

La estética musical en las óperas revolucionarias chinas

Juan Carlos Moreno-Arribes Delgado, PhD  Profesor Titular del Instituto Cervantes de Beijing

<https://dx.doi.org/10.5209/eco.101933>

Resumen: Entender la realidad estética de la dimensión musical de las óperas revolucionarias chinas conlleva ahondar en el fenómeno que la Revolución Cultural supuso para China en la década de los sesenta del siglo pasado. Es preciso entender también que la producción artística obsesionó tanto a las clases dirigentes que reorientaron esfuerzos nacionales para la consecución de unos fines estéticos que ellos entendían como básicos para hacer la revolución dentro de las masas de obreros, agricultores y soldados. Así pues, se presenta en este artículo el estudio pormenorizado de las características fundamentales para entender el plano musical de las óperas revolucionarias chinas, haciendo un barrido general de lo tradicional para, sobre él, cimentar la renovación que llevó a cabo el Partido Comunista de China de toda la dramaturgia. Sólo entendiendo que la finalidad no era puramente propagandística, sino que había un horizonte estético claro, se podrá vislumbrar el titánico esfuerzo que un puñado de hombres formados dentro y fuera del país asiático llevó a cabo en un período menor a una década renovando siglos de tradición semiótica.

Palabras clave: Ópera de Beijing, ópera modelo, chino vernáculo, cuatro técnicas básicas, estética musical.
摘要: 理解中国革命样板戏音乐维度的美学现实意味着深入探讨文化大革命在上世纪六十年代给中国带来的深远影响。同时，我们也必须认识到，艺术创作曾让执政阶层深深着迷，以至于他们重新调整了国家资源，致力于实现他们认为对工农兵群众革命至关重要的美学目标。因此，本文对中国革命样板戏的音乐特征进行了细致入微的研究，在全面梳理传统音乐元素的基础上，剖析中国共产党如何在此之上奠定戏剧革新的根基。唯有认识到这一变革的目的并非仅仅是政治宣传，而是具备明确的美学追求，才能洞察那些受过国内外熏陶的艺术家们，在不到十年的时间里，以巨大的努力革新了延续数百年的戏剧符号体系。

关键词: 京剧, 样板戏, 白话, 四功, 音乐美学。

Abstract: Understanding the aesthetic reality of the musical dimension of Chinese revolutionary operas requires delving into the phenomenon that the Cultural Revolution represented for China in the 1960s. It is also necessary to recognize that artistic production so deeply preoccupied the ruling classes that they redirected national efforts toward achieving aesthetic goals, which they regarded as essential for carrying out the revolution among the masses of workers, peasants, and soldiers. This article therefore offers a detailed study of the fundamental characteristics needed to grasp the musical dimension of Chinese revolutionary operas, surveying traditional elements in order to establish the foundation upon which the Chinese Communist Party restructured the entire dramaturgy. Only by acknowledging that the objective was not purely propagandistic, but rather oriented toward a clear aesthetic horizon, can one begin to appreciate the titanic effort undertaken by a handful of individuals, trained both within and outside the Asian nation, who renewed centuries of semiotic tradition in less than a decade.

Keywords: Beijing opera, model opera, vernacular Chinese, four basic techniques, musical aesthetics.

1. Metodología de investigación

Para encuadrar metodológicamente esta aproximación al estudio musical de las óperas revolucionarias chinas nos centraremos exclusivamente en las ocho obras realizadas durante la Revolución Cultural al mando de Jiang Qing, la cuarta esposa de Mao: *La conquista de la montaña Weihu*, *El destacamento rojo de mujeres*, *La chica del pelo blanco*, *El puerto*, *Incursión sorpresa a los Tigres Blancos*, *La linterna roja* y *Shajiabang* –título que ampara una ópera y una sinfonía– (cf. Nota 4). Este corpus lo podemos entender como cerrado y canónico, pues fueron las únicas obras autorizadas para su representación por la *intelligentsia* china durante las décadas de los sesenta y los setenta. Aunque citemos, de manera ineludible, algunos de los aspectos estéticos de estas obras, el estudio pretende centrarse específicamente en la dimensión musical, influencias, desarrollo e impacto de esta.

Ahondaremos en los elementos melódicos de las óperas para entender cómo la fusión de lo puramente oriental con lo occidental produjo una musicalidad nunca antes vista en el país asiático, con la introducción, *verbi gratia*, de la orquesta entre el escenario y el público o el empleo de la estandarización de todo lo producido vocalmente sobre el escenario. Tendremos también muy presente la dimensión semiótica del texto, pues a la postre esta ópera fue producida exclusivamente para transmitir un mensaje político, asociado a sus personajes y héroes, algo muy novedoso en la operística china (Russo, 2020: 56).

Taruskin apuntó que cuando la música es utilizada con fines políticos, quizás su autonomía se diluye, pero crece su poder y efectismo (2005, 473), por lo que tendremos en cuenta este principio para entender cómo el gobierno chino enfocó este uso de la música. Durante todo el estudio estableceremos una conexión directa entre arte y propaganda, pues es innegable que estas óperas –y por añadidura sus melodías– fueron concebidas con un claro fin propagandístico, sin olvidar que el arte puede convertirse en ideología en el momento que es usado como instrumento de dominación (Adorno, 1983: 34). De forma indudable así lo concibió el Partido Comunista y queda reflejado en las óperas revolucionarias.

Así, centraremos el radio de investigación en torno a la Revolución Cultural, si bien algunas de las óperas comenzaron a gestarse antes, concretamente desde la década de los cincuenta. Aunque el foco de irradiación de la ópera se concentró en Beijing y Shanghai, finalmente las representaciones se extendieron a todo el país, a los lugares más recónditos, por lo que el impacto fue total. Asimismo, nos apoyaremos en los textos escritos, los libretos originales de las óperas, para poder entender la dimensión musical en las óperas revolucionarias en todas sus facetas y dimensiones.

2. Aproximación histórica

Cuando el Partido Comunista de China –y concretamente la Banda de los Cuatro¹– decidió que la ópera pasaría a ser parte fundamental de propaganda cultural para la educación de las masas, cristalizó en el país asiático un nuevo modo de entender la estética revolucionaria combinando arte, literatura y vida social. La vida cotidiana de la gente pasó a ser la razón de ser de esta nueva estética dramática que ponía en un lugar privilegiado la dimensión musical de las piezas. Nunca antes en la historia el poder político del Estado había puesto a trabajar toda su maquinaria para que autores, compositores, correctores, guionistas y políticos estuvieran de acuerdo en la creación estético-artística de una pieza semiótica.

A lo largo del estudio, usaremos los términos *jingju*², u ópera de Beijing, para referirnos a la producción operística en general, aunque en algunos casos también podría ser entendida como *huaju*³, por su marcado carácter teatral, aunque muy ligado al primer período republicano del país asiático; en cualquier caso, el término *yangbanxi*⁴ será el empleado como sinónimo de ópera revolucionaria u obra modelo. La falta de estudios previos en español sobre esta temática hace del presente trabajo una obra de referencia en originalidad y aporte académico sin parangón, otorgándonos la licencia de acuñar terminología específica a tal efecto; en cualquier caso, nos decantaremos siempre por el uso de términos en chino.

A lo largo de la dilatada historia de la dramaturgia china, hay que recordar que la música se transmitía de forma oral, de maestro a estudiante, y que los dramaturgos y músicos no tenían una forma definida de notación musical (Llamas, 2014: 69); esto es, no había una sistematicidad a la hora de transcribir las obras. Existía todo un ritual de maestros y aprendices que transmitían las piezas de memoria a la siguiente generación de músicos. Esta es una de las razones por la que es muy difícil escuchar la música que escucharon los antiguos chinos, puesto que no se tenía por costumbre la transcripción para la posteridad de las piezas; podemos tener, así, una idea aproximada de lo que fue la pieza, pero no una certeza absoluta. Aunque sabemos por tratados de la época Ming que elementos como la enunciación, los tonos, la relación del tono con la melodía, la longitud de las palabras y las combinaciones de sonidos fueron elementos importantes a la hora de valorar positivamente una buena pieza (Llamas, 2014: 70). De igual modo, sabemos que la respiración, el ritmo y la pausa fueron también elementos prosódicos clave tenidos en cuenta a la hora de componer nuevas piezas dramáticas (García, 2001: 45).

Nos ha quedado constancia escrita, en los márgenes de algunos libretos originales, que muchos compositores y dramaturgos mostraron una verdadera obsesión con la consecución de la armonía⁵ en sus piezas, buscando un equilibrio perfecto entre la cuerda y el viento (Llamas, 2014: 71). Gracias a estas

¹ Conocida como 四人帮 (si ren bang), literalmente 'la Banda de los Cuatro' estuvo conformada por la cuarta 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 Wenyuan) y el joven Guardia Rojo 王洪文 (Wang Hongwen). La Banda controló toda la producción artística y cultural de China durante la Revolución Cultural, a pesar de no tener ninguna representación real ni formar parte de ninguna institución oficial.

² 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.

³ 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.

