

El licenciado número uno, Zhang Xie, estudio preliminar y traducción de Regina Llamas, Barcelona, Bellaterra, 2014, 446. pp.

El teatro, como expresión artística que conjuga texto y representación, ha formado parte de la cultura tanto de Occidente como de Oriente; su transmisión escrita solía obedecer, a partir del Renacimiento europeo, al deseo de establecer un corpus que reafirmara los valores de los surgientes imperios y la calidad de sus producciones artísticas, y las conservara para la memoria. En Oriente, así lo entendió la dinastía Ming, que decidió reunir en un *Gran canon* los textos más representativos de la tradición china. En 1404, la comisión imperial encargada de la compilación completó el manuscrito; por su extensión, se realizaron sólo dos copias, una para conservarse en Nanjing, capital del imperio, a principios de la dinastía Ming (1364-1644) —copia que se perdió al caer la dinastía—, y la otra para ser resguardada en Beijing, y de la cual sólo se conserva una parte.

En China, el teatro, más que un objeto de estudio, era considerado un pasatiempo que no merecía atención académica; por lo tanto, el que se incluyeran en el *Gran canon* treinta y tres obras dramáticas hace de ellas un material único, pues, como dice Regina Llamas, “ésta fue la primera y última vez que se incluyó el género dramático en una colección imperial” (p. 10).

Una de estas obras dramáticas es *El licenciado número uno*, Zhang Xie, la cual Regina Llamas tradujo y editó bajo el sello de Bellaterra en 2014. En el estudio preliminar, Llamas presenta los avatares del manuscrito y brinda un amplio panorama de la historia del teatro en China, su significado en la cultura y sus características, así como las particularidades de *El licenciado número uno*.

Hace casi cien años, en 1929, Ye Gongchuo descubrió en una tienda de segunda mano en Londres uno de los volúmenes del *Gran canon*, el número 13 991; no era el ejemplar original sino una copia realizada durante el reinado de Shizong (1522-1567). Ye Gongchuo hizo una nueva copia y depositó la primera en un banco de Tianjin; este ejemplar también desapareció, por lo que sólo la copia que sacó Ye ha sobrevivido. Dicha copia contiene tres de los treinta y tres textos de teatro que originalmente se incluyeron en el *Canon*; tres de las piezas

más tempranas del teatro chino. El descubrimiento de las obras “obligó a los expertos a rectificar la historia de los orígenes del teatro y a aceptar que un teatro meridional plenamente desarrollado, del cual la obra que nos ocupa es representativa, pudpreceder al teatro del norte y tuvo gran influencia en la formación del teatro chino posterior” (p. 11).

En el estudio preliminar de *El licenciado número uno* se explica la historia de esta tradición, sus orígenes, su estructura musical, la organización de las escenas, la división de los papeles, los autores, los lugares de representación, el vestuario y los principios estéticos que regían dicho teatro del sur o *nanxi*, y se diferencia éste del otro estilo teatral, el del norte (*zaju*). De este modo, Llamas ofrece un relevante estudio que contiene información referente a la historiografía, el teatro del norte y, especialmente, el teatro del sur, del que, a mediados de la dinastía Ming, comienzan los primeros ensayos y notas sobre su estructura y su estética; este teatro compuesto por dramaturgos y aficionados cuyo interés principal se centra en la música. Llamas afirma:

Tanto en el teatro del norte como en el del sur predomina la canción y, en la organización de una obra, la trama, la división de escenas, y la entrada y salida de papeles tienen que ajustarse muy estrechamente a la organización musical. Estos elementos, la trama, la música, los papeles y la división de actos, determinan la estructura base de este arte (p. 28).

Esta estética propia de las representaciones dramáticas chinas desvela la complejidad conceptual que representaba el quehacer teatral.

Siguiendo con el teatro del sur, Llamas nos adentra en las primeras referencias que nos han llegado sobre él, y se detiene en la música y su función en el teatro, así como en el lenguaje particular de *El licenciado número uno*: “el lenguaje de las canciones es sencillo, y utiliza una lengua vernácula, y una gramática y una sintaxis cercana a la moderna” (p. 34); pues, como aclara Llamas, en la época de esta obra, “la simplicidad del lenguaje surge de la necesidad de comunicar la historia a un público a menudo inculto; una característica que más tarde se transformará en una manifestación de la autenticidad de la canción y su cualidad más importante” (p. 34). Otro elemento estructurante de esta tradición teatral es la división en escenas basada en la trama, la música y la entrada y la salida de los per-

sonajes, “pero también gravita alrededor de un ritmo interior, así como de una estética que busca la armonía de los opuestos” (p. 37). La obra debe incluir y mantener un equilibrio entre el júbilo y la tristeza, la separación y la reunión, para terminar con un final justo y feliz. En la estructura de la obra se incluye un preludio con función comercial, pues las compañías eran de aficionados que competían entre sí y debían atraer al público. El preludio, que antecede y forma parte de la representación, además de ofrecer una sinopsis de la obra, resalta los aspectos más innovadores de esa representación; en el caso de *El licenciado número uno* se destacan la innovación musical y las escenas cómicas. La alternancia de escenas serias y cómicas cumple también una función en esta estética: “La función de las escenas serias es adelantar la historia, siguiendo el desarrollo de los personajes principales, y dar a la obra un sentido dramático; en cambio, las escenas cómicas detienen la progresión del tiempo y disuelven el hechizo sentimental” (p. 38).

