

22  
201



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**TESIS**

Que presenta el alumno Luis Gerard Tauer Huitrón para obtener  
el grado de

**LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO**

**LA HISTORIA DEL TRAJE CHINO Y SU RELACION  
CON EL VESTUARIO DEL TEATRO CLASICO CHINO**

Asesores: Profa. Marcela Zerillo y Velázquez, Prof. Rubén Paganón  
Sandoval, Mtro. Oscar Armando García Gutiérrez

A large, stylized handwritten signature in black ink, which appears to be "Luis Gerard Tauer Huitrón", is written over the text of the advisors.

**México, D. F. Noviembre de 1997**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Le agradezco a mi familia por todo el apoyo que me han dado al estudiar esta carrera, así como por su paciencia.

A mis asesores por su comprensión, paciencia y dedicación a esta tesis y a mi persona.

A todas las personas, amigos y conocidos que de una manera u otra estuvieron relacionados con el desarrollo de mis estudios, de ésta tesis y en general por su ayuda y amistad.

## INTRODUCCIÓN

## Introducción.

El teatro es una de las expresiones mas complejas y completas que ha desarrollado la humanidad. Le ha servido como vehiculo de educación, como entretenimiento, y muchas mas. El teatro debe su origen a la evolución de los grupos humanos y su complejidad dependió de la forma en que cada grupo se fue desarrollando.

La cultura china, instrumentó un sentido de mando absoluto sobre los habitantes de una región, mucho más que otras culturas, a juzgar por la información disponible. Esto dio lugar al establecimiento de normas específicas o códigos para dividir materialmente a los gobernados de los gobernantes. Estos códigos incluían los colores, prendas, accesorios y sus detalles que podían o no usar determinadas personas, de acuerdo a su estatus social o nivel de autoridad.

Desde muy temprano, el pueblo chino aprendió a vivir con esos códigos lo que le permitía percatarse del nivel jerárquico que una persona ocupaba en su sociedad y asumir la actitud más apropiada al caso. Aquí hablaremos del código que se formó en el teatro, centrandó la atención en el vestuario y su complemento, el maquillaje, en comparación con los códigos que se aplicaron al traje civil hasta donde la información lo permite.

Es importante establecer que vamos a hablar del teatro clásico, es decir de aquel que surgió y se desarrolló durante la etapa imperial de la historia china principalmente en la dinastía Yüan (1125 - 1314 d.C.). La información

sobre este tema es escasa, sin embargo ahondaremos lo más posible para tratar de saber como se da esa relación.

La hipótesis que rige a esta tesis es que hay una relación entre el traje civil de la era imperial china y el vestuario del teatro clásico chino. El término abarca a varias manifestaciones teatrales entre las cuales está la ópera china, que es el principal objeto de estudio de este trabajo. La columna vertebral de esta tesis es el estudio del teatro chino tal como se conoce desde la dinastía Yüan, principalmente la estructura dramática general que conforma los textos, así como la representación teatral, como antecedente al análisis del vestuario del teatro clásico chino. En la segunda parte se presentan diferentes trajes que de acuerdo con la bibliografía consultada se han usado durante generaciones para las representaciones teatrales y que aún se usan. En seguida, se presentan y analizan fotografías de montajes actuales de obras escritas hace cientos de años y que requieren de estos vestuarios; en esas fotos se aprecia el vestuario que usan los actores así como el maquillaje, ambos elementos se comentarán en base a la información que estuvo disponible. Se trabajará de esta manera para que el lector tenga un cúmulo de conocimientos sobre el teatro chino que le permita apreciar mejor las características del vestuario, su lugar dentro del teatro chino y la relación con el traje civil que estamos buscando.

La bibliografía relacionada con los diferentes temas que se tocan en este trabajo es escasa, en ocasiones contradictoria y usualmente en idiomas extranjeros, principalmente inglés. Asimismo, la inclinación principal de estos textos suelen ser los textos dramáticos dejando en segundo término a la representación. Solo algunos de los libros consultados trataban directamente sobre la representación. En los demás, esta información se trató lateralmente o en introducciones.

**CAPÍTULO 1**

**ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y  
LITERARIOS**

## 1.1 MARCO HISTÓRICO.

El texto dramático que se usa actualmente en las representaciones de la ópera china procede de la dinastía Yüan, fundada por los mongoles en el año 1125 d.C., por lo que conviene centrar la atención en esta época abarcando tres aspectos: eventos históricos, arte y literatura y por último, el ambiente teatral de la época. Para una mayor apreciación tomaré como antecedente la dinastía que le antecedió:

### 1.1.1 La Dinastía Song (960 - 1280 d.C.)

Esta dinastía se fundó en el año 960 d.C. y para estudiarla es conveniente dividirla en dos periodos, Song del Norte y Song del Sur. Estos periodos reciben su nombre a partir de la ubicación de sus ciudades capitales. La dinastía Song fue fundada como resultado de una guerra civil que derrocó a la dinastía Tang.

La dinastía Song, al igual que las demás, gozó de cierta estabilidad política y económica mientras estuvo al mando de su fundador y el primer heredero, quienes en principio apoyaron al pueblo llevando a cabo acciones como bajar los impuestos y repartir tierras, especialmente a aquellos que les habían ayudado a lograr el mando de la nación. De ellos también se dice que apoyaron las artes, promovieron la fundación de escuelas y del budismo. Entre los principales logros culturales que se les reconoce está la fundación de la academia de pintura, gracias a la cual se desarrollaron varios estilos de pintura donde la naturaleza y sobre todo las aves fueron los personajes principales.

---

\*Esto es lo que se aprecia a partir de la lectura de algunos libros de historia de China, especialmente c.f. Bolton Beja, Flora; *Historia de China y su cultura hasta 1800*, Colegio de México.

En general domina a la pintura el espíritu realista<sup>2</sup>, aunque uno de estos estilos permite que el pintor incluya en su cuadro cualquier elemento que él quiera, aún cuando éste no exista en el paisaje que está realizando, siempre y cuando lo pinte con absoluto realismo. Paralelos a los paisajistas, se desarrolló un estilo en el cual sólo se pinta un motivo, generalmente pájaros y flores, dejando el resto del lienzo vacío en su color natural.

Fue en el año 1125 cuando la primera invasión mongola, al mando de Gengis Khan, obliga a la corte imperial a trasladarse a la región sur del país para fundar la nueva capital, con lo que se inicia el período de Song del Sur.<sup>3</sup> La nueva capital y el apoyo que la corte imperial continuó prestando a las artes hizo que se fundara una nueva academia, de la cual nacería un nuevo estilo, caracterizado por fuertes contrastes de luz y sombra y la presencia de nubes blancas en todos los cuadros de este tipo. Pero la mayor aportación de esta academia del sur fue una variante del estilo de "motivo único" del que hablamos en el párrafo anterior, en la cual el motivo se confina a una esquina del lienzo dejando el resto sin pintar o con un color de base muy ligero. Después de una segunda invasión, la dinastía Song sucumbe finalmente a la dinastía Yüan en el año de 1280.

### 1.1.2 La dinastía Yüan (1125 - 1314 d.C.)

En el siglo X, los mongoles todavía eran un pueblo disgregado por las praderas de la actual Mongolia (Siberia Oriental) que pertenecían al mismo grupo lingüístico. Para algunos estudiosos la razón del poderío mongol capaz de derrotar al Imperio Chino, está en su misma forma nómada de vida, la cual limitó durante muchas generaciones sus posibilidades de desarrollo.

La insuficiencia de armas, granos y otros elementos necesarios para su subsistencia hizo que los mongoles se acercaran constantemente a las ciudades chinas del norte donde podían encontrar algunos de esos elementos. Pero para unir a los diferentes grupos hizo falta la aparición de un líder tanto en lo

---

<sup>2</sup> si lo hace ver Laurence Sickman en su libro *The art and architecture of China*, en el capítulo 3, páginas 276 y 310

<sup>3</sup> Bolton Beja, Flora; op. cit. p. 155.

político como en lo militar, que supiera aprovechar la vitalidad guerrera de los mongoles para enfrentarla a un mundo ya en decadencia. Éste líder fue Temujin (1155 - 1227), conocido en la historia como Gengis Khan (Jefe Universal), que tomó el título de Gran Khan en 1206. Gengis Khan ha pasado a la historia universal como uno de los líderes más sanguinarios y un feroz conquistador. Sin embargo, él también fue un habil y astuto líder político que unió a los clanes y les dio una sola ley. Una vez lograda su tarea de conquista, y mientras continuaba sus intentos de someter al imperio Song, aprovechó el conocimiento de otros grupos menos poderosos de los que aprendía conceptos que le pudieran ser de utilidad al tiempo que se rodeaba de personas con conocimientos que le fueran igualmente útiles. De este modo, Gengis Khan conquistó el reino de Xi Xia, que coexistía con el Imperio Chino, llegando después hasta el sur de Rusia.

El Imperio Mongol se dividía en cuatro Khanatos <sup>4</sup>: 1) El Gran Khanato que estaba formado por la actual Mongolia, Corea y la mayor parte del norte de China; 2) El Khanato de Changatai en Asia Central; 3) El Khanato de Kipchak en Rusia y 4) El Il-Khanato de Persia. Durante varios años se mantuvo la unidad de los Khanatos, cuando se escogía a un Gran Khan, se le hacía en una reunión general, pero poco a poco la unidad se rompió debido a las necesidades particulares de cada Khanato, lo que resultó en que sólo el Gran Khanato conservará la esencia del pueblo mongol y continuó los deseos de conquista de Gengis Khan.

La conquista final de China la consumó Kubali Khan (1260 - 1294). Bajo su mandato se construyó la capital del imperio, Khanbalik (actual Beijing) y se adoptó por completo el sistema de administración chino.

La conquista de Song del Sur fue la tarea más ardua que enfrentó Kublai Khan. La alta tecnología alcanzada por los Song y la experiencia de años anteriores con los grupos del norte (mongoles y no mongoles), demoró mucho el final, debido a la constantes derrotas de los mongoles quienes nunca cedieron en su campaña de conquista. Al mismo tiempo los mongoles aprendían esas tecnologías entre las que se encontraban el vaciado del hierro y la fabricación de la pólvora, artes que los mongoles aprendieron de los kitanes y los ruzhen, quienes a su vez la aprendieron de los chinos, éstas eran de importancia capital para la fabricación de armas. La conquista del norte de China había

---

<sup>4</sup> Booton Beja Flora, *Historia de China y su cultura hasta 1800*, pag. 249

puesto a los mongoles en contacto con esas tecnologías y al mismo tiempo cortó los principales yacimientos de hierro y carbón de los chinos.

A la tecnología adquirida, los mongoles agregaron una poderosa caballería, que sólo era detenida por el agua. Los chinos aprovecharon ese defecto y construyeron lagos y diques, pero los mongoles a su vez aprendieron a construir barcos y con ellos flotas con lo que enfrentaron a los chinos en tierra y mar.

Otro factor que demoró la conquista del Imperio Song fueron las constantes guerras que los mongoles libraban en otras partes. Bajo el mando de Kublai Khan, el ejército Mongol conquistó el Tibet y llegó hasta el río Yangtsé. Finalmente una vez que Kublai Khan heredó el mando de su padre le tomó cinco años más de 1268 hasta 1273 el poder conquistar China. Entonces adoptó el título de emperador y llamó a su dinastía Yüan que quiere decir "El Principio"<sup>6</sup>.

Los chinos y los mongoles se tenían antipatía mutua. Las costumbres de ambos pueblos eran muy diferentes, desde su manera de vestir y comer hasta la posición social que tuvieron las mujeres entre el grupo conquistador, que era muy diferente de aquella entre los chinos. El idioma mongol tampoco tenía semejanza con el chino y la escritura era una adaptación del idioma uigur. Finalmente la aceptación de la cultura china por parte de los mongoles fue solo superficial, lo que provocaba más desconfianza entre ambos bandos.