⁴ Las 'ocho óperas modelo' (en chino 八个样板戏, *bage yangbanxi*) son un conjunto inicial de cinco óperas (*La Conquista de la Montaña Weihu*, o 智取威虎山 *Zhi qu Weihushan*; *El Puerto*, o 海港 *Haigan*, *Incursión sorpresa a los Tigres Blancos*, o 奇袭白虎团 *Qixi Baihu Tuan*; *沙家浜* *Shajiabang*; y *La linterna roja*, o 红灯记 *Hongdeng ji*), dos ballets (*El destacamento rojo de mujeres*, o 红色娘子军 *Hongse niangzi jun*; y *La chica del pelo blanco*, o 白毛女 *Bai Mao Nu*) y una sinfonía (*沙家浜交响乐* *Shajiabang Jiaoxiangyue*) que supusieron los cimientos sobre los que debía asentarse el nuevo arte revolucionario. Fueron organizadas y aprobadas bajo la supervisión de Jiang Qing y la Banda de los Cuatro.

⁵ 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 a los ritos, la sociedad en conjunto adquirirá el *he* (Yao, 2001: 212).

anotaciones, hoy podemos saber que las obras sureñas comúnmente se hacían a *capella*, mientras que los gustos del *jingju* solían ir ligados al uso de instrumentos. Así, en la Oficina Imperial de Música se configuraron los doce tonos surgidos a partir de doce cañas de bambú cortadas en diferentes longitudes y grosor (Llamas, 2014: 75), aunque con el tiempo y la influencia occidental se organizarían también las cinco notas básicas de la escala pentatónica, con el añadido ulterior de los dos semitonos. Es de resaltar que esta introducción occidental del sistema pentatónico es muy tardía y responde, como veremos *ut infra*, casi a momentos que rozan la actualidad. En la ópera clásica no podemos entender la música si no iba ligada de una estrecha forma a la dicción de los propios personajes, que ensayaban una y otra vez hasta encontrar la perfecta armonía. La falta de sistematización y la complejidad de la música en China es la razón por la que durante muchas décadas la conexión ha sido difícil entre Oriente y Occidente, puesto que el lenguaje musical que en Europa entendemos por global, en China no ha tenido una resonancia notable, o directamente nunca se ha llegado a implementar.

Los instrumentos tradicionales principales usados en la ópera china fueron el *dizi*⁶, el *pipa*⁷ y algunos pequeños tambores; otro elemento de cuerda que a veces podía aparecer era el *sanxian*⁸. Si la obra presentaba momentos de gran agitación o intensidad de clímax, podían aparecer otros instrumentos de cuerda para mostrar una sensación fría, de dolor o más dramática (Xing, 2024: 71). Aunque el espectador veía la obra como un *continuum* ininterrumpido, la realidad musical es que estaba dividida en canciones más pequeñas, denominadas *qupai*⁹, que solían tener bases estructurales muy bien fijadas, independientemente de la obra a la que se aplicaran, por lo que el dramaturgo escribía sobre la música y no al revés (Thorpe, en Liu, 2016: 134). Esta es la razón por la que muchas obras presentan un número idéntico de versos, de palabras, de tonos y rimas (Llamas, 2014: 85), o añaden al final una serie de *chenzi*¹⁰ similares para producir el equilibrio silábico o tonal. Con todo, la música ocupaba un lugar privilegiado dentro de la sociedad china clásica, lo que podemos atestiguar en las palabras de Confucio de 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). Para subrayar más si cabe el dramatismo de algunas escenas, las óperas revolucionarias introducirán instrumentos occidentales, creando una tensión y un clímax imposibles con los instrumentos tradicionales chinos; pianos, oboes, flautas y clarinetes serían insertos poco a poco en las óperas revolucionarias, o *yangbanxi*, para alcanzar el efecto deseado por la Banda de los Cuatro, consiguiendo piezas polifónicas donde a veces la estética de la música casi supera al contenido ideológico de los pasajes (Luo, 2016: 8).

Pero toda esta rigidez, típica de la dramaturgia clásica, empieza a desfigurarse con la aparición de la ópera revolucionaria, pues pronto comienzan a introducir en las obras temas musicales de fuentes folclóricas, haciendo que el pueblo se identificara con lo que veía y se sintiera partícipe de este nuevo resurgir estético-cultural (Rohsenow, en Mair et al., 2001: 157). El pueblo ahora se siente parte de la historia, pues lo que palpa en su entorno social más inmediato es lo que ve también sobre el escenario. Quizá esta sea la razón por la que muchos estudiosos han apuntado a la sequedad literaria que aparentemente se vivió en China durante la Revolución Cultural, pero la realidad es que la creación de la *yangbanxi* fue todo un hito en la evolución estética de la semiótica china (Lei, et Dabdindorj, 2024: 49).

Los primeros atisbos de musicalidad revolucionaria los podemos hallar en las tonadillas que se hicieron para memorizar las *Tres reglas de disciplina y Ocho puntos de atención*¹¹, edicto promulgado por Mao Zedong con la finalidad de cuidar las buenas prácticas de su ejército en las nuevas zonas conquistadas (Mao, 2021: 285). Sin duda, otra canción que se popularizó en la época y que fue originaria de múltiples versiones fue la *Internacional* que aparece como canción de fondo de varias óperas revolucionarias, anuncios o eventos del Partido.

La duda que existía entre algunos miembros del Partido de si el arte debía volar libremente, o debían crearse unos cauces para que los autores trabajaran al servicio de la revolución, quedó zanjada con la celebración del Foro de Yan'an el 2 de mayo de 1942, donde varios intelectuales comunistas liderados por Mao trazaron las líneas generales de actuación en el campo de la literatura y las artes (Anderson, 1990: 72).

⁶ El *笛子* (*dizi*), dispone de unos ocho o diez agujeros produciendo un sonido vivaz y brillante en un escala más alta que otros instrumentos de viento. 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.

⁷ El *琵琶* (*pipa*) es un instrumento de cuerda muy conocido en la ópera tradicional, donde 琵 (*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 lagrimeo, por lo que puede enmarcar desde escenas de lamento hasta la violencia al inicio de una batalla que está por comenzar.

⁸ 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.

⁹ Los *曲牌* (*qupai*) organizan las estructuras de sinogramas en diferentes agrupaciones de números determinados de caracteres. Cada uno de los *qupai* 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*.

¹⁰ Los *衬字* (*chenzi*) son sinogramas sueltos que se insertan al final del verso para crear la armonía métrica con el resto de versos o con la estrofa, aunque estos gramaticalmente no fuesen necesarios.

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.

Lo que allí se decidió marcaría el devenir estético del país los próximos treinta años y hoy se puede aún consultar en *Intervenciones en el foro de Yan'an sobre arte y literatura*¹². *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 se remarcó la importancia de alejarse de la pedantería burguesa del exterior, de tintes urbanistas y cosmopolitas” (Moreno-Arrones, 2024: 48). Así, Mao llama a los escritores y pensadores a redefinir la Nueva Literatura, alejándose del pasado imperial y abrazando las nuevas ideas revolucionarias (Mao, 2021: 327).

Lo que ocurrió en los meses posteriores fue lo que dibujaría el mapa literario del país, pues los subalternos de Mao aplicaron de forma radical sus palabras y revisaron cada nueva creación para que nadie se desviara de la línea que el Partido ahora tenía clara (Creel, 1976: 294). Muchos escritores intentaron poner vino nuevo en odres viejos (Mao, 2021: 332), reformulando viejas obras e introduciendo cambios para que aparecieran ser revolucionarias, pero pronto se empezarían a escuchar expresiones como ‘realismo socialista’, ‘espíritu de partido’, ‘ideología’ o ‘carácter nacional’ (Anderson, 1990: 16), haciendo un llamado a la creación de nuevas obras puramente revolucionarias, produciendo un aluvión de nuevas formas, nuevas ideas, nuevas concepciones, etc., lo que daría a ciertos miembros del Partido la idea de que la renovación ya no era una opción, sino todo un deber para con el pueblo.

Entre las renovaciones introducidas en la ópera por Jiang Qing, destacaría la aparición sobre el escenario de solistas masculinos y femeninos, cantando canciones completas, algo inaudito en la tradicional (Luo, 2016: 11). Y, más rompedor aún, personajes femeninos y masculinos cantando al unísono, interrumpiéndose o completando las canciones del otro. Para que todo el mensaje revolucionario no se perdiera, el aparato comunista decidió hacer uso del *baihua*¹³ en todas sus obras, lo que amplió considerablemente el público destinatario de las *yangbanxi* (Anderson, 1990: 61). En algunos casos, la simplificación conversacional sobre el escenario fue tal que se llegaban a diálogos estéticamente de tintes coloquiales y costumbristas, lo que hacía que el público fuera partícipe en todo momento de lo que ocurría, pues las situaciones les parecían verosímiles. En estas obras modelo serían importantes también las partes de recitación al modo dramatúrgico occidental, llegando en esta época a conseguir su mayor apogeo, sin dejar de lado el nuevo lenguaje de las masas, como lo vernáculo, lo popular y lo estándar (García-Noblejas, 2009: 18).

Ínterin, este proceso histórico, que estuvo ligado a los vaivenes político-sociales del país, fue moldeando una manera de hacer teatro, una forma de entender la representación que llegó hasta sus últimas consecuencias con el estallido de la Revolución Cultural, pero que no comenzó *ex nihilo*, sino que supuso el culmen de todo un proceso histórico. En el verano de 1951, el Ministerio de Cultura envió a un grupo de aproximadamente doscientos jóvenes artistas, liderados por Zhou Weizhi¹⁴, a Berlín para participar en el Festival de la Amistad que congregaba a comunistas venidos de todas las partes del globo. Este gran equipo de artistas concentró a talentos de todas las áreas y los expuso ante la creación semiótica de otros países de corte revolucionario; estos más tarde participarían en la creación, junto a la Banda de los Cuatro, de todo el repertorio de las óperas modelo. Algunos, incluso, formarían parte dos años después en el diseño y construcción del Teatro Tianqiao¹⁵, el primero de corte occidental que existió en toda China, donde se representó *La Traviata* para su inauguración, en la que también participarían como actores (张晴滟, 2020: 122).

