* o *hualian*), había sido el protagonista de una ópera revolucionaria, *La Montaña de las Azaleas* (*Dujuan shan*), estrenada en 1973. Esta experiencia le permitió familiarizarse con los principios del realismo y por tanto

¹⁹ Faye Chunfang Fei y William Huizhu Sun, ambos directores teatrales involucrados activamente en el desarrollo contemporáneo de la ópera de Beijing y su interrelación con el repertorio teatral occidental, han reflexionado sobre los procesos de apropiación de la tradición teatral shakespeariana por parte de los actores contemporáneos de ópera de Beijing, así como, en menor medida, la apropiación por parte de actores occidentales de las técnicas interpretativas tradicionales de este género (2006).

mostrar una clara disposición a la interpretación de este tipo de repertorio. Si bien el Estado ya no intervenía en el proceso creativo, Ma no trabajó solo en su obra, sino que contó con la colaboración de Zheng Bixian como director teatral y de Shao Hongchao para la adaptación del libreto. El éxito de la producción, llamada en chino *Aosailuo*, fue un indicador igualmente del éxito del nuevo modelo de equipo creativo.



Fig 3. Ma Yongan en el papel de Othello
(Fuente: Li Ruru 2010)

Si bien dicho modelo de creación colectiva había estado funcionando desde la Academia de las Artes de Lu Xun en Yan'an, la novedad ahora consistía en que, en primer lugar, el equipo se formaba ya no por un imperativo político, sino como estrategia particular de una compañía, y, en segundo lugar, no con el fin de satisfacer un principio ideológico, sino para ganar una audiencia (Fei y Sun, 2006). El caso más prototípico de este nuevo modelo lo ofrece la Compañía de ópera de Beijing de Shanghai (*Shanghai jingju yuan*), analizado detalladamente por Elizabeth Wichmann (2000), como heredera del espíritu innovador que caracteriza la “escuela de Shanghai”. Para la creación de nuevas obras se crea un comité integrado por los

propios actores, un grupo de creativos (director, músicos, coreógrafos, estilistas, diseñadores, etc.) y un grupo de expertos, generalmente actores retirados que velan por la conservación de la esencia del género. Al éxito de estas producciones contribuye el hecho de que la compañía tenga definidos diferentes grupos de audiencia y dirija sus creaciones específicamente a estos grupos. Las innovaciones más destacadas respecto a la estructura propia del género se enfocan principalmente en la relajación de las constricciones que impone el sistema de personajes tipo, incorporando un mayor grado de realismo en la interpretación gestual.

El principal obstáculo que deben afrontar estas reformas es la propia esencia del género basada en el dominio de las convenciones interpretativas por parte del actor. Chen Shizheng, formado como actor de ópera de Beijing y actualmente dedicado a la dirección teatral, ha puesto en escena su reinterpretación de obras clásicas como *El sueño de las Peonías* (*Mudan ting*) o *El soberano se despide de su concubina* (*Bawang bie ji*).²⁰ Recientemente, ha escrito y dirigido, con la partitura de Damon Albarn y el diseño escénico de Jamie Hewlett (los creadores de Gorillaz), una adaptación de la novela clásica china *Viaje a Occidente* (*Xi you ji*). En esta obra, titulada *Monkey: Journey to the West* y estrenada en 2007,²¹ Chen crea en escena un espectáculo donde se unen actores de ópera de Beijing, malabaristas y acróbatas chinos, música pop-rock, tradicional china y experimental, cortos de

²⁰ El artículo de Edward Wong sobre la última obra de Chen publicado en la página web de *The New York Times* incluye un vídeo con una breve entrevista al director que contiene imágenes de su versión de *El soberano se despide de su concubina* (véase bibliografía).