Por eso, los mongoles limitaron el acceso de los chinos hacia los puestos gubernamentales haciéndoles imposible el obtener puesto de alto rango, en los que preferían a extranjeros, musulmanes y nestorianos que provenían del Asia Central y Medio Oriente, así como algunos europeos que llegaron antes que Marco Polo. A lo que se le suma la discriminación legal que había hacia los chinos. Éstos estaban divididos en dos grandes grupos: los chinos del norte y los chinos del sur, además de los cuales estaba el grupo de los mongoles y el grupo de los extranjeros.<sup>6</sup>

Los mongoles tenían siempre los puestos más altos y confiaban los puestos secundarios a los no-chinos; en lo más bajo de la escala estaban los chinos

---

<sup>6</sup>Flora Botton Beja, *Historia de China y su cultura*, pag. 251

<sup>6</sup>Idem pag. 254

del norte y al final de todos los chinos del sur (los recién conquistados). Para cada grupo había una legislación distinta y los dos grupos de chinos llevaban la peor parte. Estaba prohibido el casamiento entre los diferentes grupos y a los chinos no se les permitía cambiar de profesión convirtiéndolos casi en esclavos. Los mongoles podían portar armas y los chinos no. En resumen, la mitad de los puestos de gobierno estaba en manos de los mongoles y los extranjeros y la otra mitad se dividía entre chinos del norte y chinos del sur, los cuales formaban el 80% de la población total, por lo que se generaron grandes resentimientos.

Los contactos entre China y el occidente, existían de muchos años atrás<sup>7</sup>, sin embargo dichas rutas estaban casi olvidadas. Fueron los mongoles quienes reactivaron las vías de comunicación, facilitaron los viajes y establecieron puestos de descanso y de abastecimiento para los viajeros.

Para éstos, había principalmente dos razones para emprender un viaje; religión y comercio. Los nestorianos habían surgido en Persia como una variante de cristianismo con tintes mucho más orientales. Para la dinastía Tang, casi habían desaparecido, pero resurgieron entre algunos grupos tribales como los rhuzen y con el tiempo la fé nestoriana se difundió de nuevo, encontrando adeptos entre los mogoles, algunos de los cuales llegaron a puestos de importancia dentro del gobierno central.

Los diferentes viajeros que llegaron a China durante este periodo, dejaron escritas sus impresiones, de las cuales la más famosa es "El Millón" de Marco Polo. Él y varios otros (sacerdotes, embajadores, etc.) llegaron a China durante la época de mayor auge cultural, en la que los mogoles casi no aportaron, sino que absorvieron, quienes sí aportaron fueron los extranjeros residentes en China y los comerciantes y artistas que iban de paso y que se quedaban en las ciudades durante varios meses.

Los mongoles nunca tuvieron una religión exclusiva y varios de ellos se sintieron atraídos hacia las diferentes manifestaciones religiosas que se encontraban en convivencia, especialmente aquellas con trasfondo mágico y afines a sus creencias ancestrales. La tolerancia que mostraron hacia la gran variedad de religiones molestó a los letrados chinos que consideraban todos los cultos fuera del confucianismo como bárbaros. Todos los templos y lugares

---

<sup>7</sup> Principalmente hasta las fronteras de Pakistán, India, Persia y más adelante Israel.

de culto fueron exentados de impuestos lo que permitió a diferentes religiones y sectas tener propiedades y hasta enriquecerse.

Ni el nestorianismo ni el catolicismo tuvieron una influencia duradera en China, al contrario que el Islam y el budismo. Comunidades musulmanas florecieron en el noreste y sur de China, se mezclaron con los chinos y formaron comunidades celosas de su autonomía, que con el tiempo tendrían confrontaciones serias con el gobierno y se alzarían en rebeliones.

El daoísmo por otra parte fue una de las religiones que más atrajo a los mongoles debido al uso de varias fórmulas mágicas, sus templos prosperaron por centenares a lo largo de todo el territorio, al que luego llegaría el budismo y finalmente el lamaísmo, variante del budismo que le mezclaba con rituales, símbolos y cantos mágicos (como lo mandalas y los mantras). Los sacerdotes se llaman a sí mismos *lamas* que significa "superiores". Esto agradó también a los mongoles y el culto lama se difundió por toda China y Mongolia.<sup>4</sup>

Los lamas se hicieron de poder político y económico y poco a poco se infiltraron en las altas esferas gubernamentales llegando a influir sobre el mismo Kublai Khan.

Por lo que se refiere al arte y específicamente a la pintura, los mongoles no dieron muchas aportaciones y básicamente se continuó pintando en el estilo de la era Song del Sur, que finalmente fue abandonado para ser retomados los estilos de Tang y Song del Norte.

En un principio y debido al abandono de la corte por parte de artistas y literatos, la pintura vivió un periodo de nulo avance llegando incluso a caer en formalismos tanto en la composición como en los elementos mostrados en los cuadros, lo que resulta en cierta monotonía visual.

Con el tiempo se comenzó a gestar una nueva generación de pintores que en cierta forma ignoraron a los pintores de la era Song del Sur y volvieron sus ojos a los pintores de paisajes de las eras Tang y Song del Norte, a quienes no intentaban copiar, sino de quienes querían recuperar el espíritu austero de sus pinturas.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup>Flora Botton Beja, *Historia de China y su cultura hasta 1800*, pag. 257  
<sup>5</sup> Laurence Sickman, *The art and architecture of China*, capítulo 22 *Yüan Dynasty painting*.

Entre las influencias de esta postura se puede mencionar el abandono del confinamiento del motivo a una sola esquina, que fue reemplazado por el estilo detallado y amplio de la pintura de los maestros antiguos, relleno de figuras como árboles, rocas, picos, etc., lo que produce una aparente falta de composición debido a esa misma abundancia de elementos, que sin embargo forma un patrón rico en colores y formas.

Ese efecto de excesivo detalle era remarcado por un cambio en las proporciones del rollo en que se pintaba, de una superficie ancha y acostada a un lienzo alto y delgado que permitía elementos relativamente largos en el fondo y abajo de la pintura y un espacio bastante considerable en la parte superior del lienzo en la que cabía un horizonte muy amplio. La impresión que causa es la de un pedazo de paisaje que ha sido cortado y colocado en la tela.<sup>10</sup>

Una segunda variante del paisajismo, usaba un solo color, generalmente canela o café en sus diferentes tonos. En esta variante, la pintura se divide en dos partes casi sin relación una de la otra: el primer plano y el fondo, donde generalmente se colocaban montañas. En el primer plano se dibujaban los motivos más importantes del cuadro y los trazos eran claros y precisos, delineando perfectamente las figuras, en tanto que las montañas y otros elementos del fondo se dibujaban de manera menos definida, estilo que también se aplicaba a la rocas, árboles y plantas en general, a fin de resaltar el motivo principal.<sup>11</sup>

## 1.2 MARCO LITERARIO.

La literatura estuvo entre las artes más apreciadas por los distintos emperadores. En los diferentes gobiernos de cada dinastía y desde que se fundó el confucianismo<sup>12</sup> fue requisito que los gobernantes y oficiales tuvieran esta formación filosófica, quedando el budismo y el taoísmo como religiones, a veces perseguidas, otras veces apoyadas y otras más ignoradas. Esto es im-

<sup>10</sup> Ibid, página 148.

<sup>11</sup> Ibid, página 151.

<sup>12</sup> Se desconoce la fecha exacta. El hecho de que esta formación se hiciera obligatoria puede deberse a que el filósofo pasó varios años errando por el país sirviendo a diferentes señores feudales y llevando sus enseñanzas junto con algunos de sus discípulos. Enciclopedia Larousse, tomo V, pag. 177. *Confucio*. Edición de Feb 1973.

portante porque los oficiales de la dinastía que era derrocada generalmente eran expulsados de las filas del gobierno cuando no eran ejecutados. Esto provocaba el que algunos de estos oficiales o eruditos que trabajaban en la corte imperial se dedicaran a otros oficios, entre ellos las letras. Principalmente los llamados eruditos, casi todos autodidactas o gente con interés por el estudio, eran los que se dedicaban a ejercer el oficio del escritor y de entre estos, algunos otros escribieron teatro, junto con algunos actores, como veremos más adelante.

Las características generales de la literatura de la Dinastía Yüan tienen su base en las bases sentadas por los escritores de las dinastías Tang y Song, quienes iniciaron una reforma de la literatura prosada, así como a convertir las tradiciones orales en textos literarios. Ya desde este momento, comenzaron a "profesionalizarse" ciertas artes que anteriormente no se les consideraba más que como oficios.

El movimiento de reforma de los escritores de Tang, encontró su auge y mayor éxito en los escritores de Song, al grado de que sus trabajos literarios fungieron como modelo para los escritores de las siguientes épocas. El cuerpo general de la prosa es esencialmente confucionista en contenido, ya que tanto los escritores de Tang como de Song buscaron resaltar dicha filosofía por encima del Taoísmo y del budismo.

El movimiento "neoclásico" como le llama Li Wu-chi<sup>13</sup> va más allá de la mera restauración de las historias de la era Han y el estilo clásico inscrito en ellas, era más bien la recreación de una prosa capaz de presentar ideas y argumentos efectivos basado en un estilo considerado mejor que el que se tenía en el momento.<sup>15</sup>

Las historias seculares de la era Tang proveieron de un nexo entre la tradición de los cuenta-cuentos, de Song y Tang. Una de las evidencias de que la tradición se continuó directamente de la era Tang a la era Song es la simila-

<sup>13</sup> Laurence Sickman en su libro *Chinese art and architecture* menciona que los pintores y escritores de las eras Song y anteriores "se consideraban entre profesionales y amateurs", en cambio los pintores y escritores de la Dinastía Yüan se consideraban profesionales de su arte.

<sup>14</sup> En su libro *An introduction to chinese literature*, capítulo 9 *The neoclassical movement in prose*, pags 125 - 140.

<sup>15</sup> Recuerde que la Dinastía Han sirvió de modelo para muchas de las dinastías que le siguieron, y que deseaban emular los logros de ésta en todos los aspectos.

ridad entre ambos estilos y la forma de las narraciones . En estilo ambas están dominadas por el uso alternado de prosa y verso (que más tarde sería una de las características fundamentales del texto del teatro clásico chino), siendo la única diferencia notoria la mayor longitud de las historias de la era Song y el uso de un lenguaje más coloquial y maduro, así como mejor escrito, en lugar de un lenguaje más refinado y menos usado por el común de la gente. <sup>16</sup>

Durante la era Song, el narra historias se convirtió en una profesión y cada narrador se especializaba en una línea particular de historias que Li Wu-chi engloba en la siguiente clasificación: 1) historias reales [verdaderas] de amores, 2) historias de fantasmas femeninos, ambas se acompañaban con la música de una flauta de metal; 3) historias de batallas, juicios y asesinatos, 4) historias religiosas y 5) relatos históricos.

Con esto, y a decir de Li Wu-chi, se comenzó a formar una literatura burguesa <sup>17</sup>, donde las historias reales reflejaban la actividad social de Song y las narraciones históricas o sobrenaturales creatividad artística del narrador.

### 1.2.1 Literatura dramática.

El auge dramático de la literatura china se debe a los mongoles, quienes no veían con buenos ojos a los literatos confucianos, ya que éstos seguían siendo fieles a los ideales de la dinastía Song. Por esto los nuevos emperadores expulsaron del gobierno a los eruditos, con lo que terminó el control que tenían sobre las letras, esto permitió que muchas otras personas que se dedicaban a escribir pudieran hacerlo sin tener que seguir las normas confucianas. Aunque los mongoles no tenían un nivel cultural tan elevado como los chinos sí demostraron, tanto pueblo como nobles y emperadores, gusto por las artes y los entretenimientos. Esto contribuyó al surgimiento de escritores, compañías de teatro, música y danza, y algunos teatros.