Quizá el estallido histórico de esta nueva estética fuera lo ocurrido el 13 de julio de 1964, cuando Zhou Enlai¹⁶, tras el visionado de una obra musical en Shanghai, decidió llevar a cabo la producción cinematográfica de *El Este es rojo*¹⁷, tomando su nombre de la popular canción ya existente. De esta manera la Revolución

¹² 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.

¹³ 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).

¹⁴ 周巍峙 Zhou Weizhi fue un conocido músico chino que participaría en gran parte de los avances acaecidos estéticamente para la confección de las *yangbanxi*. Acabaría también desempeñando algunos cargos políticos tras su ingreso en el Partido en 1938 por la ciudad de Xi'an. Aunque tuvo algunos problemas durante la Revolución Cultural y llegaría a ser perseguido, llegaría a ser Ministro de Cultura con Deng Xiaoping, muriendo en 2014 a la edad de 98 años.

¹⁵ 天桥剧场 (*Tianqiao juchang*) fue establecido en 1953 en la capital, Beijing, y fue el primer teatro construido por los revolucionarios. Fue concebido para albergar obras de teatro, ópera y ballet, aunque también acabaría siendo el lugar para la representación de juegos acrobáticos.

¹⁶ 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.

¹⁷ 东方红 (*Dongfang Hong*) es una película revolucionaria producida enteramente por Zhou Enlai y dirigida por Wang Ping. La película es una suma de momentos importantes comunistas para la historia de China, desde el Movimiento del Cuatro de Mayo hasta la victoria de las tropas rojas y la proclamación de la Nueva China, por lo que abarca un total de treinta años. La película, dividida en actos a modo de pieza teatral, recorre ocho hitos importantes para la configuración del país.

Cultural no puede ser entendida sin la dinámica relación entre el Estado y el Arte que, en muchos casos, fue la explicación para los eventos políticos ocurridos colateralmente (Mittler, 2003: 53). Así, por la simple persecución de un ideal estético socialista se llevaron a cabo decisiones de gobierno que marcaron el devenir de millones de almas en todo el país y que parieron como resultado la composición musical que aquí nos aventuramos a exponer. El entramado histórico había confluido en este momento, tenían a los compositores, tenían la voluntad y el respaldo del gobierno, lo que hicieran a partir de ahora en el plano musical estaba enteramente en sus manos.

De una parte, Zhou Enlai pensaba que la masiva occidentalización de las óperas sería su fin como arte puramente chino, mientras que Jiang Qing abogaba por un cambio musical mayor, pues estaba segura de que las masas bien educadas en las nuevas artes estéticas acabarían aceptándolas (Mittler, 2003: 57). De esta polarización de opiniones surgieron producciones como en *El destacamento rojo de mujeres* que aunaba músicas provenientes de pescadores de la zona de Hainan, con elementos instrumentales puramente occidentales. Tal es el caso de la *Internacional*, que tantas veces aparece en las óperas revolucionarias, pues durante años se buscó la armonización entre instrumentos chinos y occidentales.

Pronto apareció en escena el compositor Weng Ouhong¹⁸, que se haría famoso por poner música a *La linterna roja*, haciendo célebres algunas de sus escenas. Pero sin lugar a duda la figura más emblemática del panorama estético musical de las *yangbanxi* fue Yu Huiyong¹⁹ (张晴滟, 2020: 170). El compositor tomó los ideales de la Banda de los Cuatro y desarrolló un plan musical que se bifurcaba en dos direcciones: primero, la adaptación de toda la operística a los gustos y estilos de Beijing y, segundo, la extensión a toda la ópera del uso del *baihua*. El esfuerzo que Yu hizo para combinar los gustos tradicionales chinos con las nuevas líneas de propaganda del Partido (Mittler, 2003: 64) fue ímprobo y consiguió que incluso la propia Jiang Qing estuviera satisfecha con su trabajo. Pero Yu no surgía de la nada, sino que había sido discípulo de Shen Zhibai²⁰, uno de los primeros compositores visionarios chinos que supieron ver el signo de los tiempos y entender que la ópera debía cambiar si quería sobrevivir. Los estudios que Shen iniciara sobre el ritmo musical serían continuados por su discípulo, entendiendo que las estructuras del lenguaje chino –ahora cercano y conocido para el pueblo– marcarían de forma ineludible la dicción y el canto sobre el escenario.

Durante los primeros años de la década de los sesenta, el cuerpo administrativo y cultural del Partido Comunista estableció que la revolución estética debía estar basada en la triple combinación del liderazgo, los profesionales y la masa. Con ello querían decir que las masas –última instancia y razón de ser de la revolución– necesitaba un cuerpo de profesionales que canalizara la creación estética hacia los fines perseguidos en el Foro de Yan'an, pero siempre sustentado en un liderazgo fuerte y sólido que guiaría y alentara al pueblo (Moreno-Arribes, 2024: 48). De esta manera, con el engranaje de esta triple combinación se conseguiría la anhelada reforma de la ópera (Mittler, 2003: 58). Pero lo que en estos comienzos se vio como una adaptación –incluso el propio Yu así lo vio– pronto se entendió como imposible, puesto que las rígidas formas de la ópera tradicional encorsetaban lo que el Partido quería hacer; de ahí que rápido surgiera la idea de que la creación de un nuevo orden de óperas era inevitable, es decir, pronto se hizo más que patente que necesitaban crear sus propias óperas. Uno de los primeros cambios que asumieron fue el de dividir la obra en escenas breves que articularan tanto la temática argumental como la composición musical, lo que hizo que las obras ganaran en dinamismo y energía.

El poder creativo de los primeros años fue frenético; Yu Huyong se centró en los temas musicales de *El puerto*, mientras que otros compositores revolucionarios se encargaron de la composición de *La conquista de la montaña Weihu* (张晴滟, 2020: 172). Estaban tan convencidos de su papel que en varios artículos el propio Yu llegó a afirmar que el teatro debía someterse a la estética musical de la nueva ópera revolucionaria (Anderson, 1990: 69), siempre en pos de defender el ideario de Mao sobre los escenarios y llevar su pensamiento a las masas de soldados, agricultores y trabajadores. La simplificación y occidentalización de la música llevó pareja una reducción de los nudos argumentales que ahora pasaban a centrarse en un único elemento que se ligaba de forma inequívoca con ideales del Partido como la lealtad, la importancia de la misión, el ideario comunista o la consecución de las tareas encomendadas. De esta manera, las óperas modelo hacen uso de la teoría de modelado de los personajes de Stanislavski, coordinando música y guion, haciendo que estos elementos no estuvieran en disputa –tal y como ocurría a veces en la tradicional–, sino que se consiguiera una unidad dialéctica entre forma y contenido.

In fine, Yu se entronizó como el compositor preferido y de consulta para la elaboración de todos los hilos musicales de las *yangbanxi*, estableciendo su regla de los cuatro noes en toda composición: no usar música occidental sin pasar por un filtro chino, no sobrecargar las escenas con demasiados instrumentos, no usar melodías disonantes y no crear confusión de voces sobre el escenario, sino condensar toda la atención

¹⁸ 翁偶虹 Weng Ouhong (1908-1994) fue un dramaturgo, escritor y docente de la ópera china que durante toda su vida trató de llevar a las nuevas generaciones el gusto por este arte. Desde 1950 fue el encargado de la Compañía Experimental de Teatro de Beijing que acabaría siendo asimilada por la Compañía Nacional de Ópera. Durante toda su vida adaptó más de cien óperas a los gustos y formas modernos.

¹⁹ 于会泳 Yu Huiyong (1925-1977) pronto aprendió a tocar instrumentos como el *erhu*, el *sanxian* o el *dizi*. Durante su juventud se unió a las tropas comunistas donde encontró su vocación dramática en pequeñas obras destinadas a la educación de los soldados, acabando en 1949 siendo profesor en el Conservatorio de Música de Shanghai, donde realizó estudios también sobre la música de las minorías étnicas chinas. En la década de los años sesenta, durante la Revolución Cultural, fue nombrado miembro del nuevo grupo de reforma y creación teatral, trabajando directamente bajo las órdenes de Zhang Chunqiao. Acabaría siendo Ministro de Cultura en 1975, aunque dos años después se suicidaría.

²⁰ 沈知白 Shen Zhibai (1904-1968) fue un musicólogo afamado del Conservatorio de Música de Shanghai y miembro del consejo de la Asociación de Músicos de China. Durante muchos años se dedicó al estudio de la influencia de la música occidental en territorio chino y a la publicación de artículos y libros al respecto. Acabó suicidándose.

en una sola (Fei, 2002: 61). Así, el número de instrumentos en las óperas modelo quedó fijado en cuatro primeros violines –encargados de las partes más virtuosas y desafiantes–, tres segundos violines –al frente de las armonías y las contramelodías–, dos flautas, un clarinete, dos trompas, dos trompetas y un trombón. Por la insistencia de Zhou Enlai se acabaron agregando unos timbales, algunas campanas tradicionales y un instrumento *sheng*²¹. Todo este reparto hizo que, además de los actores, hubiera más de veinte músicos entre el escenario y el público en todo momento.