²¹ La obra se ha repuesto en el Lincoln Center Festival (<http://monkeyjourneytothewest.com/>) en julio de 2013.

animación y figurines de estética cómic. Respecto a los actores de ópera de Beijing, el mayor reto de Chen ha sido conseguir que entendieran las motivaciones y pensamientos del personaje que representaban, algo a lo que durante su formación nunca se habían enfrentado (Wong, 2013).²²

Esta producción es un ejemplo de una de las tendencias desarrolladas en las propuestas recientes de transformación del género: el collage, término acuñado por Li Ruru para describir las producciones del actor taiwanés Wu Xingguo (2010: 244). Habiendo recibido una estricta formación tradicional como actor de personajes masculinos adultos (*laosheng*) de mano de Zhou Zhengrong, pero también habiendo participado en la compañía de danza contemporánea de Lin Huaimin, Wu creó su propia compañía en 1986, Teatro Leyenda Contemporánea (*Dangdai chuanqi juchang*), para dar rienda suelta a sus inquietudes creativas. Desde su fundación, Wu ha puesto en escena varias adaptaciones de obras maestras del teatro occidental. En la primera de ellas, una versión de *Macbeth* bajo el título *The Kingdom of Desire* (1986), Wu combina en escena el texto de Shakespeare con las ideas cinematográficas de Akira Kurosawa y sus propias reflexiones. En 2005, su versión del clásico de Beckett, *Waiting for Godot* (Fig. 4) ofreció una completa reinterpretación de la obra desde un punto de vista personal en la que el actor yuxtapone elementos de la ópera de Beijing al código específico que exige el original. En opinión de Li Ruru, con esta obra Wu diluye el formato de la ópera de Beijing, sin renunciar a sus códigos interpretativos (2010: 259).

²² En su producción de *El soberano se despide de su concubina*, en la que las innovaciones eran mucho más comedidas, manteniendo en buena medida el formato de la ópera de Beijing, Chen ya encontró el mismo tipo de reacción por parte de los actores, a pesar de ser jóvenes intérpretes (Wan, 2012).

Por último, debe notarse la utilización de la ópera de Beijing desde el ámbito de la composición musical académica. Guo Wenjing, perteneciente a la primera generación de compositores formados en el Conservatorio Central de Música de Beijing en su reapertura tras la Revolución Cultural, ha incluido en su nutrida producción operística la revisión de óperas de Beijing como *Mu Guiying* (2003) y *Hua Mulan* (2004).²³ Su más reciente obra en esta línea, *Fengyi ting*,²⁴ estrenada en 2004, está compuesta para un actor de ópera de Beijing, una actriz de ópera de Sichuan (*chuanju*) y una partitura orquestal donde además de instrumentos tradicionales chinos y occidentales, se suceden lenguajes musicales propios de China



Fig 4. Wu Xingguo (a la izquierda) y Sheng Jian en *Waiting for Godot* (Fuente: Li Ruru 2010)

²³ Para una breve biografía del compositor y un listado de sus obras, consúltese la página web:

http://www.poetlibai.org/Poet_Li_Bai/Bio_Guo_Wenjing.html

²⁴ *Charleston City Paper* ha publicado un breve vídeo con imágenes del ensayo general de la obra para su reposición en 2012 en el Lincoln Center Festival (<https://www.youtube.com/watch?v=fpwidQjKmLc>), donde pueden apreciarse las líneas generales de la partitura y de la escenografía a cargo de Atom Egoyan.