En el libro *A history of chinese literature*, el autor Lai Ming, dice que el texto de la dinastía Yüan evolucionó de los antiguos textos Song. Los textos

---

<sup>16</sup> Li Wu-chi *An introduction to chinese literature*, cap. 10 *Literary and colloquial tales*, pag. 154

<sup>17</sup> En el texto en inglés, traducción del chino dice : " *bourgeois literature* " página 154

de la dinastía Song del Norte, evolucionaron de los textos de la dinastía Tang cuando éstos se hicieron muy estilizados y se mezclaron con las canciones populares de la era Song del Norte, ya que según nos dice este autor, los literatos sintieron que las formas populares los ayudaban más a transmitir sus sentimientos. <sup>18</sup>

En el texto dramático de la era Song, también se reconocen dos estilos con características estilísticas distintas. En el texto de la era de Song del Norte, encontramos una mayor abundancia de cantos que de diálogos y aparentemente (por lo que se entiende del texto fuente) se prestaba poca atención a los diálogos y mucha mayor atención a los cantos. Éstos se cantaban por una sola persona en una sola escala y sólo en raras ocasiones se permitía que otros cantantes acompañaran al cantante principal, además admite la existencia de varios actos sin límite de extensión. Esto se permitió durante todo el tiempo que el estilo de Song del Norte estuvo en boga. <sup>19</sup> Por otra parte, en el estilo de Song del Sur encontramos que sólo se permite un acto y su introducción; puede haber tantos cantantes como se considere necesario y no hay restricción en cuanto al ritmo y la escala musical empleada, la cual sí puede variar a lo largo de la obra. <sup>20</sup>

En el texto Yüan, estas dos posturas se mezclan y dan como resultado una forma dramática en la que diálogos y canciones altamente estilizados tienen la misma importancia dentro de la estructura dramática, como veremos en el capítulo dos.

Las obras teatrales de la dinastía Yüan están conformadas por una amplia variedad temática y de estilos. Las tres diferentes posturas filosófico-religiosas (budismo, taoísmo y confucianismo) mostraron su presencia en la literatura dramática. También se manifestaron en la poesía y las letras, pero su influencia es más clara en el teatro. <sup>21</sup>

Las obras de influencia confuciana muestran ante todo el cumplimiento de las virtudes confucianas, que son: lealtad y piedad filial, integridad, fidelidad fraterna, rectitud, generosidad y caballerosidad. Estas obras generalmente hablan de personas atrapadas entre su deseo personal y su deber moral y de-

<sup>18</sup> Lai Ming, *A history of chinese literature* pagina 226.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 233.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 234.

<sup>21</sup> 'Shih, Chung-wen, *The golden age of chinese drama* p 11

berán hacer siempre lo que se da por correcto, en lugar de seguir sus impulsos.

El taoísmo por otra parte es lo contrario del confucianismo, el taoísmo ex-presa que el ser humano debe estar en armonía con la naturaleza. Verdades sociales, dinero y otros artificios de la civilización son vistos como ilusiones vanas que deben ser evitadas. Así pues, los personajes de estas obras buscarán seguir sus ideales personales de lo correcto y lo incorrecto y encontrar su propio camino.

En cambio el budismo cree en aspectos como el *karma*, la predestinación, la transmigración del alma y la iluminación. La reencarnación también es un tema recurrente en el teatro de esta corriente filosófica, en donde la vida actual es el resultado de la forma como se condujo una persona en la vida anterior. La única posibilidad de salvación de este círculo está en ascender a mejores formas de vida terrenal y espiritual a través del destierro de todo impulso terrenal. Paralelas a estas tres posturas, estaban las obras de justicia social, en donde el tema principal era el castigo recibido por los personajes malvados, los cuales podían ser lo mismo nobles o soldados, que forajidos o personas comunes. La justicia podía llegar de cualquier forma, ya sea a través de soldados, dioses o incluso de forajidos que llegaran a tomar venganza del personaje negativo de la obra.

### 1.2.2 Atmósfera teatral

El teatro está ligado al pueblo y a la cultura china desde sus inicios, pero no se tienen suficientes datos de las representaciones teatrales más allá de las dinastías T'ang (617 - 960 d.C.) y Song (960 - 1280 d.C.)<sup>24</sup>. Sin embargo, y debido a que este trabajo se centra sobre la dinastía Yüan (que es posterior a las dos mencionadas), esto no representa un impedimento para este escrito.

---

<sup>24</sup> Al menos hasta donde llegaron las investigaciones para este trabajo.

Ahora hablaremos de los eventos en general que involucraban y colocaban al teatro dentro de la vida de China. Liu Wu-chi, en su libro<sup>23</sup>, nos dice que durante la dinastía T'ang, las muchachas de familias ordinarias eran seleccionadas por su belleza y talento y llevadas al palacio para ser alojadas en un área separada llamada "Diseñadas para Primavera"<sup>24</sup>, que era una escuela donde aprendían a cantar, tocar instrumentos musicales y a bailar. Es de esperarse que este tipo de "reclutamiento" continuó durante las dinastías posteriores, ya que era una forma segura de contar con entretenimiento de buen nivel en el palacio.

Durante la dinastía Song, los emperadores celebraban banquetes en los que se presentaban compañías de actores profesionales, los cuales tenían incluido que abandonar a su público en el teatro común cuando recibían el llamado de un noble. De los actores se esperaba una total obediencia hacia el rey, regente o noble en cuestión.<sup>25</sup> Las representaciones se llevaban a cabo lo mismo en teatros construidos con ese fin (el de la representación), que en tabladros improvisados en las festividades de algún noble, que en casas de té, cuando los actores salían de la ciudad en una pequeña gira por los alrededores.

Las ciudades importantes tenían un distrito (que pienso puede entenderse también como barrio o colonia) donde se encontraban todos los teatros de la ciudad, a los cuales asistía toda clase de público. Estos barrios eran conocidos por diferentes nombres, como por ejemplo "Distrito de la familia Sang", "Distrito medio" y "Distrito interior"<sup>26</sup>, localizados en la ciudad de Kaifeng, capital del imperio Song.

Otra forma de teatro que gozó de popularidad en la dinastía Song fue el teatro de marionetas, cuyo origen se ha podido rastrear hasta la dinastía Han. Estas aparecieron hacia el final de la dinastía, y para el siglo III D.C. ya estaban hechas de madera y, mediante mecanismos, eran capaces de tocar flautas y tambores en las representaciones que se efectuaban en la corte; para la dinastía T'ang gozaban de enorme popularidad entre la gente y la nobleza. Al

<sup>23</sup> Liu Wu chi: *An Introduction to Chinese Literature*; p.160 - 161

<sup>24</sup> En el texto, originalmente escrito en inglés literalmente dice "Designed for Spring"; el nombre en chino no se menciona en este texto. *Ibid* nota 3. p. 160

<sup>25</sup> *Ibid*. p.161.

<sup>26</sup> *Ibid*. p. 162.

contrario de esta forma de teatro, el teatro de sombras, que fue una innovación de la dinastía Song, no fue muy popular sino hasta el siglo XI. Durante la dinastía Song, las figuras se cortaban en papel blanco o de colores para tiempo después y gracias a la aceptación del teatro de sombras, se hicieron de piel de oveja (debido a su durabilidad) pintada en colores brillantes.<sup>27</sup> Liu Wu-chi indica en su texto que había otra forma de teatro de sombras, en la que actores de carne y hueso representaban sus papeles detrás de una cortina, de modo que sus sombras se proyectaran sobre la tela.

Todas estas formas de teatro continuaron y se desarrollaron durante la dinastía Yüan, debido en buena parte a que, como se indicó líneas arriba, los mongoles fueron absorbidos por la cultura china. Por otra parte, había también una forma de teatro para el pueblo y otra para los literatos, en donde la diferencia básica era la estructura dramática, siendo mucho más elaborada la segunda, además se estilaban más las obras con temas confucianos, doctrina que era común a toda la gente entendida. Esto es interesante, ya que se contraponen a la información que veremos más adelante en donde otro autor nos indica que fue el texto Yüan con sus características el que sobrevivió al paso del tiempo y que se usa aún en la actualidad.

Regresando con Liu Wu-chi, él afirma en su libro que los textos de las dinastías posteriores, Ming y Ch'ing, se alejaron de la audiencia, al estar más preocupados los autores en las formas del verso y no en el desarrollo de la trama, con lo cual hacían un teatro para conocedores de las artes literarias y no para el común de la gente, aún cuando en muchos casos, adaptaron historias de obras escritas durante el periodo Yüan, mucho más que episodios históricos o literarios. En el capítulo 11 de su libro *Una introducción a la literatura china*, que lleva por título *Primeros entretenimientos y actividades teatrales*<sup>28</sup> menciona que durante las dinastías Song y Yüan, hubo muchos actores de origen humilde y otros que habían sido literatos, que escribían sus propias obras; al estar en contacto cercano con el pueblo, escribían de manera más "coloquial" y en un idioma chino más popular. Así pues, el texto de la dinastías Yüan, Ming y Qing presenta la "cara popular" y la "cara culta", una con estructura dramática libre e "informal" al estar escrita por personas sin conocimientos literarios y la otra mucho más definida también en cuanto a estructura dramática y uso del lenguaje.

<sup>27</sup> Liu Wu-chi; *An introduction to chinese literature*; p. 164.

<sup>28</sup> 'Early theatrical entertainments and activities. p 159

**FALTA PAGINA**

No. 16

## Recapitulación.

En este capítulo hemos visto un panorama de cómo las diferentes influencias que recibe un país van conformando sus características internas y externas. Vimos como la pintura y la literatura, así como el teatro tanto como hecho práctico como hecho literario, se desarrollaron gracias a las influencias recibidas de otras culturas, provocada por los cambios históricos mayores, hasta alcanzar su forma "definitiva" en tanto al momento histórico estudiado se refiere.

De los diferentes eventos históricos que influyeron en la cultura china hay que distinguir aquellos que la influyeron durante más tiempo de aquellos que no tuvieron una duración tan larga.

Entre los primeros, el más importante es sin duda la invasión mongola que trajo como resultado inmediato la destrucción casi completa de la casa imperial. Los sobrevivientes huyeron hacia el sur y continuaron su modo de vida. En tanto, los territorios conquistados atravesaron una serie de cambios sociales y gubernamentales que alteraron el panorama tanto en la vida diaria como en las artes y la literatura. Otros factores tales como cambios geográficos, o bien religiones además de otros dejaron su huella en las artes, a veces precursoras de cambios y otras receptoras de ellos. La forma del teatro, así como su ejecución y las condiciones de vida de los actores obligaron a éstos a adaptar su arte a su entorno, dejando en él poca influencia en tanto a cambios provocados en la sociedad a través del teatro como lo intentaron (y en algunos casos lograron) otros estudiosos y practicantes del teatro en la tradición europea durante nuestro siglo.

La revisión de la historia china, inmediata a la dinastía Yüan, nos deja ver como la complejidad de los hechos que rodearon a esta cultura influyeron en el mundo chino de entonces, provocaron cambios drásticos y duraderos al

punto de acabar con la herencia de la dinastía Song modificando la vida y la sociedad en forma lenta e irreversible. Con la llegada de los mongoles, y al abrirse el panorama literario, las religiones adoptadas por el pueblo chino dejaron también su huella quizá debido a su afán de perdurar en el tiempo demostrado, yo pienso, por la duración de las tradiciones chinas, inquebrantables a pesar del paso del tiempo, por el respeto y la recreación de los hechos de ancestros que existieron hace cientos de años, todo esto logrado por el pueblo, más que por los sacerdotes, como si en la naturaleza del pueblo chino estuviera intrínseco, más que en otras culturas, la necesidad y el deseo de continuar existiendo.

## CAPÍTULO 2

### CARACTERÍSTICAS DEL TEXTO Y LA REPRESENTACIÓN DEL TEATRO CLÁSICO CHINO

## 2.1. El texto dramático

### 2.1.1 Características generales.

En el capítulo anterior quedó asentado que el texto dramático de la dinastía Yüan se compone tanto de cantos como de diálogos, unos en verso y otros en prosa. También se habló de las diferentes posturas filosóficas que influyeron en los temas representados y su tratamiento. Ahora desglosaremos las características que componen al texto, desde su estructura general, los personajes, temas y el tratamiento que se les dio.

Diferentes autores entienden y analizan de manera diferente el texto, por lo que existen diferencias en cuanto a la estructura que compone el texto del teatro chino. Shih Chung-wen<sup>16</sup> menciona los siguientes puntos como la estructura general del texto dramático chino:

- 1.- *Verso de apertura*. La primera persona que entra a escena, dice un verso que lo identifica, expone sus objetivos y motivos dentro de la obra y plantea la acción dramática.
- 2.- *Autoidentificación*. Cada vez que una persona entra a escena, debe decir al público quién es y qué persigue.
- 3.- *Monólogo*. Es relativamente común el uso de monólogos a lo largo de la obra, esto permite que el público y el personaje tengan una comunicación más directa, en donde el personaje se convierte por unos momentos en una forma de narrador.