Jiang Qing tenía claro que la finalidad última de toda esta reforma era la búsqueda y consecución del nuevo ser humano, del nuevo héroe revolucionario, que vendría de la visión y comprensión de la nueva realidad teatral (Lei, et Damdindorj, 2024: 51). Se buscó desesperadamente que las *yangbanxi* fueran la palanca que impulsara la nueva identidad nacional y que volviera a unir a todos los chinos bajo unos mismos gustos estéticos (Clark, Pang et Tsai, 2016: 14). Además, en estos años entraron en escena Lu Dingyi²² y Lin Mohan²³, con influencia en el Ministerio de Cultura y en el Ministerio de Propaganda, lo que impulsó también los gustos y deseos de la Banda de los Cuatro para su materialización sobre el escenario (张晴滟, 2020: 246). La creación del nuevo hombre encarna en las óperas revolucionarias el esfuerzo y determinación de un grupo de intelectuales cercanos a Mao que vieron en las artes socialistas el cincel con el que esculpir en roca esos ideales a perpetuidad (Xing, 2024: 64). No se puede entender la Revolución Cultural sin entender la reformulación estética de la ópera de Beijing, su compromiso, radicalización y final caída, que van indudablemente parejos.

Todo este entramado político, social y cultural conformaría el caldo de cultivo perfecto para que la reforma integral de la semiótica china comenzara, generando también un cambio sustancial en la manera en la que se entendiera la música de las óperas modelo, se compusiera y se representara ante un público que debía ser educado en las nuevas formas marxistas (Bayer, 2021: 443). De esta manera, veremos a continuación los ejemplos más paradigmáticos de esta producción revolucionaria, la culminación estético-musical de la Banda de los Cuatro, la música de las *yangbanxi*; una música que transformaría la ópera china para siempre a través de la integración de expresiones musicales y elementos de orquesta con temas revolucionarios novedosos, creando un ente híbrido entre lo viejo y lo nuevo (Fan, 2018: 87).

3. El componente musical en la ópera revolucionaria china

Aunque la ópera china debe entenderse como un conjunto, como un todo, pretendemos aquí centrarnos únicamente en su dimensión musical que envuelve, rodea y explica las escenas, funcionando como engranaje de cohesión de toda la pieza, pues es en el canto de los personajes donde se concentra toda la carga estética, entendida su función como “expresión del sentimiento humano-subjetivo” (Fischer, 1999: 247). Por este motivo, nos centraremos en los contenidos relacionados directamente con la producción musical y vocal de la ópera china, para poder llegar a entender cómo las *yangbanxi* revolucionaron el terreno musical dentro de la historiografía dramática del país.

Para que un joven pudiera acceder a la carrera de actor, dejar su lugar de origen y dirigirse a la capital debía dominar una serie pre establecida de técnicas. En primer lugar, tenía que ser lo suficientemente diestro y flexible como para conseguir un buen *zuo*, en combinación con movimientos y acrobacias, denominadas *da*²⁴. En chino la palabra *chang*²⁵, que designa también en la actualidad el canto, es el sinograma que tradicionalmente se ha usado en la ópera. Por otro lado, *nian*²⁶ designa aquellas partes en las que el actor debía declamar y entonar, pero sin llevar pareja la música. Durante cientos de años organizaciones imperiales recorrián los pueblos de todo el país en busca de niños que reunieran las características adecuadas físicas y que, además, fueran buenos cantantes y recitadores. Desde la visión occidental, la ópera china incorpora tenores, barítonos, bajos, soprano, mezzosoprano y altos, aunque es una aproximación meramente formal y no se puede establecer un paralelismo exacto (Xu, 2003: 59). Así también, los actores debían tener un buen control de su propia respiración, un buen torrente de voz, una dicción impoluta, un buen dominio del *baihua* y facilidad natural de oído para diferenciar los diferentes metros. Cuando un joven reunía todas estas características, se entendía que podría tener opciones para, con esfuerzo y constancia, llegar a hacerse un hueco en el mundo de la representación en la capital (Xu, 2003: 61). Se consideraba, pues, que el aprendiz dominaba las cuatro técnicas básicas conocidas como *sigong*²⁷, controlando así “el conocimiento de un código especial propio del teatro” (Fischer, 1999: 272), el chino en este caso.

²¹ 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.

²² 陆定一 – Lu Dingyi (1906-1996) fue un político muy activo durante los primeros momentos del advenimiento de la Nueva China bajo el poder comunista. Llegó a ocupar el cargo de Ministro de Propaganda, aunque sería arrestado en algún momento en la Revolución Cultural y puesto en libertad tras la muerte de Mao.

²³ 林默涵 Lin Mohan (1913-2008) fue un importante estudioso y crítico de arte durante los primeros momentos de la consagración de la República Popular de China. Aunque estudiaba en Japón, volvió a China para participar en el Movimiento del Cuatro de Mayo, llegando a participar activamente en el Foro de Yan'an. Trabajó también en varios periódicos de corte comunista y llegaría a ocupar el cargo de Viceministro de Propaganda.

²⁴ El movimiento descrito *ut supra* como 做 (*zuo*), más relacionado con el baile, y el 打 (*da*), más proclive a los movimientos de combate.

²⁵ El sinograma 唱 (*chang*) es el empleado por la ópera para las partes que conllevan canto.

²⁶ 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.

²⁷ Las cuatro destrezas citadas anteriormente o 四功 (*sigong*) se corresponden con los sinogramas ‘cuatro’ y ‘movimiento’.

El actor contiene durante unos segundos la voz, toma la postura que el siguiente *qupai* necesite y hace que el público sienta la expectación de la siguiente intervención vocal. Esta expectación que la palabra, recitada o cantada, suscita en el pueblo chino supera con creces lo que podemos considerar común en Occidente; la belleza, la finura, la hermosura que, en definitiva, el pueblo chino busca en la ópera tiene mucho que ver con el poder casi misterioso o mágico que otorgan a la palabra, dicha, cantada o escrita. La finalidad última del actor es emocionar al público con su dicción y buen dominio del *baihua* (Fischer, 1999: 86). Por eso, durante años los candidatos a actores preparan su voz, entrenan sus cuerdas vocales y repiten una y otra vez las fórmulas que les harán triunfar algún día sobre el escenario. En la siguiente tabla podemos ver un primer acercamiento a los modos en los que el actor ejecuta el canto.

NOMBRE	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> ²⁸	rápido	<i>you ban wu yan</i>	emociones intensas: ira, miedo, angustia	1/4

Tabla 1. Principales modos en el canto.

La equivalencia de la derecha está hecha sobre una base occidental a modo orientativo para organizar dentro de unas coordenadas musicales conocidas la métrica operística china, aunque todo ello lo iremos desgranando *ut infra*. La organización de la tabla presenta el *manban*, el movimiento más lento, en primer lugar y desde él se va haciendo una progresión hasta llegar al *kuaiban*, el más rápido de todos en el *chang* operístico. El primero es utilizado en momentos o escenas en las que reina una calma total o el personaje tiene que ahondar en sí mismo para descubrir partes desconocidas de él, incluso para reflexiones personales profundas; mientras que su opuesto, el *kuaiban*, está específicamente reservado a escenas de angustia, de ira o de miedo, *id est*, momentos de gran agitación personal, que el público –incluso antes de que se inicie el canto– puede percibir por lo movido y rápido de la música. El punto intermedio, ideal para la conversación de los personajes usando el *chang*, sería el conocido como *yuanban*, donde los instrumentos dejarían el espacio suficiente para que las palabras, la conversación en definitiva, fuera tranquila y ágil entre ambos personajes. De esta manera, el *chang* quedaría articulado en tres grandes modos principales que se corresponderían con nuestro 4/4, 2/4 y 1/4 respectivamente, dejando dos movimientos menores más entre cada uno de ellos, resultando siete en total.

Así, entre el medio y el más lento encontraríamos dos tipos más de *chang* dedicado a la narración de escenas, uno más calmado –o *kuaisanyan*– y otro más orientado a la introspección personal –conocido como *zhongsanyan*–. Cambiando hacia el espectro más agitado, podríamos encontrar el modo que la ópera usaría para escenas de misterio o expectación, llamado *erliu* y documentado ampliamente en todas las *yangbanxi* en los momentos en los que el héroe está en busca de la solución final del problema presentado en el argumento (Clark, Pang et Tsai, 2016: 69). Finalmente, el *liushui* es un modo de canto que aparece cuando la agitación argumental es evidente y el personaje empieza a tener nerviosismo o inseguridad por lo que está por venir. En las *yangbanxi*, estos elementos siempre aparecen entre paréntesis tras el nombre del personaje que tiene que cantar, tras la palabra *chang*, indicando qué fragmento tiene que cantar en ese modo, como en estos dos primeros ejemplos pertenecientes a *La linterna roja* y los tres siguientes a *Shajibang*:

<p>李玉和 好閨女! (唱“西皮原板”) 提籃小卖拾煤渣， 担水劈柴也靠她。</p>	<p>铁 梅 奶奶，您听我說。 (唱“西皮快二六”转“流水”) 我家的表叔數不清， 沒有大事不登門。</p>
<p>Aquí podemos ver que el héroe revolucionario Li Yuhe debe cantar en modo <i>yuanban</i>, esto es, el equivalente a 2/4, lo que ya nos indica que una conversación o una narración está a punto de comenzar.</p>	<p>Aquí podemos ver las indicaciones que se hacen sobre la intervención de Tie Mei, que debe pasar de un modo rápido de <i>erliu</i>, cambiando a uno de <i>liushui</i> durante el transcurso de su intervención vocal.</p>

²⁸ En cuanto a los sinogramas empleados, en orden tenemos: En cuanto a la velocidad de dicción encontramos 慢板 (*manban*), 中三眼 (*zhongsanyan*), 快三眼 (*kuaisanyan*), 原板 (*yuanban*), 二六 (*erliu*) y 流水 (*liushui*) y 快板 (*kuaiban*).