y Europa (Kozinn, 2012). Pero quizás el compositor chino que ha llevado a cabo una mayor reflexión sobre el lenguaje musical de la ópera de Beijing es el oscarizado Tan Dun. Compañero de Guo en el conservatorio central, Tan tuvo una formación como intérprete de erhu en compañías rurales de ópera de Beijing, experiencia que marcó notablemente su estilo compositivo. Si bien su producción influenciada por la música de ópera tradicional es amplia,²⁵ la obra que ha alcanzado mayor difusión y en la que la estética del collage alcanza su más claro exponente es su ópera *El primer emperador* (2007). El primer acto comienza precisamente con una introducción a cargo del Maestro Yin-yang, un papel para actor de ópera de Beijing, interpretado en su estreno precisamente por Wu Xingguo.²⁶ En su análisis de esta ópera, Anthony Sheppard (2009) habla de los “colores” de la obra, en una concepción muy similar al collage empleado por Li Ruru. El Maestro Yin-yang no sólo constituye uno de los colores del universo sonoro creado por el compositor con su timbre y estilo propios de recitativo de la ópera de Beijing —la partitura de Tan sólo indica “Al estilo de la ópera de Beijing” para este fragmento—, sino que aporta un notable componente visual a la escena con los grandilocuentes movimientos propios de la interpretación tradicional, dotados de una expresiva fuerza en la interpretación personal de Wu. Este “color” de ópera de Beijing se une a la

²⁵ De entre estas destacan *Out of Beijing Opera*, para violín y orquesta de cámara (1987), *Elegy: Snow in June*, para cello y percusión (1991), la ópera *Marco Polo* (1995), y *Orchestral Theatre IV: The Gate* (1999), en la que participa una actriz de ópera de Beijing interpretando un pasaje de *El soberano despide a su concubina*. Para una biografía y un listado completo de obras, puede consultarse la página oficial del compositor: <http://www.tandunonline.com>

²⁶ En el siguiente vídeo pueden consultarse los primeros minutos de la ópera con la interpretación de Wu Xingguo: <https://www.youtube.com/watch?v=1N-mQdgtHII>

compleja red estilística creada por Tan que va desde el liricismo pucciniano a las más experimentales vanguardias (Sheppard, 2009).

Políticas de salvaguarda para la ópera de Beijing

A pesar de los notables impulsos reformadores que según se ha visto están de facto expandiendo los límites expresivos de la ópera de Beijing, la renovación del género ha encontrado un obstáculo más difícil de salvar que el propio contexto de competencia de mercado y la falta de público formado. Con la proyección de China al exterior y su afán por posicionarse como un destacado actor en la comunidad internacional, el gobierno chino ha tomado determinados elementos de su tradición cultural para formar una imagen de su identidad y personalidad propias frente a las demás naciones. Entre estos elementos, la ópera de Beijing está desempeñando un papel importante.²⁷ Quizás, la mayor carta de presentación de China al mundo fue la celebración de los Juegos Olímpicos de Beijing en 2008. Ya en la breve presentación de dichos juegos en la ceremonia de clausura de sus predecesores de Atenas, la ópera de Beijing fue usada para tal fin,²⁸ y sería posteriormente retomada en 2008 para la ceremonia de apertura en Beijing.

²⁷ En su obra *Operatic China*, Daphne Lei (2006) explora la capacidad de la ópera tradicional para representar la identidad cultural china en las que ella llama “zonas de contacto” cultural.

²⁸ A partir del minuto 6:10 del siguiente vídeo se muestra el fragmento inspirado en la ópera de Beijing en la presentación de Beijing como sede olímpica durante la clausura de los Juegos Olímpicos de Atenas 2004: <https://www.youtube.com/watch?v=3mB6tjeH8nI>

Sin embargo, un punto de inflexión en el estatus de la ópera de Beijing como símbolo nacional se produjo en 2010 al ser integrada dentro de la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO. Las tradiciones recogidas en esta lista han de caracterizarse por poseer, entre otras, la facultad de ser “integradoras” y “representativas” de las comunidades a las que pertenecen. Efectivamente, en el expediente de candidatura a tal reconocimiento,²⁹ y de acuerdo a los principios de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Intangible, se afirma que “la ópera de Beijing es la más extendida e influyente de entre las 300 formas de ópera en China. Por esto es también llamada ‘ópera nacional’”. Dicho documento detalla igualmente una serie de medidas para la conservación de este género, relacionadas con el incremento de la financiación oficial, recolección de documentación, teorización del género, creación de un museo específico, organización de festivales y difusión en el exterior. No obstante, previamente ya se habían venido desarrollando proyectos de difusión de la ópera de Beijing dentro de China, como el programa “Trayendo la ópera de Beijing al aula”, desarrollado en Beijing, Tianjin y Shanghai, y por el que dentro del currículum de la asignatura de música se incluían varias arias de este género. Igualmente, la Televisión Central China cuenta con un canal dedicado a la ópera tradicional,³⁰ en el que son frecuentes los programas didácticos y sobre todos las competiciones, algunas dedicadas específicamente a niños intérpretes.