---

<sup>16</sup>Shih, Chung-wen; *The golden age of chinese drama*, Capítulo 2 Conventions and structure p. 25 - 32.

4.- *Alternancia de verso, prosa y canción.* A manera de refuerzo a la acción y los textos, en el teatro chino se alternan texto en prosa con versos o canciones.

5.- *Recapitulación.* Shih Chung-wen entiende por recapitulación la constante repetición de datos por parte de los actores cada vez que entran a escena, es decir, se repite la autoidentificación.

Por otra parte Liu Wu-chi, en su libro *An introduction to chinese literature*, hace una interesante comparación entre la estructura de los clásicos griegos y la de los dramaturgos del periodo Yüan, de la cual se resume lo siguiente: Las obras dramáticas del periodo mongol constan de cuatro actos cada una junto con un prólogo y/o interludios. Estos interludios se diferencian de los actos en que son de menor duración y tienen menos canciones, las cuales son interpretadas por los cantantes secundarios, en lugar del cantante principal, el cual canta todas las canciones de la obra. La única unidad, en cierto sentido aristotélico, que respeta el teatro chino, es la unidad de acción; las unidades de tiempo y de lugar no tienen ninguna cabida dentro de este teatro y así, podemos encontrar obras cuya acción se desarrolla a lo largo de varios días, meses e incluso años, y por otra parte, las obras del teatro chino casi nunca se limitan a una sola localidad.

Como su contraparte griega, el autor del teatro chino estaba obligado a ser un poeta, a tal grado que una obra se aprecia mucho más por su calidad poética que por el argumento o la acción dramática que también eran importantes.<sup>17</sup>

#### 2.1.2 La temática en el teatro chino.

De acuerdo con Liu Wu-chi, los temas que abarcaron los autores de la época Yüan se distribuyen de la siguiente manera: amor e intriga, religioso y sobrenatural, históricos y pseudohistóricos, domésticos y sociales, crímenes y leyes y héroes bandidos.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup>Liu Wu-chi; *An introduction to chinese literature*, p. 170.

<sup>18</sup>*Ibid* p. 171.

Las *obras de amor e intriga* tratan de situaciones en las que dos amantes ven obstaculizados sus deseos debido a situaciones como el estatus económico o social y eventos similares. Shih Chung-wen dice sobre estos temas que el amor en las obras chinas debe entenderse en el sentido sensual y no en el sentido platónico de algunas obras occidentales. Estas obras siempre tienen un final feliz, lo cual constituye una de las características del teatro de este periodo.<sup>19</sup>

Por otra parte, Shih Chung-wen indica que el héroe romántico chino dista mucho del hombre fuerte y valiente de la cultura occidental, y es en cambio un hombre de poca fortaleza física, cuya principal característica es la inteligencia y capacidad de aprendizaje; normalmente los impedimentos para los amantes terminan cuando el pretendiente logra una meta similar a obtener un puesto de oficial en el gobierno o al haber aprobado el examen para obtener un cargo semejante. La heroína puede ser una cortesana o mujer del pueblo de cierta posición económica.<sup>20</sup>

Las obras *sobrenaturales y de religión*, son historias de amor en las que se ven envueltos seres sobrenaturales y seres mortales<sup>21</sup>, donde la figura femenina ocupa la categoría sobrenatural, pudiendo ser un espíritu, o la hija de un dragón, que se rinde al amor de un literato pobre o un estudiante solitario<sup>22</sup>. El conflicto se resuelve cuando el estudiante es ayudado por algún otro espíritu, ya sea otorgándole poderes o apaciguando a los padres de la heroína. Hay otros casos en los que los protagonistas son seres mortales, pero ocurren hechos sobrenaturales alrededor de su situación amorosa.

Las obras *históricas y pseudohistóricas* se tratan de la representación en escena de la historia de China, según la ve cada autor y cada dinastía.

Las obras *domésticas y sociales*, tratan de personas comunes se ven involucradas en hechos fuera de su cotidianeidad, pero que son perfectamente posibles y probables, creo que podemos decir que son el equivalente a las

---

<sup>19</sup>Shih, Chung-wen, op. cit, capítulo IV Temas, p. 75

<sup>20</sup>Idem.

<sup>21</sup>Liu Wu-chi, op. cit., p. 175.

<sup>22</sup>Shih, Chung-wen, op. cit., p 79.

obras costumbristas, o a las obras realistas de Ibsen o Chejov, aunque con un concepto de realismo escénico diferente.<sup>23</sup>

*Las obras de crímenes y leyes.* En estas obras se reparan injusticias cometidas a personas comunes, tales como casos de incriminación, robo, asesinato, despojos y similares.<sup>24</sup>

A las anteriores, Shih Chung-wen añade las siguientes:

*Obras confucianas.* Pese a que el confucianismo fue erradicado y desacreditado por los mongoles como modelo de educación gubernamental, éste había estado presente en la sociedad china durante varios cientos de años, y no pudo ser eliminado. Así pues, los literatos y oficiales que encontraron en el teatro un segundo modo de vida, queriéndolo o no, continuaron cultivando esta ideología entre el pueblo. Las obras confucianas se dividen en los siguientes tipos, cada uno de los cuales es una de las virtudes confucianas:

*Obras de lealtad.* Exaltan la virtud de la lealtad. Los personajes demuestran esta virtud hacia sus amos o gobernantes hasta el extremo de la muerte. Si bien para un occidental esto puede parecer fanatismo, en la sociedad china esta conducta es digna de mérito y alabanza.<sup>25</sup>

*Obras de piedad filial.* Exaltan el amor hacia los parientes vivos o muertos y las consecuencias favorables de continuar con las tradiciones familiares y el culto y sacrificios hacia los muertos y personas mayores. En los ejemplos que menciona Shih Chung-wen se involucra el elemento sobrenatural, sin embargo no es posible tener la seguridad de que esto ocurra en todos los casos.<sup>26</sup>

*Obras de castidad.* Se refieren a mujeres que quedan solas cuando sus maridos reciben órdenes del gobierno de irse a tierras lejanas y se mantienen fieles a sus principios de obediencia y recato. Al pasar de los años, los maridos regresan. El final de la obra puede ser tanto trágico como feliz.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup>Liu Wu-chi, *An introduction to chinese literature*, p. 178

<sup>24</sup>*Ibid.*, página 181.

<sup>25</sup>Shih, Chung-wen, *The golden age of chinese drama.*, páginas 83 a 84.

<sup>26</sup>*Idem* páginas 84 a 86.

<sup>27</sup>*Idem* páginas 86 a 88.

*Temas taoístas.* Un tipo aparte de obra son las obras taoístas. Al contrario que en el confucianismo que idealiza la obediencia, el taoísmo busca la iluminación, entendida como un estado de perfecta armonía con la naturaleza. En los ejemplos citados por Shih Chung-wen, intervienen unos seres llamados inmortales, el personaje principal tiene contacto con estos seres y es a través de ellos como alcanza la iluminación.

*Temas de justicia social.* Una de las principales creencias del pueblo chino es que la justicia llega tarde o temprano, y en cualquier forma, ya sea a través de jueces justos y sabios, o bien de bandidos que hacen algún daño al ser o persona malvado. En el primer caso encontramos a jueces que resuelven casos legales ya sea movidos por su corazón en pro de personas benévolas o bien haciendo uso de las leyes. Hay una gran variedad de jueces que, a lo largo de la evolución de la literatura, se volvieron representativos (tipos) de lo que es un juez justo. Estos temas eran de gran demanda durante la dinastía Yüan, ya que los conquistadores mongoles eran considerados corruptos y parciales.

El segundo caso es mucho más sencillo. Conlleva en sí mismo la ironía, seguramente grata al pueblo chino de ese periodo, del hecho de que personas al margen de la ley sean los que descándolo o no reparen o equilibren las injusticias cometidas por los oficiales gubernamentales mongoles a los chinos.

### 2.1.3 Los personajes.

En el teatro chino todos los personajes son tipos, que representan en sí los ideales que considera válidos la sociedad china. La dama joven y abnegada, el joven estudioso, el juez justo, el oficial corrupto, etc., estos personajes se formaron a partir de dos tradiciones: la tradición literaria y la tradición ética.

La primera formó varios tipos de personajes a lo largo de la evolución de la literatura china, estableciendo los tipos en base a características comunes

socialmente aceptadas<sup>28</sup>. Esto es similar a los tipos que tenemos en nuestra cultura, al designar ciertas conductas y actitudes a personajes cotidianos como las marías, los inditos, oficiales de policía, etc. Pese a esto, los personajes no tienen total libertad de acción. En una obra costumbrista nuestra, un oficial "típico" tiene libertad de acción en el sentido de que no esperamos ninguna conducta específica en una situación dada, es decir, es "libre" de elegir qué hacer, pero los personajes del teatro chino están sujetos a las normas de conducta que sigue y acepta el pueblo chino. El joven estudioso, siempre debe ser recto y virtuoso, la joven es casta y abnegada y el villano es traidor y ruin. A esto se le llama la tradición ética, ya que la ética que han seguido las personas en China desde Confucio son también aplicables a los personajes. Las únicas variantes permitidas son en base a la inclinación budista o taoísta que pudiera tener una obra dramática y aún entonces, los personajes deben de reaccionar a las situaciones planteadas en la obra de la manera apropiada, según el código ético que les corresponda.

---

<sup>28</sup>*Ibid* página 47.

## 2.2 La representación.

### 2.2.1 El escenario de la ópera china.

Al igual que el escenario isabelino, el escenario del teatro clásico chino es un cuadrado alrededor del cual se sientan los espectadores rodeándolo por tres de sus lados. El cuarto de los lados se localiza en la parte de atrás y tiene dos entradas por las cuales entran y salen todos los actores sin importar si son los actores principales o si sólo acompañan la escena. Josephine Huang Hung en su libro *Teatro de ópera chino* aporta los siguientes datos relacionados con el espacio de representación:

*"El escenario está delimitado por unas columnas laqueadas, con telones de salida a derecha e izquierda. Un telón grande pende al fondo, donde se desarrolla la acción. A la derecha de la representación, unos músicos sencillamente vestidos vigilan los gestos de los actores y guían o subrayan la acción..."*<sup>29</sup> *"Se sube y baja un telón para indicar los inicios y términos de las escenas..."*<sup>30</sup> *"...como en el teatro isabelino, las escenografías son exigüas, la escena puede cambiar con las entradas y salidas de los personajes"*<sup>31</sup> *"En la escena china el simple hecho de caminar de un lado al otro del escenario puede indicar que los actores han recorrido miles de millas..."*<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup>*Idem*, Introducción, apartado 1, "De la entrada a la salida", página 24.

<sup>30</sup>*Idem* nota 29

<sup>31</sup>*Idem* notas 29 y 30, página 25.

<sup>32</sup>*Idem*, página 25.

La escenografía es inexistente en el sentido occidental. Un tramoyista aparece en la parte de atrás sosteniendo una tela con un diseño que indica a las personas si están a descubierto o dentro de un edificio, si el edificio es un palacio o bien una choza y así sucesivamente. Sin embargo la indicación de luz u oscuridad corresponde a los actores quienes se mueven con más "seguridad" en la luz y "a tuestas" si está oscuro. En escena se encuentra una mesa y algunas sillas, aunque no es claro si estos elementos están constantemente presentes en el espacio teatral, o si éstos son traídos de entre cajas por los tramoyas o los actores. Sergei Eisenstein en un escrito titulado *El encantador del jardín de las perales*<sup>33</sup> nos habla de esa mesa:

*"Una mesa o Cho-Tzu, puede representar cualquier cosa, a veces es una posada, a veces una mesa de comedor, la sala de un tribunal o un altar. Una mesa es empleada con lo necesario para mostrar que un hombre está escalando una montaña o saltando un cerco. Cuando está volteada lateralmente (Tao-I) representa a un hombre sentado en el borde de un barranco o en el suelo en una postura incómoda. Cuando una mujer escala una montaña, sube a una mesa. De la misma forma unas sillas juntas pueden representar una cama"*

En el mismo libro, Nicola Savarese incorpora un escrito de Tso Lin, que según nota del autor, es un director de cine y teatro chinos, y presidente del Teatro del Pueblo de Shangai. En este escrito, titulado *Stanislavsky, Brecht y Mei Lang Fang*<sup>34</sup> se incluyen algunas de las características principales de la ópera china a decir de Tso Lin:

1.- *Fluidez.* Como el autor nos hace notar, en el escenario chino se carece totalmente de la presencia de un telón que divida las escenas, por lo que los actores y tramoyistas deben desarrollar un sentido de ritmo especialmente hábil para que el cambio de escena no corte con la continuidad de la acción y la

<sup>33</sup>Este escrito se encuentra reproducido y traducido al español en el libro *El teatro más allá del mar*, de Nicola Savarese, páginas 323 - 332.