Otro de los temas de gran interés es el de los papeles y los personajes. En el teatro del sur, como ocurre en *El licenciado número uno*, existen siete papeles, cada uno de ellos sujeto a normas artísticas determinadas que definen su estilo de representación en la forma de cantar, hablar y gesticular; “cada papel tiene un registro lingüístico en el que debe hablar, un tipo de canción a la que tiene que atenerse y una serie de valores que proyectar” (p. 41). Llamas ahonda en los papeles y los personajes al ofrecernos en su estudio consideraciones sobre la caracterización, y destaca que la profundidad psicológica de los personajes en la tradición china no es tan importante como los modelos ejemplares de conducta que representan; así, muestra las categorías de los papeles y su origen, y las características de los papeles serios y de los papeles cómicos.

Enseguida, se da paso al tema de las asociaciones de escritores y la autoría. Llamas afirma que *El licenciado número uno* fue compuesta por un colectivo, una asociación de escritores, la Sociedad de las Nueve Montañas, posiblemente la misma que la representaba. Estas asociaciones eran sociedades urbanas de recreo donde los aficionados de la localidad se reunían para componer diversos tipos de literatura (teatro, acertijos o canciones); quienes formaban parte de ellas eran de diversas

profesiones y a veces formaban sus propios grupos de teatro; se les denominaba *caizi*, “hombres de talento”. Datos internos en la obra sugieren que ésta procede de la dinastía Song del Sur (1127-1279), y que la asociación de escritores que la compuso provenía de una localidad de Yongjia, en la provincia de Zhejiang, “lugar considerado, a partir de la dinastía Ming, como la cuna del teatro del sur” (p. 55).

No podemos comprender a cabalidad el teatro de ninguna época sin considerar los lugares de representación; en las capitales, durante la dinastía Song, existían lugares de recreo llamados, literalmente, “recintos bajo las tejas” y, dentro de ellos, espacios llamados *goulan* o teatros donde cabían hasta mil personas sentadas en gradas. Estaban cubiertos, de forma que las representaciones podían realizarse en cualquier época del año.

El teatro chino, al que nos introduce la edición de esta obra, aún genera muchas interrogantes, y permite plantear preguntas como las que la editora formula: ¿el número de papeles estaba condicionado por los participantes de las compañías o se debía a que era el número que aparece en las primeras obras dramáticas?, ¿qué tipo de entrenamiento llevaban a cabo los actores de la época?, ¿cuál era el grado de profesionalización?, ¿de dónde proceden los nombres de los personajes?, ¿cómo surgieron los recintos para las representaciones teatrales?

La traducción de Regina Llamas está basada en las ediciones y los comentarios de Qian Nanyang, *Yongle dadian xiwen sanzong jiaozhu*, Taipéi, Huazheng shuju, 1985, pp. 1-213, y Hu Xuegang, *Zhangxie zhuangyuan xiaoshi*, Shanghai, Shanghai shehui kexueyuan, 2002.

Además del excelente estudio preliminar, que introduce en el mundo teatral anterior al siglo xv en China, Regina Llamas realiza una edición del texto dirigida al lector de habla hispana contemporáneo, a quien acerca, con sus notas, el contenido de la obra gracias a la explicación de referencias históricas, míticas, religiosas, de personajes, costumbres y símbolos; así también aclara juegos de palabras, referencias léxicas y rítmicas del texto original chino, para que, a pesar de la traducción, podamos imaginar cómo se oía originalmente.

De este modo, la traducción y la edición de esta obra teatral ofrecen un invaluable material, no sólo de difusión sino

también de estudio, pues la trama de *El licenciado número uno*, *Zhang Xie* se complementa con las notas específicas que permiten visualizar cómo eran estas representaciones teatrales y cuál era su relevancia en el ambiente social y cultural chino de la época de la dinastía Song, gracias a que la dinastía Ming la conservó por escrito. La obra nos muestra los valores de una clase semiletrada y urbana “que rara vez percibimos en la literatura de la época” (p. 68), y en la que podemos observar una estructura dramática avanzada, con un sistema musical bien definido, un sistema de papeles extremadamente desarrollado y conceptualizado, y un planteamiento global de la armonía de una obra ya establecido. “Este texto es, en definitiva, un hito en la historia del teatro chino y de su literatura popular” (p. 68), y esta edición, sin duda, también lo es.

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE
El Colegio de México

YANG HUILIN, *China Christianity and the Question of Culture*, Waco, Baylor University Press, 2014, 272 pp.

Yang Huilin 杨慧林 (n. 1954), profesor de literatura comparada y estudios religiosos, director del Instituto de Estudios de la Cultura Cristiana, editor de la *Revista de Estudios de la Cultura Cristiana* y vicepresidente de la Universidad de Renmin en Beijing, en su último libro, pensando en la relación entre la cultura china y el cristianismo, trae a colación el debate sobre el papel de la lengua en la construcción de significados, el uso de la hermenéutica teológica en el discurso humanista chino y la presencia de valores éticos y morales universales en las religiones.

China Christianity and the Question of Culture, obra galar-donada a inicios de 2015 con el premio Merit for Missions/Global Affairs del ministerio Christianity Today, es una compilación de catorce ensayos escritos por Yang entre los años 2004 y 2012. El título del libro pareciera indicar que se trata de un intento por descifrar cómo el cristianismo se inserta en los imaginarios y la cultura de la China contemporánea, pero termina