²⁹ Este expediente puede consultarse en la página dedicada a la ópera de Beijing en el portal del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00418>

³⁰ Se puede consultar en la siguiente URL, <http://cctv11.cntv.cn/>

El objetivo de estas políticas, sin embargo, es la preservación del género como símbolo de la cultura tradicional, y por tanto ha de conservarse en su estilo tradicional. Esto implica, por tanto, que las propuestas reformistas quedan al margen de la cobertura estatal, por lo que no sólo tienen menos acceso a la financiación pública, sino que además son apartadas de los grandes medios de difusión, especialmente la televisión. En ocasiones, algunas producciones son incluso sancionadas negativamente por la administración correspondiente por atentar contra el patrimonio nacional.³¹ En consecuencia, los nuevos intérpretes de ópera de Beijing han de enfrentarse en sus propuestas de innovación con la reforma de un género que política, y en buena medida socialmente se entiende y se pretende inmutable.

Conclusiones

La situación actual que atraviesa la ópera de Beijing en su formato tradicional, con un público cada vez más reducido, una contundente competencia de nuevos formatos de cultura y de ocio, una temática que se entiende alejada de la realidad y una compleja estructura estética, fundamentada en la maestría interpretativa de un código de convenciones, ha puesto al género en una situación de dificultad para su supervivencia. No pocos autores miran esta situación con preocupación por el futuro del género y le auguran una pervivencia como mera pieza de museo (Mackerras, 1997: 67). Efectivamente, la política cultural actual de carácter proteccionista abunda en esta tendencia, con el objetivo de mantener intacta una forma

³¹ En 1998, el director de la oficina cultural de Shanghai prohibió la exportación de la revisión del clásico *El pabellón de las peonías* realizada por Chen Shizhen por considerarla “feudal, supersticioso y pornográfica” y que atentaba contra un “tesoro nacional” (Faison, 1998).

artística considerada como un símbolo nacional de la cultura tradicional china.

Sin embargo, frente a esta situación, no pocos intérpretes y compañías han decidido acercar el género a propuestas contemporáneas, siguiendo una línea de reformas que se inició a comienzos del siglo XX y que ha tenido como eje principal la asimilación de elementos propios de la dramaturgia occidental. Durante la primera mitad del siglo pasado, el trabajo de las grandes estrellas en colaboración con los pensadores reformistas logró la incorporación a las producciones de ópera de Beijing de los avances tecnológicos de la escenografía occidental. Los pensadores y literatos socialistas incorporaron la estética del realismo sobre escena desplazando en buena medida la tradición interpretativa basada en convencionalismos. En las últimas décadas del siglo XX y comienzos del siglo XXI las reformas han recogido y ampliado estas líneas. El actor, libre del dictado político, no ha vuelto a su papel central en el proceso creativo sino que se ha unido a otros profesionales como directores, libretistas, músicos, coreógrafos, diseñadores, etc. para la creación de nuevas obras. Muchas de estas nuevas creaciones han tomado obras occidentales como base argumental. Sin embargo, en los últimos años se observa una tendencia a combinar elementos propios de la ópera de Beijing con otros procedentes de diferentes estilos creando un lenguaje ecléctico que ha sido definido como collage. Sin duda, la voluntad de innovación y experimentación de determinados intérpretes actuales dan buena cuenta de que el espíritu interpretativo y la esencia estética de la ópera de Beijing pueden servir sin ningún tipo de demérito para la expresión artística del siglo XXI.