<p>沙奶奶 (接唱)</p> <p>伤痊愈,也不准离开我家。 要你們一日三餐九碗飯, 一觉睡到日西斜,</p>	<p>众战士 (齐唱)</p> <p>要学那泰山頂上一青松, 挺然屹立傲蒼穹。 八千里风暴吹不倒,</p>
<p>En el caso, común en las <i>yangbanxi</i>, de que se interrumpiera el canto por alguna intervención de otro personaje, como le ocurre aquí a la abuela Sha, se indica que el canto debe continuar, lo que hace sobreentender que en el modo anterior.</p>	<p>Algo también común en las <i>yangbanxi</i> es que un personaje comenzara a cantar al unísono y que, después de un rato, un grupo de personajes se le uniera al canto; aquí también se conservaría el modo inicial.</p>
<p>阿庆嫂 指导員,过了这道墙,就是刁德一的后院! (唱 “西皮快板”)</p> <p>敌兵部署无更变, 送去的情报图一目了然。</p>	
<p>Aquí podemos ver un fragmento perteneciente al personaje femenino A Qingsao, en la obra de <i>Shajabang</i>, donde la intervención que hace es <i>kuaiban</i>, por lo que sin duda se corresponde con uno de sus momentos de angustia máxima cuando se enfrenta a las tropas enemigas y sus fuerzas están plagadas de sentimientos encontrados.</p>	

Tabla 2. Ejemplos de modos de canto en las *yangbanxi*.

Es en la tercera columna de la Tabla 1 donde aparece quizá uno de los primeros elementos extraños al ojo occidental, pues la forma de entender el metro en China ha sido siempre muy particular, hasta la aceptación definitiva de la escala pentatónica ya en pleno siglo XX (Sieber et Llamas, 2022: 9). En esta columna podemos encontrar la medida musical en chino, donde *ban* hace referencia al golpe acentuado, mientras que *yan*²⁹ hace referencia al golpe no acentuado del mismo. Así, *yi ban san yan* se corresponde con un compás de cuatro tiempos, siendo uno de ellos fuerte y los otros tres libres de acento o débiles. Yéndonos al 2/4 encontraríamos *yi ban yi yan*, con una estructura de un tiempo fuerte y otro débil, mientras que el más lento sería *you ban wu yan*, donde la expectación y el clímax escénico es más alto y hace referencia a que hay fuerte pero no hay débil.

A la postre el actor chino buscaba sobre todas las cosas mejorar su dicción (Fischer, 1999: 86), por lo que ensayaba una y otra vez sus intervenciones hasta conseguir los resultados que ansiaba. Al margen de los modos vistos hasta ahora, durante el período de creación y representación de las *yangbanxi*, se siguieron usando otros que venían a complementar la rigidez de los vistos hasta ahora, fueron los llamados *xinban*³⁰:

	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 3. Modalidades rítmicas libres.

El *sanban*³¹ es una de estas modalidades más libres que, por otro lado, gozó de un gran prestigio y uso en la época revolucionaria. En ella el actor usaba todo su dominio vocal para cautivar y embelesar al público, pues no tenía un metro definido, sino que era el propio actor el que –de acuerdo con la escena en cuestión– decidía el ritmo; ligado siempre a momentos emocionales, solía ser el modo adecuado para que el actor pudiera lucirse y mostrar todo su potencial. El modo *yaoban* sería el predilecto para que se enseñara al público una agitación interior incontrolable, mostrando un estrés musical inconfundible; y, al igual que la anterior, no tendría un ritmo definido, sino que sería el propio actor el que decidiría cómo llevarla a cabo. También presente en las *yangbanxi*, encontramos el *daoban* que posee una melodía de acompañamiento alto y un ritmo bastante estirado, por lo que es una opción sublime para marcar cambios emocionales o avisar de introducciones, llamadas de atención o nuevos comienzos; en ocasiones, también se utilizó como marca de transición de una tabla a otra, siendo marca entre ambas.

²⁹ El primer sinograma es 板 (*ban*), y hace referencia a la parte acentuada del modo musical, mientras que 眼 (*yan*) refleja la parte más suave, la no acentuada en la métrica china tradicional.

³⁰ Las 心板 (*xinban*) o ‘tablas del corazón’ hacen referencia a métricas ocultas que en apariencia están ausentes de reglas de prosodia.

³¹ Las modalidades de dicción aparecidas arriba son 散板 (*sanban*), 摆板 (*yaoban*) y 导板 (*daoban*).

鸠 山 哟,年輕人! (唱“拨子散板”)	老奶奶 (唱“西皮摇板”) 时已黄昏,玉和儿未回轉……
En <i>La linterna roja</i> podemos ver cómo el personaje japonés Hatoyama utiliza el tipo de canto <i>sanban</i> .	En <i>Shajibang</i> la abuela Sha hace uso del modo rítmico de <i>yao-ban</i> en su canto.
郭建光 (唱“二黄导板”) 听对岸响数枪声震芦荡,	
Guo Jianguang, en la ópera revolucionaria de <i>Shajibang</i> canta usando el modo rítmico <i>daoban</i> .	

Tabla 4. Ejemplos rítmicos libres en las *yangbanxi*.

Estas modalidades de tablas podían también observarse en las partes *nian*, no sólo en las *chang*, por lo que la libertad de recitación también podía darse. Asimismo, en cuanto a la recitación se refiere, 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). En este caso de *La linterna roja* podemos observar cómo la recitación no iba acompañada de ninguna otra especificación, por lo que no estaba marcada, aunque en ocasiones sí podía aparecer especificada.

侯宪朴 (念)跳车的开一枪, 王巡长胳膊受了伤。
El personaje Hou Xianbu hace uso de la recitación libre, sin ningún tipo de especificación rítmica.

Tabla 5. Ejemplo de recitación en las *yangbanxi*.

Cuando el personaje tenía una fuerte emoción interior, no había nadie más sobre el escenario y necesitaba desfogar toda su rabia, su ira o alguna otra emoción podía cantar hacia dentro, como observamos en esta escena de *Shajibang*:

沙奶奶 (内唱“西皮导板”) 且喜亲人已脱险,
La abuela Sha comienza un canto hacia dentro, hacia ella misma, pues nadie hay delante que pueda escucharla, pero siente la necesidad de expresar su dolor y su rabia.

Tabla 6. Ejemplo de *chang* interior.

Todo este sistema –asumido por la ópera revolucionaria– tiene sus orígenes en la música tradicional china y responde al nombre de *bayan*³², *id est*, lo que hemos venido viendo hasta ahora en la tabla 1 en su columna tres. De esta manera podemos entender *ban* como golpe o tabla, los movimientos fuertes, y *yan* podríamos entenderlo como ojo, mostrando los tiempos débiles, casi sin acento en un compás. De esta manera vemos cómo en la primera tabla, sí que tenemos marcados los tiempos, mientras que en la tabla 3 aparece el término *wu*, que podríamos traducir como ‘ausente de’. Todo este sistema organizaría las intervenciones *chang* de los personajes en modelos musicales estructurados en coplas rimadas de siete o diez sinogramas (Thorpe, en Liu, 2016: 134).

³² El *板眼* (*bayan*) podría traducirse como ‘métrica tradicional china’.

<p>阿庆嫂 指導員, 过了这道墙, 就是刁德一的后院! (唱“西皮快板”)</p> <p>敌兵部署无更变, 送去的情报图一目了然。 主力都在东西面, 前門只有一个班。 民兵割断电话綫,</p>	<p>biàn – siete sinogramas rán – diez sinogramas miàn – siete sinogramas bān – siete sinogramas xiàn – siete sinogramas</p>
<p>两翼不能来支援。 院里正在摆喜宴, 他們猜拳行令闹翻天。 你們越墙直插到当院, 定能够将群丑一鼓聚歼。</p>	<p>yuán – siete sinogramas yàn – siete sinogramas tiān – nueve sinogramas yuàn – nueve sinogramas jiān – diez sinogramas</p>

Tabla 7. Análisis de los sinogramas en el canto en *Shajibang*.

En la ópera tradicional la dicción sería cuasiperfecta, pero en las *yangbanxi* vemos cómo en ocasiones la tendencia hacia el siete se rompe y se establecen versos de nueve sinogramas, lo que también hace que sea mucho más fácil componer la letra y adaptarla al mensaje, no como ocurría antes, pues era estricto y siempre había que respetar las reglas de composición por encima de las de contenido argumental. Estas *qupai* mantienen así, en las revolucionarias, la unidad temática y la casi unidad formal, añadiendo también los sonidos similares a modo de nuestras rimas (Thorpe, en Liu, 2016: 134), como podemos apreciar por la predilección de la terminación *-an* en la primera parte de la intervención de A Qingsao en *Shajibang*. Esta tendencia al siete es algo que vemos en todas las óperas revolucionarias, pues es una característica heredada de la ópera clásica que tiende a esta organización.