<sup>34</sup>Nicola Savarese, *El teatro más allá del mar*, p. 317.

música, al contrario que nuestros cantantes de ópera italiana, cuya partitura contempla de por sí espacios musicales o de silencios que se pueden usar para los cambios de escena, escenografía y acto.

2.- *Plasticidad.* La escena china, al carecer de elementos "estorbosos" como la escenografía tradicional del teatro occidental, permite que los actores se desplacen con mayor libertad; las obras chinas, por su tratamiento así como la ideología misma que influye al teatro chino, carecen de la limitante de la temporalidad.

3.- *Tridimensionalidad.* Al mencionar ideología en el apartado anterior me refería a la concepción de base que rige al teatro de cada país, por ejemplo, el escenario a la italiana, parte de la concepción de la representación teatral en base al aspecto de un cuadro (pintura) lo cual hace que los actores sean apreciados en dos dimensiones, en cambio en el teatro chino; no se da la misma concepción de teatro, sino que por el contrario, se trata de una representación de eventos reales, lo cual hace que los espectadores piensen en ver personas y no en ver un "cuadro". Tal vez lo referente a la concepción quede más claro así. En el canal 22, el día 22 de octubre de 1995, se transmitió una serie de programas referentes a la cultura china. En uno de ellos (que me parece se titula *El día que los dioses se mudaron a Taiwan*) hablan sobre las manifestaciones teatrales clásicas de China, como el teatro de sombras, la ópera y otras más. Se mencionó en ese programa que para los taiwaneses aquellos actores no representaban a los dioses, sino que *realmente* se convertían en ellos, como una posesión; en otro caso, en el teatro de sombras, el "tiritero" afirmó que aún cuando no hubiera nadie en la sala, él tenía la obligación de representar ya que mediante esa representación, los dioses seguían existiendo. Esta es una concepción totalmente distinta que al involucrar a la audiencia, la predispone a apreciar de una manera determinada lo que está viendo.

4.- *Convencionalidad.* En palabras de Tso Lin, para los chinos resulta desagradable representar la vida tal cual es sobre el escenario sin ningún adorno:

*"Una comedia es una comedia: se trata claramente de teatro. Y por lo tanto nosotros inventamos un conjunto de convenciones con el fin de superar los límites del tiempo y del espacio, y pa-*

*ra que la vida sobre un escenario aparezca ahí  
más libre y elevada"*

Esto quiere decir que en el teatro chino la vida no se imita, sino que se estiliza y se presenta de tal manera que las personas no se involucran sentimentalmente con la acción.

Dentro de la representación de la ópera china la música es uno de los elementos más importantes por las razones a las que ya nos hemos referido con anterioridad, así pues, nos adentraremos en este apartado a la música. Los músicos están colocados a un lado del escenario y son perfectamente visibles al público, el grupo está conformado por ocho elementos que tocan al mismo tiempo que se ejecuta la acción.

Hay dos estilos musicales dentro de la ópera china: uno es llamado *k'un-ch'ü*, procedente del norte del país y que usa siete variaciones tonales basadas en la gama tonal de la flauta *ti-tzu*, la cual tiene siete huecos o agujeros. Estos siete tonos se agrupan en siete combinaciones distintas que proveen los tonos sobre los cuales se basan tanto las canciones como los versos que van a ser usados en la representación.<sup>35</sup> Los tonos a los que nos referimos tienen su equivalencia en las siguientes notas musicales: do, re, mi, fa#, sol, la, si. El estilo del sur usa veintiocho tonos y abarca alrededor de cuatro escalas. Sin embargo durante la dinastía Yüan se usó un sistema de diez tonos que empezaban en el do central, usaba dos tonos de fa, el normal y el sostenido, y acababa en el re de la siguiente escala.

Cada verso se cantaba usando alguna de las variantes posibles de este sistema, comenzando la melodía en cualesquiera de las notas de la escala que entonces terminaba en la décima nota de la escala siguiente, es decir, si un actor o actriz comenzaba en el último re, su octava concluía en el fa de la tercera escala.

La música se usa de dos maneras, ya sea para acompañar los cantos del actor o actriz principal o como parte de la escena, en el sentido de ser interpretada directamente por un actor o actriz.

---

<sup>35</sup>A.C. Scott, *Traditional chinese plays*, p. 8.

El sistema musical de la ópera china es mucho más complicado que lo que se ha expuesto aquí. Sin embargo, los datos seleccionados cumplen con la finalidad de proporcionar información básica que ayude a lograr una idea general de cómo es una representación de este tipo. Shih Chung-wen menciona varios estilos que se usaban en la época Yüan indicando también que no hay rastros claros de la música usada en las diferentes obras. Sin embargo, hace algunas anotaciones interesantes que retomo a continuación:

Parece ser, deducido por Shih Chung-wen que el pueblo chino consideraba ciertas modalidades o variantes de la escala musical, como tristes, vigorosas o dramáticas, etcétera. Encontró también una clasificación proveniente de la era Yüan, que clasifica las combinaciones de la siguiente manera:

*Cheng kun*, triste y poderoso; *Chung-lü kung*, abrupto y rápido; *Huang-chung*, rico y pegajoso<sup>36</sup>; *Nan-lü kung*, ansioso y triste; *Shang-tiao*, triste y largo; *Shuang-tiao*, enérgico y agitado; *Ta-shih*, romántico y sugestivo; *Yüeh-tiao*, sarcástico y cínico; *Hsie-lü*, alentador y trascendente.

Haciendo una estadística, encontró un patrón aparente que indica que ciertas combinaciones se usaban en ciertos actos de la siguiente manera:<sup>37</sup>

#### ACTOS

Variantes	1	2	3	4	5	Total
Hsien-lü kung	168	2	0	0	0	170
Shuang tiao	0	6	20	121	4	151
Chung-lü	0	31	53	19	0	103
Cheng kung	1	43	34	14	1	93
Nan-lü	0	66	10	2	0	78
Yüeh tiao	0	12	34	7	0	53
Shuang tiao	1	9	15	1	0	26
Huang-chung	0	1	3	7	1	12
Ta-shih tiao	1	1	2	0	0	4
Total	171	171	171	171	6	

<sup>36</sup>Las traducciones son literales a partir del texto en inglés.

<sup>37</sup>El autor basó su estadística en las anotaciones musicales (no las partituras pues éstas no existen) y el análisis de 171 obras pertenecientes al periodo Yüan.

La relación que se plantea en el cuadro anterior es la siguiente; si un acto debe ser alegre, entonces se usará una determinada entonación o bien si el acto es triste, entonces se usará otra entonación. Por ejemplo, ciento sesenta y ocho de las obras analizadas requirieron de música y cantos tipo *Hsien-lü*, es decir “alentador y trascendente” en el primer acto, en tanto que 121 obras requirieron de cantos *Shuang tiao* “enérgicos y agitados” en el acto final. Él opina que esto se debe a que la música no solo acompaña los cantos sino que provee la atmósfera general del acto, por lo que también funciona como un mensaje para el público, de tal manera que el último acto tiende a ser el más dramático de la obra y por lo tanto el más intenso. Parece ser, que las entonaciones musicales estaban codificadas, y aún así podían ajustarse a diferentes textos de manera agradable al oído.

### 2.2.2 Tipos de caracteres

Como se mencionó anteriormente, los personajes de la ópera china, son tipos que representan características del ser humano, que están sujetos a las convenciones establecidas por el paso del tiempo y aceptadas por la audiencia. Cada uno de los diferentes personajes o mejor dicho caracteres de esta forma de teatro, está definido de manera precisa y el arte del actor se limita a la perfecta ejecución de un solo rol respetando todas y cada una de las características que lo componen.

Los caracteres de la ópera china están clasificados como sigue: *sheng*, ó roles masculinos; *tan* ó roles femeninos; *chin*, roles de cara pintada y *ch'ou*, roles cómicos. Entre éstos hay una variedad de subtipos que definen las variantes de los principales roles.

En el primer tipo encontramos dos divisiones principales que son el rol *lao-sheng*, el cual representa tanto a un hombre maduro como a uno viejo, este carácter siempre usa una barba; la segunda división de este rol se llama *hsiao-sheng* y representa a un hombre joven, no usa barba para ayudarse a indicar esa juventud. Una tercera categoría o variante de este rol se llama *wu sheng*, representa militares y bandidos, en general se considera que representa

caracteres agresivos. Éste se divide en los tipos *ch'ang kao* y *tuan ta* los primeros son guerreros jóvenes y los *tuan ta* luchan sin cantar, para ambos casos se exigen excelentes cualidades acrobáticas.

Josephine Huang Hung nos menciona otro más, *wen sheng* que representa a los intelectuales y son los personajes más pacíficos de la escena china. En cualquiera de sus variantes, este tipo de rol necesita que el actor posea una buena voz y sea entonado, ya que en varias obras es quien se ocupa de los cantos que se requieran.

Para los roles *tan* existen la siguientes divisiones: *cheng-tan*, *ch'ing*, *hua-tan*, *lao-tan* y *wu-tan*. Para los dos primeros, no hay diferencias de técnica de representación<sup>38</sup> ya que es más importante lo que expresa cada uno de los roles, los cuales también requieren una buena voz y entonación para los cantos que les corresponden. El rol *ch'ing*, representa a mujeres infelices y los cantos son arias largas y lentas que expresan dolor o sufrimiento, tiene movimientos amplios y graciosos y el gesto facial tiene una gran importancia. El rol *hua-tan* representa a mujeres coquetas y la actuación se basa en las expresiones faciales, movimientos gráciles y habilidades dancísticas. El rol *wu-tan* es un rol acrobático por excelencia, representa a mujeres guerreras. El rol *lao-tan* representa a mujeres viejas con movimientos lentos y voz grave.

Nicola Savarese, en su libro *El teatro más allá del mar*, reúne una serie de artículos, de los cuales retomo el que corresponde a Sergei Eisenstein, de donde extraigo el siguiente párrafo en referencia a los roles *tan*:

*"Todos los nombres de estos roles femeninos terminan con el símbolo Tan. En la tradición este símbolo indica a quien interpreta a los roles femeninos; esto sin embargo no explica el significado completo de la palabra. El símbolo Tan, como Mei Lan Fang subraya, mientras describe el concepto de mujer en el teatro chino, expresa antes que nada*

---

<sup>38</sup>Las escuelas de actuación se dividen de dos formas. Una de ellas es por grupo teatral. Cada compañía de teatro es una misma familia en donde el oficio de actor pasa de una generación a otra. En la segunda, cada personaje tiene sus propios gestos y maneras de hacer las cosas comunes como caminar, correr, etc. A esto me refiero con diferencias de técnica, ya que los personajes femeninos comparten técnicas similares, e igual pasa entre los roles masculinos.

*una imagen estilizada estéticamente abstracta y totalmente real. La representación realística(sic) de la mujer no forma parte del arte del actor chino. Al público en cambio se le ofrece una imagen generalizada o idealizada. Ahora llegamos a uno de los principales aspectos del teatro chino. Realístico en su sentido específico, capaz de rozar episodios familiares, históricos y legendarios, como también problemas sociales y de la vida cotidiana, el teatro chino es convencional en su forma: desde la manera de representar los personajes hasta los más mínimos detalles sobre los efectos escénicos"..... "toda situación, todo objeto, es representado de manera abstracta y a menudo simbólicamente. El realismo puro<sup>39</sup> ha sido expulsado".<sup>40</sup>*

Los roles *ching* según A.C. Scott en el libro *Traditional chinese plays*, son los únicos que se pintan la cara con las formas características de este teatro. Esta información se contrapone abiertamente con la de otros autores que exploraremos en el siguiente capítulo cuando hablemos del maquillaje. Por ahora nos limitaremos a decir que este rol representa cualquier tipo de persona, desde un forajido hasta un guerrero, tanto a personajes positivos como a personajes negativos. Se requiere del actor que haga movimientos rápidos y acrobáticos, gestos exagerados y tenga una voz potente.