Glosario de términos y nombres propios en chino

<i>Aosailuo</i>	《奥赛罗》
<i>Baimao nü</i>	《白毛女》
<i>Bawang bie ji</i>	《霸王别姬》
<i>Beijing shiyan jingju tuan</i>	北京实验京剧团
<i>Bi shang Liangshan</i>	《逼上梁山》
<i>Chang E ben yue</i>	《嫦娥奔月》
<i>Chayuan</i>	茶园
Chen Shizheng	陈士争
<i>chuanju</i>	川剧
<i>Chuntai</i>	春台
<i>Daiyu zang hua</i>	《黛玉葬花》
<i>Dangdai chuanqi juchang</i>	当代传奇剧场
<i>Deng Xiagu</i>	《邓霞姑》
Deng Xiaoping	邓小平
<i>Dujuan san</i>	《杜鹃山》
<i>Fengyi ting</i>	《凤仪亭》
<i>geming xiandai xi</i>	革命现代戏
Guo Wenjing	郭文景
<i>guzhuang xi</i>	古装戏
<i>Haigang</i>	《海港》
<i>haipai</i>	海派
<i>hangdang</i>	行当
<i>Hechun</i>	和春
Hong Shen	洪深
<i>Hongdeng ji</i>	《红灯记》
<i>Hongse niangzi jun</i>	《洪森娘子军》
<i>Hua Mulan</i>	《花木兰》

<i>huaaju</i>	话剧
<i>hualian</i>	花脸
<i>Huanhai chao</i>	《宦海潮》
Hu Shi	胡适
<i>Huju</i>	沪剧
Jiang Qing	江青
<i>jing</i>	净
<i>jingju</i>	京剧
<i>jiuxi</i>	旧戏
<i>juese</i>	角色
<i>laosheng</i>	老生
Lin Huaimin	林怀民
<i>Lu Xun yishu xueyuan</i>	鲁迅艺术学院
Ma Yongan	马永安
Mao Zedong	毛泽东
Mei Lanfang	梅兰芳
<i>minjian yinyue</i>	民间音乐
<i>Mu Guiying</i>	《穆桂英》
<i>Mudan ting</i>	牡丹亭
<i>Niehai bolan</i>	《孽海波澜》
Ouyang Yuqian	欧阳予倩
<i>pingju</i>	评剧
Qi Rushan	齐如山
Qianlong	乾隆
<i>Qixi Baihu tuan</i>	《奇袭白虎团》
<i>Sanqing</i>	三庆
<i>Shajiabang</i>	《沙家浜》
<i>Shanghai jingju yuan</i>	上海京剧院

Shao Hongchao	邵宏超
Sheng Jian	盛鉴
<i>shizhuang xinxi</i>	时装新戏
<i>Shuihu zhuan</i>	《水浒传》
<i>Si da huiban</i>	四大徽班
<i>Sixi</i>	四喜
Tan Dun	谭盾
Tian Han	田汉
<i>Tiannü san hua</i>	《天女散花》
<i>Tongnü zhan she</i>	《童女斩蛇》
<i>tuichen chuxin</i>	推陈出新
<i>wenming xi</i>	文明戏
Wu Xingguo	吴兴国
<i>Xi you ji</i>	《西游记》
Xia (hermanos)	夏(氏兄弟)
<i>xiao shimin</i>	小市民
<i>xieshi</i>	写实
<i>xieyi</i>	写意
<i>Xigai ju</i>	戏改局
<i>xiju</i>	戏剧
<i>Xin Qingnian</i>	《新青年》
<i>Xin Wutai</i>	新舞台
<i>xinbian lishi ju</i>	新编历史剧
<i>Xiongmei kai huang</i>	《兄妹开荒》
<i>xiqu</i>	戏曲
<i>xuni biaoayan</i>	虚拟表演
<i>Yan'an wenyi zuotanhui</i>	延安文艺座谈会
<i>yangban xi</i>	样板戏