<p>鳩山 (唱“拨子散板”)</p> <p>这个人的心思不好猜, 几个釘子碰回来! 此人不識利与害, 不受捧来不受抬! 我、我、我、我要忍耐, 凭我鳩山的經驗、手段,也要叫他把 密电碼交出来!</p>	<p>cāi – nueve sinogramas lái – siete sinogramas hài – siete sinogramas tái – siete sinogramas nài – siete sinogramas lái – veinte sinogramas</p>
---	--

Tabla 8. Análisis del metro de los versos en *La linternita roja*.

Podemos ver, *a priori*, que sí que existe una organización interna cohesionada y bien equilibrada en las *yangbanxi*, lo que rompe de raíz la extendida idea de las últimas décadas de que la producción literaria de la época de la Revolución Cultural no tenía unos parámetros estéticos definidos, sino que sólo respondía a un modelo propagandístico. Que tuviera una finalidad de educación de masas, no condiciona que la forma –la palabra, el contenedor de la propaganda– fuera esmeradamente dispuesta por la Banda de los Cuatro.

Otra de las reorganizaciones que podemos encontrar en las *yangbanxi* es la que asentó todo el sistema de notas musicales para músicos –aficionados en muchos casos con escasos conocimientos de métrica musical– no muy doctos en la ejecución de la música a nivel profesional. A principios del siglo XX, ya había sido introducida en China la nueva escala pentatónica con las notas de sobera conocidas en Occidente (Xing, 2024: 66), aunque se asimiló al estilo chino, combinado el *banyan* mencionado *ut supra* y este nuevo estilo venido del oeste.

<p>第三场 追查事故</p> <p>幕间曲 韩小强唱腔——“海鸥展翅要飞翔”</p> <p>1 = bE $\frac{1}{4}$</p> <p>快速 mp 断强</p> <p>mfp 断强</p>	<p>第二场 冲出虎狼窝</p> <p>(一) 喜儿和张二婶患难与共</p> <p>1 = bG $\frac{5}{4}$</p> <p>深情地 mf</p> <p>mp</p>
En este caso tenemos la introducción al acto 3 de <i>El puerto</i> .	Aquí podemos observar el comienzo del acto 2 de <i>La chica del pelo blanco</i> .

Tabla 9. Ilustración de las notas musicales revolucionarias.

En estos ejemplos podemos percibir que existió una aceptación del sistema occidental, pero siempre supeditado a las formas chinas, pues no acabó asentando de forma completa la métrica al modo europeo. En todas las óperas revolucionarias existen diversos libretos de cada una de ellas: uno orientado a los diálogos –para los actores–, otros para decoración, música... en este caso en las ilustraciones expuestas arriba vemos el libreto pensado de forma especial para la orquesta, pues su misión principal era la de ilustrar a los músicos. Veamos ahora cómo estaba distribuida esta manera musical:

1	2	3	4	5	6	7
Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Sí
多	来	米	发	梭	拉	西

Tabla 10. Nomenclatura en chino de la escala pentatónica.

Teniendo esta tabla referencial, es mucho más fácil establecer la musicalidad de las *yangbanxi* y entender cómo ejecutarla, pues viendo la combinación de 6 y 5, por ejemplo, sabemos que el músico debía jugar entre sol y la, o si el juego se daba entre el 3 y el 1, el músico ejecutaría mi y do. A través de la notación entre los diferentes signos gráficos se entreve el juego de blancas, negras, redondas y corcheas, *id est*, la duración en la ejecución de la nota. A los ojos de un lector occidental podría parecer un galimatías numérico, pero la realidad es que la relación directa de los números con sus correspondientes notas pronto se asimila y hace que el aprendizaje de la métrica para un no experto sea rápido y directo.

<p>慢起渐快</p> <p>(紧接下曲)</p>	<p>仓 才 台 才 仓 才 仓 0 才 乙 台 仓 才 仓 才 才 仓 才 乙 个</p> <p>0 (6) 4 0 3 2 5 3 2 1 3 2 1 6 1 2 3 1 0 6 1 2 3</p> <p>仓 大 八 0 大 八 大 八 大 八 大 八 大 八 大 嘴</p>
En el caso del libreto <i>Incursión sorpresa a los Tigres Blancos</i> también podemos ver esta escala pentatónica al estilo chino.	En el ejemplo de <i>La Conquista de la Montaña Weihu</i> se aprecia cómo, además de las notas musicales, aparecen algunas especificaciones para los músicos.

Tabla 11. Ejemplificación de la escala pentatónica china.

En las partes recitadas, o *nian*, podían seguirse las mismas reglas combinatorias que estamos viendo hasta ahora, siendo las más típicas las del *xinban*, pues la ausencia de marcas rítmicas hacía que el actor pudiera desplegar sus habilidades y aptitudes personales al margen de marcadas pautas impuestas (Mittler, 2003: 58), lo que también se conservó en las óperas revolucionarias.

El intento de las óperas revolucionarias era crear un espectáculo *ad hominen* que, además, incluyera aquellas características que los ideólogos del régimen tuvieron a bien juzgar como aceptables o dignas de conservación y utilización en estos odres nuevos. Se buscó, a la postre, la consecución armónica entre la estética musical y el contenido propagandístico (Levi, 2005: 160). Pero para terminar de entender de forma global la operística revolucionaria es necesario entender los dos pilares tonales en los que esta se asienta, a saber el *xipi* y el *erhuang*³³.

La tonalidad *xipi* muestra vigorosidad, rapidez y viveza y suele ser usada para apuntar a aquellos estados de ánimo que muestran excitación como la felicidad, la ira o la agitación emocional por algún conflicto. De otra parte, la tonalidad *erhuang* suele relacionarse con la gentileza, la constancia o la profundidad con la que se pueden expresar algunos contenidos, por lo que es empleada para mostrar estados de ánimo

³³ La variedad estilística de ópera conocida como 二黃 (*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 皮黃 (*pihuang*).

más comedidos y moderados como la reflexión profunda de un personaje, el dolor o la melancolía. Aunque originalmente hubo más, el total de las *yangbanxi* asentaron su producción en estas dos variedades tonales.

<p>李玉和 无耻叛徒! (唱“西皮快板”) 屈膝投降是劣种, 貪生怕死可怜虫!</p>	<p>沙奶奶 唉! (唱“二黄三眼”) 說來話長…… 想当年家貧窮无力撫养, 七个儿有五个短命夭亡。</p>
<p>En <i>La linterna roja</i> vemos cómo el héroe revolucionario Li Yuhue hace uso de la tonalidad <i>xipi</i> para comenzar su canto.</p>	<p>En <i>Shajibang</i> la abuela Sha, mostrando dolor y melancolía, arranca su intervención vocal en tonalidad <i>erhuang</i>.</p>

Tabla 12. Ilustración de las tonalidades *xipi* y *erhuang*.

Sin conocer las obras, se puede intuir así que Li Yuhe dará comienzo a una escena donde los sentimientos heroicos, agitados, de ira o de felicidad marcarán su discurso y harán que el espectador sepa de antemano lo que está por venir. De otra parte, la abuela Sha probablemente comience su relato sobre la precaria situación de los soldados heridos y quiera mostrar esa desolación dolorosa ante el público asistente. La grandeza de la ópera revolucionaria fue homogeneizar la producción que se venía arrastrando de cientos de años atrás de influencias de Shandong, Hebei, Shaanxi y Hubei, principalmente, y condensarlas en una obra asimilable para la gran masa (Xu, 2003: 13), de la que además se extraía fácilmente un mensaje revolucionario mientras se divertían con escenas y hechos históricos que conocían y recordaban.

In fine, la tonalidad *xipi* es usada para acompañar escenas animadas, vigorosas y desenlaces dramáticos, mientras que 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, algo de lo que sin duda se aprovechó la Banda de los Cuatro (Witke, 1977: 421). En muchas ocasiones, durante la intervención de uno de los personajes, la modalidad usada para el canto o la recitación puede ir variando según el estado de sentimientos y emociones vaya cambiando, otorgando a su *chang* una gran expresividad, llena de matices. Unos matices que, lejos de estar desacompasados o perdidos, tenían una conducción y una sincronización magníficas entre todos los instrumentos, el canto, la recitación y los movimientos acrobáticos (Thorpe, en Liu, 2016: 135), utilizando el famoso sonido metálico de la ópera china para marcar el paso de unas escenas a otras, o para señalar el cambio de temática o gravedad argumental.

Con la llegada al poder del Partido Comunista, todas estas tonalidades, gustos, métricas, etc., son absorbidas, reelaboradas y compiladas para crear las óperas revolucionarias, estas nuevas formas de exhibición puestas al servicio de la gran máquina de propaganda china; configurándose en la Revolución Cultural como el motor básico de enseñanza, tal y como refleja Piscator cuando dice que 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).

Hecho este recorrido por todo el panorama musical y semiótico de la Revolución Cultural se puede entender mejor qué pasaba estéticamente en China, asumiendo que, aunque el acto artístico estuviera guiado y controlado por el Estado, existía una concepción de lo bello. Una belleza que se entendía como portadora de un mensaje marxista de adoctrinamiento y educación de las masas (Bayer, 2021: 443), pero belleza al fin y al cabo. Toda esta concepción musical se materializaría en la única sinfonía puramente revolucionaria que vería la luz durante esta década de los sesenta, la *Sinfonía Shajibang*.