Los roles *chou* son los personajes cómicos, y su comicidad varía desde la simple payasada hasta la mímica perfecta, es el único rol que puede hablar en un lenguaje coloquial. Del actor se requiere gracia y agilidad. Los caracteres cómicos son siempre los últimos en importancia dramática.

### 2.2.3 Técnica actoral.

---

<sup>39</sup>Es decir, como lo entendemos en la tradición europea.

<sup>40</sup>Sergei Eisenstein, "El encantador del jardín de los perales", en *El teatro más allá del mar*, de Nicola Savarese, p. 327.

Al contrario del actor occidental que interpreta la realidad buscando acercarse lo más posible a ella, el actor en el teatro chino busca ante todo el producir una imagen bella. A él se le entrena para expresar emociones de la manera más estilizada y estética posible, a tal grado que el hacerlo en forma directa y cruda como en el teatro occidental le está totalmente prohibido.

Debido a eso el estilo de actuación chino no puede ser entendido de manera universal como entendemos las pantomimas del mimo europeo el cual lejos de expresar una cadena de emociones, basa su arte en la reproducción de los elementos físicos que rodean y/o usa su personaje. El principal interés del teatro chino es narrar una historia a través de emociones y no de eventos. Los espectadores no buscarán involucrarse emocionalmente en la trama sino apreciar la belleza con que esas emociones han sido expresadas, por lo que en cualquier cosa que haga el actor, por muy trágica que esta sea, debe ser gracioso. En mucho, el entrenamiento del actor evoca aquel del ballet, donde un bailarín no puede crear nuevos pasos a la mitad de una función o ensayo, sino que debe de reproducir cada paso de la coreografía con total exactitud.

A tal grado se eleva esto en la ópera china, que las risas están catalogadas en veintisiete tipos distintos, los movimientos de las mangas se cuentan en setenta y dos diferentes. Para las manos se cuentan los siguientes: siete formas para colocar una mano, veintiséis formas de señalar un objeto o persona, etc.; catorce formas de señalar las partes del cuerpo, diez formas de señalar lo que alguien sostiene en una mano, tres formas de señalar con un dedo. Además de los anteriores, los que siguen a continuación:

Cuarenta y seis formas de caminar (nadar, montar a caballo, caminar, correr, subir escaleras, bajar escaleras, etc.), doce movimientos y posturas para las piernas, ocho movimientos para los brazos, treinta y nueve formas de mover la barba. Estas son las que se encontraron listadas en el libro *The chinese conception of the theatre*, escrito por Tao-Ching Hsü. En ese mismo texto se menciona que cada tipo de rol, tiene sus propias formas de señalar, bajar o subir una escalera, etcétera, por lo que el número de pasos y posturas se debe multiplicar al menos por el número de roles citados en este trabajo

que desafortunadamente y por limitantes de la bibliografía no son la totalidad de roles existentes en el teatro clásico chino.<sup>41</sup>

#### 2.2.4 Las máscaras en la ópera china.

Las máscaras y el maquillaje de la ópera china están conectadas entre sí en tanto que ambas cumplen con el mismo cometido: el mostrar a la audiencia las características internas (de carácter) del individuo. Hay algunos desacuerdos en lo que los colores o las formas significan e incluso en cuales de los caracteres son los que llevan la cara pintada o enmascarada. En lo que sí se coincide es en la importancia que estos seres revisten para la escena china. En tanto que varios personajes, según hemos visto, deben de repetir constantemente sus intenciones, el maquillaje suplente en cierta medida esto, al aportar el carácter, ya positivo o negativo de un personaje determinado. Por medio de estas máscaras o maquillajes podemos saber quiénes son leales al personaje positivo o al negativo.

Para Tao Ching-hsü, los "cara pintada" forman por sí solos una clase distinta de todos los demás personajes de la ópera china. Por lo que podemos pensar que no todos los personajes de la ópera china se pintan la cara de la misma forma. Los maquillajes de los "cara pintada" se corresponden con un código de conducta que afecta al pueblo chino, de tal manera que toda persona debe mantener ante todo una actitud de razón, basada en la actitud realista, respeto a la tradición y prontitud ante el compromiso. Sin embargo esto no siempre es suficiente y se llega a situaciones en las que diferentes conductas, incluso antagónicas entre sí, pueden ser "razonables" desde ciertos puntos de vista.

En la vida diaria, especialmente entre los miembros de una misma familia, los hábitos emocionales están moldeados por convenciones sociales en una manifestación superficial que vela los temperamentos individuales y les da una cierta uniformidad. Todo en aras de mantener una actitud razonable.

Por todo esto, los caracteres de la ópera china y especialmente los manifestados a través de máscaras o maquillajes son siempre extremos, son buenos

---

<sup>41</sup>Tao Ching-hsü, *The chinese conception of the theatre*, p.160.

o malos, no hay grados intermedios. Estas convenciones se ven reforzadas por muchas otras, algunas de origen social o basadas en mitos locales o por simple imitación. Por ejemplo, los dioses de mayor rango están pintados o enmascarados en color oro porque sus estatuas en los templos son de oro, e igualmente los dioses menores usan el color plata por la misma razón. Los chinos creen que el carácter de una persona puede ser leído en base a sus rasgos faciales, y es por esto que una máscara o maquillaje adquiere significado en sus rasgos y colores, creen por ejemplo que una persona llena de vida y sangre<sup>42</sup> es leal, por lo que una cara roja denota un carácter confiable, por el contrario, una cara pálida, denota lo contrario, así que un carácter pintado de blanco representará un personaje traidor y poco confiable.

Por convención, un carácter leal al emperador, usa una máscara de diseño simétrico, y un rebelde o ladrón, usa una máscara de diseño asimétrico.

---

<sup>42</sup>El texto está escrito en inglés y literalmente dice "full-blooded". Tao Ching-hsü, *The chinese conception of the theatre*, capítulo XVII. *The psychology of the mask*, página 162.

**FALTA PAGINA**

No. 35

## Recapitulación

En este segundo capítulo hemos visto las partes en que se ha dividido el texto dramático chino. Más importante que esto, es hablar de los tipos de obras teatrales que se representaban, las cuales parecen evadir la problemática social de la época, o al menos así lo muestran las obras que han sobrevivido y de entre éstas aquellas de las que se hace referencia en los textos consultados. Como vimos, los temas románticos fueron los más socorridos, y a partir de esto, algunos autores, literatos que se habían convertido en burócratas, trataron de continuar con las enseñanzas confucianas.

Esto es lo más que se puede decir de las obras dramáticas chinas en cuanto a influencia en su sociedad: la preservación de los ideales confucianos. Me refiero principalmente a los ideales confucianos, porque a mi parecer son los más arraigados en la cultura china, deducción que hago después de revisar tanto la historia como las características sociales del pueblo chino hasta donde alcanza la bibliografía. Esta influencia llegó también a los personajes materializando en ellos los ideales adecuados a la sociedad perfecta de Confucio, donde cada persona conoce, acepta y ejerce su destino sin reparos en un mundo completamente predestinado a la gloria o al fracaso.

El teatro entonces poco a poco se convirtió en un espectáculo estético, donde la vida se **representa pero no se imita**. Todo el espacio teatral chino, desprovisto de escenografía y otros elementos "distractorios" tiene el cometido de motivar el razonamiento antes que la emoción, característica fundamental en el confucianismo. La música, dentro de la especial estética oriental, parece ser el único elemento que intenta integrar algo de emoción en una obra, pero debido al precepto que rige al teatro chino (limitar el involucramiento emocional), ésta no ocupa un lugar determinante, sino que ayuda a lograr la estética general del montaje. Son el texto y la atención racional que el público ponga en él, así como la belleza de la representación quienes ocupan el principal lugar en la representación teatral. De ahí en adelante, los de-

más elementos, incluyendo el vestuario y el maquillaje parecen servir de marco y complemento a los datos que aporta el autor literario.

Quando hablamos de los tipos y subtipos de los personajes, encontramos el mismo problema, ninguno de ellos es un personaje "de carne y hueso", sino la representación de los ideales sociales y religiosos. Cada uno de ellos positivo o negativo, es un tipo al servicio de un ideal de sociedad y de moral. La influencia confuciana parece ser la que rige también este rubro. Todos los personajes son perfectos dentro de lo que representan y no es aventurado decir que los personajes negativos están para hacer resaltar a los personajes positivos, especialmente si éstos son jóvenes. La juventud es otra de las características de los personajes principales del teatro chino clásico, al menos dentro de las obras consultadas.

Resumiendo la anterior, diré que la ordenación histórica que altera a la estructura literaria del teatro clásico chino es, en líneas generales, la siguiente:

- La invasión mongola y la merma de la casa imperial Song como punto de partida.
- La consecuente destitución de literatos de puestos gubernamentales debido a su lealtad hacia los anteriores gobernantes.
- Esto trae como consecuencia, la liberación de los escritores que tenían que escribir de acuerdo a los preceptos confucianos, es decir, de las normas impuestas por los literatos.
- La coexistencia de escritores teatrales iletrados con escritores letrados, unos escribiendo en forma libre y los otros en la forma "tradicional".
- Como resultado en este periodo surgen obras de temas y lenguaje coloquial y obras de temas y lenguaje literario.

## CAPITULO 3

### EL VESTUARIO EN EL TEATRO CLÁSICO CHINO

### 3.1 El maquillaje de la ópera china

Ahora hablaremos del maquillaje que se usa en la ópera china. Éste cumple con la tarea de informar al público de las características específicas de un personaje y diferenciar a un actor de otro, tarea que desempeña junto con el vestuario. En este último se indica desde la importancia del personaje en el desarrollo de las acciones dramáticas, hasta su carácter y valor (positivo o negativo) dentro de la obra.

El maquillaje funciona como un complemento al traje, que se fusiona a él indicando al público asistente las principales características del personaje como su nacionalidad y estrato social, detalles sumamente importantes en algunas obras.

De acuerdo con Josephine Huang-Hung<sup>43</sup> los colores más usados en el maquillaje son el rojo, morado, negro, blanco, azul, rosa, gris, oro y plata. Estos colores, que han sido usados en los trajes civiles, alcanzaron su significado teatral al paso de muchos años, de la misma manera como el traje del oficial civil, aquel que tiene en su exterior un sobre-traje de una pieza, con un escudo rectangular en el pecho, se volvió el representativo de todos los oficiales civiles en el teatro chino.

Las imágenes que veremos en las siguientes hojas corresponden a los diferentes tipo de maquillajes. Cada personaje de la ópera china tiene un maquillaje específico de él, detalle que ayuda a diferenciar a unos de otros. Cada imagen tiene escrito el nombre del tipo de maquillaje al que pertenece.

---

<sup>43</sup>Cfr. *Teatro de ópera china*.



Figura 1. Cara completa

caracter, más maquillaje debe de usar, sin embargo en diferentes libros como en *The chinese conception of the theater*, podemos ver en las fotos que proporciona que los personajes principales *sheng dan* y *tan* usan relativamente poco maquillaje, en el sentido de que sus rasgos no quedan ocultos, sino que se resaltan.

Otra de estas formas de maquillaje se conoce como "tres mosaicos". Posiblemente este nombre refiera los postizos usados para elaborarlo: cejas, nariz y barba. El maquillaje aquí se aplica a toda la cara y queda como color de fondo, sin que por ello su importancia se vea disminuida. De esta variante de maquillaje se desprenden los siguientes cuatro:

a) *Mosaicos alargados*. Lleva las cejas postizas casi verticales, los ojos se alargan lo más posible y la barba cubre la boca. Nuevamente el color del



Figura 2. Mosaicos alargados

<sup>44</sup>Menglin, Zhao; Yao Kiqing; *Peking Opera painted faces*; p.15

maquillaje queda de fondo y se aplica un postizo en la nariz para hacerla redonda.

b) *Mosaicos punteados*. En esta variante, las cejas son curvas en forma de medio ovalo o completamente punteadas. Los ojos se hacen oblicuos y la nariz se puntea, generalmente con un postizo. La barba puede ser larga y cubriendo la boca o corta dejando la boca expuesta.

c) *Mosaico floreado*. Esta variante tiene como principal característica el usar diseños intrincados alrededor de ojos, cejas y nariz. La barba generalmente deja la boca expuesta.