<i>yangge</i>	秧歌
<i>Yi lü ma</i>	《一缕麻》
<i>yueju</i>	越剧
<i>yueju</i> (ópera de Cantón)	粤剧
Zheng Bixian	郑碧贤
<i>Zhiqu Weihushan</i>	《智取威虎山》
Zhou Zhengrong	周正荣

Bibliografía

An Dun 安顿 y Tian Hao 田皓 (2012) *Jingju tekan: Qi* 京剧特刊：起 / *Beijing Opera Special Issue (I/IV): Beginnings*. Edición bilingüe. Beijing: Beijing This Month Publications.

Faison, Seth, “The Fate of ‘Peony’ May Hang On Clinton”, *The New York Times*, 30 de junio de 1998. URL:<<http://www.nytimes.com/1998/06/30/arts/the-fate-of-peony-may-hang-on-clinton.html>> [Consultado el 21 de julio de 2013].

Fei, Faye Chunfang, y William Huizhu Sun (2006) “*Othello* and Beijing Opera: Appropriation as a Two-Way Street”. *The Drama Review*, 50 (1), pp. 120-133

Fu Jun 傅骏 (2007) “Mei Lanfang yu Qi Rushan” 梅兰芳与齐如山 (Mei Lanfang y Qi Rushan). *Shanghai Xiju*, n.º 1, pp. 40-43.

Goldstein, Joshua (2003) “From Teahouse to Playhouse: Theaters as Social Texts in Early-Twentieth-Century China”. *The Journal of Asian Studies*, 62 (3), pp. 753-779.

Guy, Nancy (1995) "Peking Opera as 'National Opera' in Taiwan: What's in a Name?". *Asian Theatre Journal*, 12 (1), pp. 85-103.

Holm, David (1991) *Art and Ideology in Revolutionary China*. Oxford: Clarendon Press.

Jiang Jin (2009) *Women Playing Men: Yue Opera and Social Change in 20th Century Shanghai*. Seattle: University of Washington Press.

Jiang Jing 蒋菁 (1995) *Zhongguo xiqu yinyue 中国戏曲音乐* (Música de la ópera tradicional china). Beijing: Renmin yinyue chubanshe.

Jones, Andre F. (2001) *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham y Londres: Duke University Press.

Kozinn, Allan, "Made in China, With Plenty of Western Parts", *The New York Times*, 20 de julio de 2012. URL: <http://www.nytimes.com/2012/07/22/arts/music/guo-wenjings-feng-yi-te-mixes-east-and-west.html?src=xps&r=0> [Consultado el 21 de julio de 2013].

Lei, Daphne P. (2006) *Operatic China. Staging Chinese Identity across the Pacific*. Nueva York y Houndmills: Palgrave Macmillan.

Li Bin 李斌 (2010) *Xiqu shihua 戏曲史话 / History of Traditional Opera*. Col. *Zhonghua wenming shihua 中华文明史话 / History of Chinese Civilization*, edición bilingüe. Ge Weihong 葛卫红 y Gong Xiuying 弓秀英, traducción al inglés. Beijing: Zhongguo dabaiké quanshu chubanshe.

Li Ruru (2010) *The Soul of Beijing Opera. Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Mackerras, Colin (1988a) “The Drama of the Qing Dynasty”, en Colin Mackerras, ed., *Chinese Theater: From its origins to the present day*. Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 92-117.

Mackerras, Colin (1988b) “Theater and the Masses”, en Colin Mackerras, ed., *Chinese Theater: From its Origins to the Present Day*. Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 145-183.

Mackerras, Colin (1997) *Peking Opera*. Nueva York: Oxford University Press.

McDougall, Bonnie S., y Kam Louie (1997) *The Literature of China in the Twentieth Century*. Londres: Hurst & Company.