4. El paradigmático caso de la *Sinfonía Shajibang*

Hacer un viaje hasta la época de las representaciones tradicionales sería una buena manera de estudiar estas composiciones, pues debemos asumir que la musicalidad de estas antiguas piezas es casi imposible de reproducir de forma fiel (Llamas, 2014: 69), ya que no existen partituras como tal de la época antigua, como ya vimos *ut supra*. En la época Ming, se reorganizan piezas y se transcriben canciones pero no se sabe a ciencia cierta cómo eran, a parte de la enunciación, los tonos, la melodía, la longitud de las palabras, las combinaciones de sonidos, la respiración, el ritmo o las pausas (García, 2001: 45). El estilo *jingju* siempre fue acompañado de instrumentos que, durante muchos siglos, la Oficina Imperial de Música se encargó de regir y dictaminar; ella misma sería la que a largo plazo asumiría las cinco notas y los doce tonos de los que venimos hablando.

Con la entronización del Partido Comunista en 1949 se introducen por primera vez en las óperas fuentes folclóricas de carácter mucho menos culto de lo que había ocurrido hasta ese entonces. De esta manera, el pueblo se siente identificado con las *qupai* que escucha sobre el escenario, pues es consciente de que se dan tanto dentro como fuera del hecho teatral (Rohsenow, en Mair et al., 2001: 157). Así, el pueblo se conmueve y siente que forma parte del acto teatral, no sólo es público, sino copartícipe de la realidad que se da frente a él. Varias han sido las teorías arrojadas por los expertos para explicar este fenómeno: algunos optan por decantarse por la sequedad estética y cultural de esta década, otros por el inteligente movimiento de la Banda de los Cuatro para atraer a las masas. De manera más que comprobada venimos mostrando que la sequía estética de las que algunos quieren hacer adolecer a la Revolución Cultural no fue tal.

Surge así, de entre las ocho óperas revolucionarias, la denominada *Sinfonía de Shajiabang*, pieza sólo musical que debía ser el faro estético que alumbrara las siguientes composiciones revolucionarias en los años venideros. El argumento de *Shajiabang* narra la heroica historia de los soldados del Nuevo Cuarto Ejército en septiembre de 1939 que están enfrentándose a los ejércitos del Guomindang, cuando se ven obligados a retirarse y dejar atrás a treinta y seis combatientes heridos. La sección del Partido Comunista de la zona de Suzhou pronto se organiza, junto a los campesinos y habitantes revolucionarios de la zona, para cuidar de estos maltrechos soldados y protegerlos del Ejército Imperial japonés que se acerca (Mittler, 2010: 385). Así, tanto la ópera propiamente dicha, como esta sinfonía se crean en base a esta historia de orígenes reales para glorificar los actos llevados a cabo por miembros del Partido.

En 1964 se celebró en Shanghai el Festival de Ópera de Beijing de temas contemporáneos y pronto se organizaron compañías de soldados voluntarios que recorrieron cada rincón del país representando las *yangbanxi*. Esta sinfonía es la música que acompaña a la ópera, pero cobró tanta importancia, en esta pieza en particular, que en 1965 se representa de forma independiente en Beijing como sinfonía revolucionaria (Prieto, 2009: 17). La sinfonía consta de diez movimientos: 1. *Obertura*; 2. *Unidad entre el ejército y el pueblo*; 3. *Invasión del enemigo*; 4. *Confrontación inteligente*; 5. *Alarma*; 6. *Resistencia*; 7. *Estrategia*; 8. *Represión al enemigo*; 9. *Ataque relámpago*; 10. *Victoria*³⁴. La obra sufrió varias modificaciones desde su primera representación, lo que acabó por completo con el movimiento cuarto, dando como resultado una sinfonía de nueve movimientos.

La obra destaca por lo dramático de sus *qupai* y por hacer resaltar en todo momento la figura de los grandes héroes de la ópera, es decir, la abuela Sha, A Qingsao y Guo Jianguang. La primera siempre aparece en movimientos estéticamente que se declinan entre el amor y el odio, que tanto caracterizan a este personaje; la segunda muy ligada a canciones y escenas de franqueza y astucia; mientras que los momentos de grandes sentimientos y reflexiones internas de amor por el Partido y por el pueblo están ligados al tercer personaje. En la obra aparecen instrumentos típicos tradicionales como el *jinghu*³⁵, el *erhu* y el *pipa* en la parte más melódica, que incluye también tambores, *gongs* y platillos. Por la insistencia de Zhou Enlai se incluyó también la *suona*³⁶, instrumento de viento, y la aparición de un coro, algo realmente inusual en el *jingju*, lo que dio una agilidad y expresividad a la obra nunca antes vistas. Los movimientos de la sinfonía no se relacionan exactamente con el transcurso argumental de la ópera, pero sí que marcan los inicios y finales típicos de las *qupai* de las obras, a la poste se ha de recordar que su finalidad era la de servir de modelo a otras producciones ulteriores musicales.

Inicia la sinfonía con *Obertura*, combinando orquesta y coro, iniciada con metales y cuerdas en tono majestuoso que dan paso a las maderas, lo que dota de gran color estético a la pieza. En esta *qupai* aparece también la percusión china lo que otorga al conjunto un sabor de fusión entre Oriente y Occidente que no deja indiferente a nadie (Xing, 2024: 67); los coros femeninos y masculinos se van fusionando hasta alcanzar al final un poderoso efecto mixto que anima a las masas a trascender (Bayer, 2021: 444).

Unidad entre el ejército y el pueblo, el segundo movimiento de *Shajiabang*, pone sobre el escenario un dueto entre un tenor y una mezzosoprano que mantienen un intenso intercambio vocálico con cantos patrios que hablan de no ceder terreno ni olvidar a la familia revolucionaria. Para la consecución de este canto se utiliza la melodía *xipi* con diferentes ritmos de los vistos arriba, acompañado con la flauta dulce que lleva al auditorio al sur de China por la rememoración de su folclor. Después, Guo Jianguang interpreta en solitario la pieza *El amanecer se refleja en el lago Yangcheng*³⁷, lo que hace que la intensidad del movimiento llegue a un clímax verdaderamente intenso, hasta que la abuela Sha grita dando una calidez y fuerza increíble a la *qupai*, acabando esta por cantar *Tratar a los camaradas como a la familia*³⁸.

El tercer movimiento es únicamente instrumental, *Invasión del enemigo*, y pone al auditorio en una tensión dramática palpable, comenzando con tambores y sumándose progresivamente cuerdas con trémolos rápidos –generando algo de angustia– que ponen sobre aviso de un peligro inminente. Se insinúa vagamente un respiro momentáneo con la aparición de un clarinete, pero la vuelta más intensa de tambores ratifica la amenaza.

Alarma, el cuarto movimiento de *Shajiabang* no deja resquicio a la duda y pone en clave musical a un coro con una tensión emocional magistral, que enfatiza el coraje y arrojo de A Qingsao. Le sigue *Resistencia*, que inicia con el tímido sonar de un *pipa* que da paso a Guo Jianguang que canta *Disparos desde la otra orilla* con una voz vibrante llena de determinación y valentía. El movimiento quinto toca su fin cuando un coro de soldados se une a Jianguang y juntos entonan *Aprendamos del pino de la cima del Monte Tai*³⁹, cerrando esta *qupai* con un sabor muy nacionalista de resistencia frente al enemigo invasor.

³⁴ Los títulos en el orden de aparición arriba son: 1序曲 *Xuqu* ; 2军民鱼水情 *Junmin yushui qing* ; 3敌寇入浸 *Dikou rujin* ; 4智斗 *Zhi dou* ; 5报警 *Baojing* ; 6坚持 *Jianchi* ; 7授计 *Shouji* ; 8斥敌 *Chidi* ; 9奔袭 *Benxi* ; 10胜利 *Shengli*.

³⁵ El *京胡* (*jinghu*) es un instrumento chino de cuerda, muy usado en la ópera tradicional y que se incorporó también en la *Sinfonía Shajiabang*. El instrumento de bambú consta de dos cuerdas normalmente fabricadas en seda, aunque en la actualidad suelen ser de acero o nailon.

³⁶ La *唢呐* (*suona*) –u oboe chino– está formada 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.

³⁷ La *qupai* lleva por título original 朝霞映在阳澄湖上 (*Zhaoxia ying zai Yangcheng Hu Shang*).

³⁸ Esta *qupai* de corte folclórico lleva por título 你待同志亲如一家 (*Ni dai tongzhi qin ru yijia*).

³⁹ Ambas canciones aparecidas *ut supra* son 引诱敌人来打枪 (*Yinyou diren lai daqiang*) y 要学那泰山顶上一青松 (*Yao xue na Taishan dingshang yi qingsong*).

Se oye un clarinete y comienzan a acompañarle unas cuerdas, dando así comienzo a *Estrategia*, el movimiento sexto de la sinfonía. En esta *qupai* sólo interviene A Qingsao que canta varias veces, con las piezas *El viento sopla y la lluvia cae* y *Superemos las dificultades y venceremos al enemigo*⁴⁰, ambas de marcado carácter melódico y expresivo. Contrasta con la impactante aria que entona la abuela Sha en el movimiento *Represión al enemigo*, donde la anciana expresa la indignación del pueblo chino ante la invasión japonesa y la traición de manos de algunos colaboracionistas.