Figura 3. Mosaico floreado.

d) *Mosaico viejo*. Esta última variación se usa únicamente para personajes ancianos. Se acompaña de una barba gris o blanca y en general simula la caída de los músculos oculares. En la nariz se dibuja una raya que disimula el cabello del anciano.<sup>45</sup>

Aparte de los anteriores, existe también el que es llamado *cara cruzada*. Este tipo de maquillaje evoluciona del anterior. El color principal se encuentra localizado en una delgada franja que va del centro de la frente a la punta de la nariz. Éste es el que denota la naturaleza del individuo. Esta línea intersecta otra cuya utilidad es resaltar los ojos del actor, de este cruce nos llega el nombre. Ahora, de esta forma de "máscara", se derivan otras dos: *vieja cara cruzada* y *cara de mariposa*, la cual recibe este nombre debido al diseño aplicado a los ojos, el cual asemeja de alguna manera a uno de estos pequeños insectos.

---

<sup>45</sup>Idem.

Ambas se usan para indicar personajes positivos. La primera de ellas usa una larga barba que cubre la boca y la segunda una barba que deja la boca expuesta.

Además de estas se conocen también otras máscaras. Estas son la cara de flor rota, cara oblicua <sup>46</sup> o asimétrica, cara de monje o cara de taoísta, cara de eunuco, cara simbólica, cara de hada o duende, y cara de payaso.<sup>47</sup>



Figura 4. Cara cruzada

En la primera, el color principal se encuentra ubicado en la frente del actor, otros diseños de diversos colores se colocan en el resto de la cara, su composición y forma varía mucho y son de tamaño pequeño. La cara puede o no usar una barba o bigote de cualquier tipo y generalmente representa a un forajido, o a un guerrero muy rudo y agresivo. El personaje puede ser igualmente positivo o negativo, ya que generalmente este tipo de personaje no ocupa el papel predominante en una pieza teatral, sino que es el vehículo de los deseos de los dioses en cualquier sentido que estos lo deseen, es decir, si a través de él se repara una injusticia, sería positivo, o al contrario, a través de él se puede cometer un infortunio.

*Cara de duende.* Esta máscara representa a las diferentes manifestaciones de Buda y las deidades budistas. Los colores principales son oro y plata simbolizando aquí santidad y dignidad (me atrevo a decir que el traductor del libro seguramente malinterpretó el nombre, ya que Buda y sus seguidores -- supongo -- son figuras respetadas como entidades religiosas en el Oriente).

<sup>46</sup>Menglin Zhao; Yao Kiqing, *Peking Opera Painted Faces*; en este texto, escrito en inglés (aparentemente primero fue escrito en chino) se menciona esta máscara como "variegated cross face", en todos los casos, los nombres fueron traducidos de la manera más precisa posible.

<sup>47</sup>Idem nota 46.



*Figura 5. Cara asimétrica*

*Cara de eunuco.* Este personaje siempre será asociado a la maldad y la tiranía, debido a cuestiones históricas<sup>48</sup>. Habitualmente solo dos colores son necesarios para hacer esta máscara: rojo y blanco. En la frente lleva un círculo de luz, dado que el eunuco generalmente clama estar limpio de los placeres sensuales al estar castrado, entre otras características más subjetivas.

*Cara simbólica.* Esta máscara no tiene características específicas, salvo que con ella se representan a diferen-

La *cara oblicua o asimétrica*, representa a personajes que harán lo que sea para obtener los resultados que buscan. Normalmente representan a cómplices de crímenes.

*Cara de monje o taoísta.* Lo más distintivo de esta máscara / maquillaje, son los diseños similares a flores que se encuentran alrededor de la punta de la nariz y la boca. En el centro de la frente se dibuja el signo del ying y el yang, signo de que el personaje ha sido iniciado en la vida monástica.



<sup>48</sup>Los eunucos constituían una casta social de mucho poder en la china imperial, ya que estas personas tenían acceso directo a los emperadores, las emperatrices y sus descendientes, y podían influir sobre ellos.



*Figura 7. Cara Simbólica*

tes seres fantásticos provenientes del folclore chino, por lo que la forma de la misma varía según el personaje del que se trate. El maquillaje debe reflejar la cara del personaje en turno.

Como hemos visto ninguno de los personajes de "cara pintada" refleja en su rostro las características físicas normales. Todo su maquillaje está hecho para reflejar las características psicológicas del individuo y su calidad en la obra en que participa. Es importante saber que en la ópera china, cada personaje individual tiene su propio maquillaje específico de él, Menglin Zhao los agrupó en base a sus características generales

### 3.2 El vestuario en el teatro clásico chino.

Los personajes, que como ya dijimos son principalmente tipos, desempeñan diferentes actitudes de una obra a otra, debido a que su valor como personaje positivo o negativo depende directamente de los acontecimientos a su alrededor,<sup>49</sup> de tal forma que el mismo personaje, puede vestir de la misma forma en varias obras, pero usar diferente código de colores según la inclinación que tendrá en la representación.

En el vestuario, los colores denotan principalmente el carácter, y los otros dibujos en el traje diferentes cualidades o características del personaje. Los trajes por lo tanto, son representativos. Una princesa viste siempre de la misma manera, con cambios muy ligeros, siendo los más notorios los colores, tanto en su maquillaje como en su ropa.

En el vestuario se usan con frecuencia los colores rojo, morado, negro, blanco, azul, verde, rosa, gris, oro y plata. En general el rojo indica coraje y

---

<sup>49</sup>Idem nota 17.

lealtad, el morado sabiduría y valentía; el negro lealtad e integridad. Si el blanco es ligero, entonces indica crueldad y traición, pero si es marcado, indica un carácter dominante; el azul valentía y resolución; el verde caballeriosidad; el amarillo brutalidad; un rojo oscuro indica lealtad duradera y el gris se usa para indicar a un viejo pícaro. Aquellos personajes que visten o usan el dorado o el plateado representan seres fantásticos.<sup>50</sup>

Es muy importante notar que la historicidad no existe en estas representaciones, es decir, no se representa al soldado de la era Ming con el uniforme preciso de aquellos hombres, o al soldado Zhou con su respectivo atavío, sino que todo soldado usará siempre el mismo uniforme con solo uno o dos detalles que lo diferencien. Por ejemplo, el soldado mongol se distingue por usar una cola de zorro en el casco.<sup>51</sup>

Algunos autores han escrito que los trajes que actualmente se usan como vestuario en el teatro clásico de China, son los mismos que se usaron desde la dinastía Ming hasta la dinastía Qing.<sup>52</sup> No es fácil apoyar o desechar esta idea principalmente porque los vestuarios de los actores masculinos centrales se encuentran ya muy estilizados y transformados, y es posible que lo que sobreviva sea exclusivamente el corte del traje, perdiéndose el resto. Los trajes civiles chinos del periodo imperial ya son suficientemente complicados por sí mismos, por lo que una comparación directa no resulta del todo sencilla.

En las páginas siguientes, centraremos la atención en los trajes de las épocas citadas, debido a que los datos más abundantes de que se dispone (entre la escasez de material escrito a este respecto) apuntan en esa misma dirección. Después, desglosaremos los trajes del teatro clásico chino en sus diferentes componentes y estilos hasta donde la información lo permite.

### 3.2.1. El traje chino de la dinastía Yüan a la dinastía Qing.

---

<sup>50</sup>Huang-Hung, Josephine; *Teatro de ópera chino*; p. 5

<sup>51</sup>Mackerras, Colin; *Chinese theater, from its origins to the present day*; p. 43

<sup>52</sup>*Ibid.*

### 3.2.1.1 Los orígenes del traje chino y los primeros códigos de vestimenta.

Durante todo el periodo imperial, los trajes se hacían con seda, principalmente aquellos que eran usados por la nobleza y las personas ricas, generalmente comerciantes. La seda se obtiene deshilando los capullos de unos gusanos que los construyen para realizar su metamorfosis en mariposa. Cada una de estas mariposas, deposita unos seiscientos huevos durante la temporada de apareamiento, los cuales son recogidos y cuidados en granjas especialmente hechas para este fin.<sup>53/ 54</sup>

Una vez que el gusano logra su tamaño ideal (lo cual ocurre aproximadamente a los 35 días), entra en proceso de hacer su capullo y entonces recomienza el ciclo. La seda se obtiene hirviendo los capullos vacíos, abandonados por el insecto metamorfoseado y previamente seleccionados, para diluir el pegamento que mantiene unidos a los filamentos, los cuales se hilan después para su posterior utilización.<sup>55</sup>

La gente común sólo usaba ropa hecha con tela de cáñamo o de seda de calidad regular, esto afectaba al color haciéndolo menos brillante y definido. El color se convirtió en un lenguaje que distinguía a las personas por su posición social, a través de la prohibición para el pueblo de usar ciertos colores, tocados y prendas.<sup>56</sup> La moda usada por los nobles y los ricos, era imitada por la gente común hasta donde le era posible, dándose un fenómeno similar al que sucede



*Figura 8. Familia china común*

<sup>53</sup>A las larvas se les alimenta con una planta llamada *morbus alba*, de la cual se usan dos tipos una cultivada, que produce seda de muy buena calidad o bien una silvestre, que produce una seda de menor finura

<sup>54</sup>De la Sierra, Blas; La seda en la China imperial, mito poder y símbolo; p. 10.

<sup>55</sup>*Idem.*

<sup>56</sup>Wilson, Verity; Chinese Dress; p.40.

hoy con las modas. Los trajes de diseñadores exclusivos sirven de inspiración para los diseñadores menos afortunados o bien sus diseños se reproducen en telas de menor calidad. En casi todas las épocas, la gente de más bajos recursos, tanto hombres como mujeres, usaban pantalones y una chaqueta, lo cual le permitía a ambos sexos trabajar con relativa comodidad. En la imagen de la página anterior, tenemos un ejemplo de cómo se vestían las personas del pueblo. Estas figuras corresponden a una familia de campesinos de la dinastía Qing, pero el aspecto general de la gente común posiblemente no varió mucho a lo largo de la historia del pueblo chino.<sup>57</sup>

La primera muestra de código de trajes la encontramos en la dinastía Zhou (1122 -226 a.C.), una de las primeras dinastías de la historia china. En este periodo se escribió un libro llamado *El libro de los ritos de Zhou*, el cual sería por muchas dinastías, la pieza fundamental y de referencia constante para la elaboración de códigos de vestimenta. Gracias a este código se podía saber quién era noble y quién no, y qué tan cerca se estaba del emperador. También se incluían instrucciones para que los oficiales militares se vistieran apropiadamente cuando visitaban la corte imperial.<sup>58</sup>

Los trajes que se describen en ese libro, de acuerdo con la editorial Chinese Books and Periodicals, quien tiene la autoría del libro *5000 years of chinese costumes* son tan variados que abarcaría un libro completo el mencionarlos a todos. Baste para ejemplo decir que los emperadores y las emperatrices tenían trajes cuyo corte era exclusivo para ellos, e igual sucedía con los zapatos.

El emperador disponía de una gran cantidad de trajes, el principal de los cuales se llamaba *mian fu* cuyas partes superior e inferior no eran iguales ni en color ni en adornos. El saco estaba decorado con dibujos del sol, la luna, las estrellas, montañas, dragones y aves fénix. Los pantalones estaban adornados con dibujos de fuego, arroz, hachas y el símbolo *fu*.

Cada uno de estos símbolos tiene un significado relacionado con las virtudes del emperador, el cual es visto como un ser perfecto. Veamos. El sol, la luna y las estrellas denotan la brillantez personal del individuo. Las montañas, estabilidad; los dragones, rapidez de decisión y los fénix, alegría. Por otra parte, el fuego indica brillantez de pensamiento; el arroz, poder sobre la nutri-

<sup>57</sup>La imagen fue tomada de l libro *Chinese dress* de Verity Wilson, página 78.

<sup>58</sup>China Books and Periodicals; *5000 years of chinese costumes*; p. 20

ción ; las hachas, capacidad de decisión, y el fu, (un diseño en azul y blanco, que a veces se acompaña de dos bestias, una a cada lado), capacidad de juicio. Un alga y el símbolo Zon yi, indican limpieza, y lealtad y piedad respectivamente.<sup>59</sup>

El número de símbolos que usaba cada persona de la corte disminuía junto con el rango; lo mismo sucedía con unas incrustaciones de jade que se colocaban en el tocado. El emperador usaba nueve símbolos.