Mittler, Barbara (2003) “Cultural Revolution Model Works and the Politics of Modernization in China: An Analysis of *Taking Tiger Mountain by Strategy*”. *World of Music*, 45(2), pp. 53-81.

Qin Huasheng 秦华生 (2008) *Zhongguo pingju fazhan shi* 中国评剧发展史 (Desarrollo histórico del *pingju*). Beijing: Lüyou jiaoyu chubanshe.

Sheppard, W. Anthony (2009) “Blurring the Boundaries: Tan Dun’s *Tinte* and *The First Emperor*”. *The Journal of Musicology*, 26 (3), pp. 285-326.

Stock, Jonathan P. J. (2003) *Huju: traditional opera in modern Shanghai*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

Yang, Richard F. S. (1962) “The Reform of Peking Opera under the Communists”. *The China Quarterly*, n.º 11, pp. 124-139.

Yu Huiyong 于会泳 (2008) *Qiang ci guanxi yanjiu* 腔词关系研究 (Estudio sobre la relación entre lengua y melodía). Beijing: Zhongyang yinyue xueyuan chubanshe.

Yuan Jingfang 袁静芳, ed. (2008) *Zhongguo chuantong yinyue gailun* 中国传统音乐概论 (Introducción a la música tradicional china). Shanghai: Shanghai yinyue chubanshe.

Yung, Bell (1989) *Cantonese Opera: Performance as Creative Process*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wan Jiahuan 万佳欢, “Huayi daoyan Chen Shizheng cheng jingju ‘Bawang bie ji’ shi shiyan” 华裔导演陈士争称京剧《霸王别姬》是实验 (El director chino emigrado Chen Shizheng llama a la opera *El soberano despide a su concubina* un experimento), *Zhongguo xinwen zhoukan*, 28 de marzo de 2010. URL: <<http://ent.sina.com.cn/j/2012-03-28/09383591949.shtml>> [Consultado el 20 de julio de 2013].

Wang Yuhe 汪毓和 (2005) *Zhongguo jinxindai yinyue shi* 中国近现代音乐史：近代部分 (Historia moderna y contemporánea de la música china: Período moderno). Beijing: Gaodeng jiaoyu chubanshe.

Wichmann, Elizabeth (1988) “Traditional Theater in Contemporary China”, en Colin Mackerras, ed., *Chinese Theater: From its Origins to the Present Day*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Wichmann, Elizabeth (1990) “Tradition and Innovation in Contemporary Beijing Opera Performance”. *TDR/The Drama Review*, 34 (1), pp. 146-178.

Wichmann, Elizabeth (1991) *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Wichmann-Walczak, Elizabeth (2000) “‘Reform’ at the Shanghai Jingju Company and Its Impact on Creative Authority and Repertory”. *TDR/The Drama Review*, 44 (4), pp. 96-199.

Wong, Edward, “A Western Detour for a Chinese Tale: Chen Shi-Zheng’s Road to ‘Monkey: Journey to the West’”, *The New*

York Times, 4 de julio de 2013. URL: http://www.nytimes.com/2013/07/05/arts/music/chen-shi-zhengs-road-to-monkey-journey-to-the-west.html?nl=todaysheadlines&emc=edit_th_20130705&r=2& >[Consultado el 20 de julio de 2013].

Zhou Qingqing 周青青 (2003) *Zhongguo minjian yinyue gailun* 中国民间音乐概论 (Introducción a la música folclórica china). Beijing: Renmin yinyue chubanshe

Zou Yuanjiang 邹元江 (2012) “Dui Mei Lanfang minguo chunian paiyan ‘shizhuang xinxi’ de lishi fansi” 对梅兰芳民国初年排演“时装新戏”的历史反思 (Revisión histórica sobre las “nuevas operas con vestuario contemporáneo” interpretadas por Mei Lanfang a comienzos de la República de China). *Zhongyang xiju xueyuan xuebao* “Xiju”, n.º 144, pp. 78-93.