En la primera representación en Beijing de la sinfonía, los movimientos noveno y décimo, *Ataque relámpago y Victoria*, se representaron juntos, por su brevedad y ligazón. El heroico y valiente Guo Jianguang lidera a los soldados del Nuevo Cuarto Ejército para ayudar a sus hermanos varados en Shajibang (Prieto, 2009: 17), volviendo de nuevo al formato coral del inicio. Se cierra así la obra con un clímax grandioso que encierra la simetría perfecta al acabar como comenzó todo.

Y todo ello llevado a cabo con la nueva nomenclatura musical que venimos explicando desde el inicio; de esta manera, se podría decir que todo lo estudiado y señalado llega a su culmen con la *Sinfonía Shajibang* donde podemos ver todos los pormenores de la musicalidad revolucionaria de la década de los sesenta en China materializados.

Podemos ver aquí la introducción musical al acto cuarto de la sinfonía, donde observamos los números que se corresponden con las notas de la escala pentatónica, algunas anotaciones en chino debajo, los tiempos marcados con los puntos y unas cuantas equivalencias de relación de acordes marcadas con las líneas superiores.

Tabla 13. Ilustración de la métrica en la sinfonía *Shajibang*.

La *Sinfonía de Shajibang* es así un género híbrido, a medio caballo entre la ópera –con tintes tanto chinos como occidentales– y una sinfonía al uso, pues durante su representación los cantantes salen al auditorio ataviados con los vestidos relativos a los actos de la ópera. Además, aparecen momentos de personajes con *chang* en solitario, mientras que en otras ocasiones el coro es el encargado de llevar la carga estética y argumental. Esta herencia artística fue la culminación del trabajo de la Banda de los Cuatro, pero también de muchos músicos y amantes de la ópera que colaboraron con el proyecto de crear una estética musical que aunara tradición y revolución (Bayer, 2021: 443), reflejando así el espíritu más puramente chino y también el más innovador y transgresor, a través de la heroicidad de un grupo de habitantes que salvaron a los soldados heridos del Nuevo Cuarto Ejército.

Durante la década de los sesenta las ocho obras modelo eran omnipresentes, se retransmitían por la radio, se estrenaban nuevas versiones cinematográficas, se reproducían imágenes en carteles de propaganda del Partido o se versionaban con toques operísticos locales (Wei, 2023: 416). Se podría concluir que parte del éxito del experimento estético revolucionario musical residió en el apoyo que el pueblo demostró, pues ese apoyo es el que sobredimensionó el influjo y el alcance de las *yangbanxi*. La verdad de porqué hoy todos los chinos de mediana edad conocen de memoria estas obras pone de manifiesto que durante más de una década no vieron, ni escucharon, ni disfrutaron de ningún tipo de entretenimiento que no fuera las *yangbanxi*.

4. Conclusiones

Hemos intentado desgranar los entresijos más desconocidos de la producción estético-musical que Jiang Qing y su Banda llevaron a cabo durante la Revolución Cultural, teniendo en cuenta que ellos mismos se tuvieron que enfrentar a una realidad que en ocasiones les superó. Tenían claro los ideales que querían transmitir, pero la estructura y tradición milenarias de la dramaturgia china a veces lo complicó, por lo que en ocasiones se vieron forzados a optar por la tradición, y en otros momentos, por la innovación. Se pusieron también sobre la mesa las diferentes concepciones artísticas que existían entre los miembros del Partido y la mejor manera de aplicarlas, resultando un producto híbrido y consensuado en muchas ocasiones.

La irrupción de verdaderos entendidos en la materia semiótica china hizo que la dimensión musical de las *yangbanxi* cobrara una importancia inusitada hasta ese momento y que, además, mejorara la calidad de las piezas, combinando la tradición operística de hacer música, la introducción de canciones comunistas y folclóricas de diferentes lugares de China y la inclusión de elementos occidentales que daban ligereza, fuerza y cohesión a las piezas. Todo ello en base a un sistema pentatónico ejecutado a la china, combinando también instrumentos occidentales y puramente chinos.

La conclusión obvia que podemos extraer de esta aproximación a su estética musical es que el Partido persiguió en todo momento la consecución de lo bello. Querían transmitir un ideal de un hombre nuevo, un héroe infalible y unos valores transgresores, pero lo querían hacer a través de una imagen atractiva, sugerente y que cautivara al pueblo chino; y para ello, eminentemente, se tuvieron que apoyar en lo que la

⁴⁰ Por orden de aparición arriba, tendríamos 风声紧雨意浓天低云暗 (Fengsheng jin yu yi nong tian di yun an) y 定能战胜顽敌度难关 (Ding neng zhansheng wan di du nanguan).

masa de obreros, soldados y agricultores consideraban como estéticamente bello. Hemos de concluir pues asumiendo y aceptando que durante la Revolución Cultural existió una producción literaria –controlada, pero existió– que estaba ligada a una belleza revolucionaria de corte románticos y que sus fines últimos eran la propaganda y el establecimiento de los nuevos cimientos estéticos del país.

Así, la tensión que el Partido provocaría entre la estética y la propaganda se extendería por toda la década de los sesenta y los setenta, haciendo de las *yangbanxi* el único entretenimiento real que existió en un país que por entonces tenía unos ochocientos millones de personas; personas que, en todo momento, tatareaban las tonadillas de las óperas, las veían en teatros, las escuchaban en la radio o las veían en la televisión. El alcance que este trabajo pone de manifiesto la originalidad del tema estudiado en español, pues no existe una bibliografía aún que se inmiscuya en los temas estéticos revolucionarios chinos.

Bibliografía

- Adorno, T. W. *Prisms*. S. Weber & S. Weber Nicholsen, Trans. MIT Press. 1983.
- Anderson, Marston. *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica. México, 2021.
- Clark, P., Pang, L. et Tsai, TH. (eds.). *Listening to China's Cultural Revolution: Music, Politics, and Cultural Continuities*. New York, Palgrave Macmillan, 2016.
- Creel, Herrlee G. *El Pensamiento chino desde Confucio hasta Mao Tse-Tung*. Madrid. Alianza Editorial, 1976.
- Fan, X. *Staging Revolution: Artistry and Aesthetics in Model Beijing Opera during the Cultural Revolution*. Hong Kong University Press. 2018.
- 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.
- García Barrientos, JL. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Editorial Síntesis. 2001.
- 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.
- Lei, F., et Damdindorj, T. *Study on the origin and development status of Chinese Red Opera*. *International Journal of Education and Humanities*, 7(2), 22–29. 2024.
- Levi, Jean. *Confucio*. Madrid. Trotta, 2005.
- Liu, Siyuan. *The Routledge Handbook of Asian Theatre*. New York: Routledge. 2016.
- Luo, Mengyu. *Cultural policy and revolutionary music during China's Cultural Revolution: the case of the Shanghai Symphony Orchestra*. International Journal of Cultural Policy. 2016.
- Mair, Victor (ed.) *The Columbia history of Chinese literature*. New York. Columbia University Press. 2001.
- Mao Tse-Tung. *Citas del Presidente Mao Tse-Tung (El libro rojo)*. Madrid. Ediciones Akal. 2021.
- Mittler, Barbara. *Cultural Revolution Model Works and the Politics of Modernization in China: An Analysis of Taking Tiger Mountain by Strategy*. In the Journal of the Department of Ethnomusicology Otto-Friedrich University of Bamberg. Vol. 45 (2), pg. 53-81. 2003.
- Mittler, Barbara. *"Eight Stage Works for 800 Million People": The Great Proletarian Cultural Revolution in Music – A view from Revolutionary Opera*. The Opera Quarterly Vol. 26, No. 2-3, pp. 377-401. Oxford University Press, 2010.
- Moreno-Arribes Delgado, Juan Carlos. *Aproximación a la dramaturgia china*. Editorial Comares: Granada, 2024.
- Piscator, E. *Teatro político*, Madrid, Ayuso, 1990.
- Prieto, Carlos. *La música occidental en China en Por la milenaria China*. Historias, vivencias y comentarios. Foro de Cultura Económica. México, 2009.
- Russo, A. *Cultural Revolution and Revolutionary Culture*. Duke University Press. 2020.
- Sieber, Patricia et Llamas, Regina. *How to Read Chinese Drama. A Guided Anthology*. New York. Columbia University Press. 2022.
- Taruskin, R. *The Oxford History of Western Music: Vol. 5. Music in the Late Twentieth Century*. Oxford University Press. 2005.
- Wei, J. *Jiang Qing and the visuality of the Revolutionary Model Opera films in the Cultural Revolution*. Kritika Kultura, 40, 400–428. Ateneo de Manila University. 2023.
- Witke, Roxana. *Comrade Chiang Ch'ing*. Boston. Little Brown and Company. 1977.
- Xing, Z. *The modernization of musical aesthetics in model opera*. Francis Academic Press, 7(3), 64–73. 2024.
- Xu, Chengbei. *Peking Opera*. Beijing: China Intercontinental Press. 2003.
- . *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.
- . *El licenciado número uno, Zhang Xie*. Estudio preliminar y traducción de Regina Llamas. Barcelona. Bellaterra. 2014.
- 张晴滟. *样板戏：文化革命及其最新形式*. 北京大学出版社. 2020.