### 3.2.1.2 Los cimientos del traje Yüan.

Los cimientos de los trajes de la dinastía Yüan se pueden dividir en dos vertientes, una los trajes naturales de los mongoles, de los cuales se tienen pocos datos, y otra, los trajes de la dinastía Song, que tuvieron sus orígenes en la dinastía Tang.

Durante la dinastía Tang, el traje que más se usaba estaba formado por dos piezas, un saco, que podía ser azul, rojo, amarillo, blanco o negro, que eran los colores exclusivos de la corte, y unos pantalones cuyo color era mezcla de los colores anteriores. El saco era lo suficientemente largo como para alcanzar los tobillos, por lo que lucía como un vestido completo de una pieza. Este se abotonaba por el frente o por un lado. Con leves variantes, este saco se usó a lo largo de toda la historia de China. Las mangas eran anchas y en la cintura se usaba una banda que también era ancha.

---

<sup>59</sup>Idem.

El principal traje de los hombres, del que vemos un diagrama a la derecha, fue el manto de cuello redondo, el cual acompañaban con sombreros de gasa o bien con una forma de turbante llamada *fu tou*. En esta época comienza la tradición de distinguir con un ave bordada en el pecho a los oficiales civiles y con un animal a los oficiales militares, distinción que se usaría hasta el final del periodo imperial Tang en China.

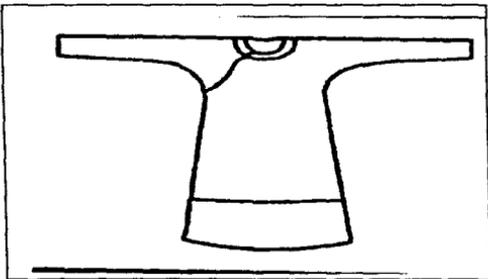
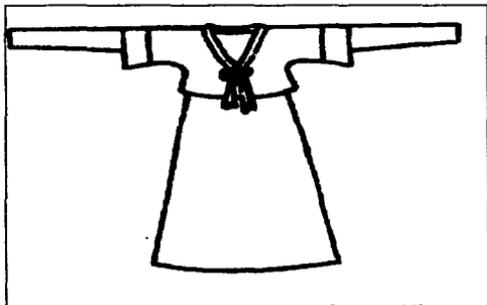


Figura 9. Traje masculino de la dinastía Tang

Por su parte las mujeres disponían de una amplia variedad de sombreros y tocados. Uno de ellos estaba formado por un sombrero y una pieza de tela larga que cubría todo el cuerpo. Esa tela era semitransparente e impedía que se distinguieran con facilidad los rasgos de la portadora. Posteriormente se sustituyó por un sombrero del que colgaban piezas de tela a los lados y en la parte de atrás, a modo de cortinas. El pelo se arreglaba en "bollos" o "moños"<sup>60</sup> los cuales se adornaban con joyas, hilos de oro y pinzas hechas de hueso o piedras preciosas.

El traje de las mujeres que vemos en la siguiente página, consistía en una falda que se ataba a la cintura y una chaqueta corta que cubría la parte superior de la falda. Estos estilos de trajes perduraron después de la dinastía Tang, durante todo el periodo de las cinco dinastías.

<sup>60</sup>Esto se menciona en el libro *5000 años de traje chino*, empleando en inglés el término "buns", que el Nuevo Diccionario Cuyás de Appleton, que en su quinta edición traduce el término como "bollo.../ moño o castaña (de pelo)".



*Figura 10. Traje femenino de la dinastía Tang*

### 3.2.1.3 Los trajes durante la dinastía Song.

Los cortes de los trajes no sufrieron cambios durante los primeros años de la dinastía Song, sin embargo se usaron colores muy discretos. El manto o traje de una pieza seguía siendo la principal prenda para el hombre, que en general se cubría la cabeza con un *fu tou*. Este se mantuvo con la misma forma que antes, y el único cambio drástico fue el uso de diferentes colores, pues originalmente era negro. Las mujeres usaban chaquetas, faldas, blusas y velos como las principales prendas, aunque el vestido de una pieza se seguía usando como prenda formal. Las mujeres del pueblo usaban con más frecuencia la chaqueta por ser más resistente y práctica para sus labores cotidianas, en cambio las mujeres nobles o de cierta posición económica acostumbraban la blusa. Junto con la blusa, las mujeres nobles usaban faldas largas cuyas formas podían variar mucho unas de otras. Los colores de las faldas tendían a ser fuertes y puros, en tanto que para la blusa se usaban colores suaves y resultantes de mezclas.

En cuanto al calzado, las mujeres del pueblo usaban botas, por su resistencia y practicidad, en tanto que las mujeres nobles y ricas, disponían de una amplia variedad de calzado, hecho casi siempre de tela montada en suelas de madera.

### 3.2.1.4 El traje durante las dinastías Yüan, Ming y Qing.

Después de la dinastía Song, hubo tres gobiernos diferentes, el más importante de los cuales fue el periodo mongol. Ninguno de los pueblos mongoles tenía una cultura tan sólida como el pueblo chino, por lo que todos ellos fueron absorbidos por su cultura, lo cual hizo que las pautas de la dinastía anterior quedaran casi incólumes. Así fue hasta la dinastía Ming, en que se intentó restaurar el sistema de trajes original, resultando un sistema muy similar al de la dinastía Han, con muy pocas variantes.<sup>61</sup>

Nuevamente se impuso el manto como forma de vestir para los hombres, acompañado del *fu tou* y distintos tipos de sombreros. Tanto fue el auge de esta prenda, que era obligatorio para los oficiales civiles usar un sombrero negro cuando veían al emperador. El *fu tou* se seguía usando pero ahora tenía las puntas endurecidas y alargadas hacia los lados como si fueran reglas. El traje informal del hombre consistía en un manto de cuello redondo.

La ropa de la mujer continuó en el estilo de la dinastía Tang, y sus principales prendas eran faldas, blusas, vestidos, sobrevestidos y abrigos. Los colores para las ocasiones formales estaban asentados en un código que no podía ignorarse. Para ocasiones informales podía usarse cualquier color.<sup>62</sup> un ejemplo de sobrevestido lo tenemos en la figura de la siguiente página, la cual es un detalle de una pintura<sup>63</sup>

La última dinastía en ocupar el trono imperial chino tenía origen extranjero. Al noreste de China y casi desde el inicio de su historia se había asentado otro imperio, el imperio manchú. Ante las guerras de rebelión en la dinastía Ming, los militares imperiales solicitaron ayuda a los manchúes quienes después de prestar la ayuda solicitada, traicionaron a sus aliados y tomaron

---

<sup>61</sup> China Books and Periodicals, *5000 years of chinese costumes*, p. 45

<sup>62</sup> Idem.

<sup>63</sup> Tomado del libro *5000 years of chinese costumes*, p. 68

el poder. Durante todo este periodo se dan dos clases completamente diferentes de trajes: debido al rechazo general de los chinos hacia los manchúes, las mujeres de nacionalidad china vestían a la usanza Tang o Han y las de nacionalidad manchú los estilos propios de ese país. La principal diferencia entre ambos tipos era el uso del color siendo mucho más vivos los usados por los conquistadores. Estas mujeres (las manchúes) usaban un vestido de corte recto, cubierto por un manto con abertura central para el cuello y en un estilo muy similar, los hombres vestían una especie de toga común (no romana), sobre la cual podían o no usar el manto mencionado.

Los oficiales o personas con algún nivel de autoridad gubernamental ostentaban un dragón en sus ropas, siendo esta variante conocida como "trajes dragón"<sup>64</sup>. Los rangos específicos de cada persona eran indicados por los adornos y accesorios que complementaban el traje.

Entre estos accesorios están dos sombreros de forma cónica, uno con una piedra preciosa en la punta y otro con una esfera, también en la punta. El color de estos sombreros indica el rango del usuario y se complementa con un cuello o pequeña capa que se coloca alrededor del cuello de la persona y que cuelga por la espalda.

Los trajes-dragón para hombres y mujeres era virtualmente iguales, con la única diferencia de que los trajes de las mujeres tendían a colores más brillantes, en el ejemplo de la figura 12 en la siguiente página se muestra un traje-dragón para hombre.



*Figura 11. Mujer con sobrevestido*

<sup>64</sup>Verity Wilson llama así a los trajes que usaban las autoridades manchúes, el término en inglés es "dragon-robots". Verity Wilson; Chinese dress; 1ª edición, 1986; Bamboo Publishing Ltd.; Londres, Inglaterra; 135 p.p.

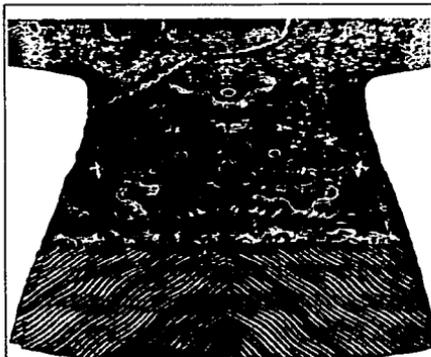


Figura 12. Traje dragón masculino (Detalle).

Encima del traje-dragón se colocaba un sobre-traje, también adornado con dragones, pero donde el motivo principal estaba colocado en un rectángulo a la altura del pecho. En el se colocaba un dibujo de ave si el oficial era civil o de animal si era militar. La parte inferior del manto, de las rodillas hacia abajo estaba decorada con dibujos que semejaban las olas del mar, e igual sucedía con las mangas a la altura de las muñecas, las cuales se prolongaban lo suficiente como para no permitir ver las manos, estos se empleaba tanto en hombres como en mujeres.<sup>65</sup>

El traje masculino común era igual al de los manchúes, que consistía en un manto largo que llegaba hasta los tobillos, el cual se ataba a la altura de la cintura con una banda; un sobretraje sin mangas y pantalones por debajo del manto. Los zapatos masculinos que conocemos son negros, sin adornos y de suela delgada. Las mujeres nobles vestían al estilo Tang, Ming o bien al estilo

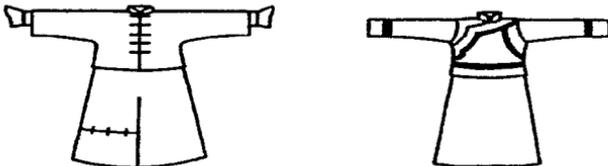


Figura 13. Trajes comunes de hombre mujer respectivamente. Dinastía Qing.

<sup>65</sup>Wilson, Verity; *Chinese dress*; p 79.

manchú, aunque el traje-dragón estaba reservado para las nobles manchúes. El sobretraje de la mujeres tenía unas piezas similares a la hombreras que conocemos hoy, por otra parte, los sobretrajes de las mujeres estaban mucho más adornados y empleaban una gama de colores más amplia que los de los hombres, que generalmente vestían de un solo color.<sup>66</sup>

### 3.2.2 El vestuario de la ópera china.

A fin de avanzar con la mayor rapidez posible, comenzaremos por los trajes más sencillos y acabaremos por los más complicados, los de los actores *shen dang*, que como ya mencionamos, son los actores masculinos principales.

Dice Josephine Huang-Hung<sup>67</sup> que los actores del teatro clásico chino se dividen en cuatro categorías: principales masculinos, principales femeninos, cómicos y de comparsa. Estos últimos, como mencionamos en el capítulo anterior, visten en forma realista y su objetivo no suele ser otro que el de "rellenar" o "acompañar" la escena, representando ejércitos, gente del pueblo, etc. En conformidad con esto podemos decir que la relación aquí resulta muy simple, el vestuario es en lo posible, una copia fiel de su original.

Hay que recordar algunas cosas antes de proseguir.

Primero, al contrario que en la tradición europea, donde los autores de las diferentes épocas escribían pensando que sus actores vestirían de acuerdo a la usanza de sus respectivos tiempos, el autor de teatro chino escribía sabiendo que los actores se vestirían de acuerdo a una tradición acuñada por la experiencia y el correr del tiempo, a tal punto que no hay información referente a acotaciones relativas al vestuario o la escenografía por parte de los mismos autores, ambas eran decididas por la compañía.<sup>68</sup> Segundo, que ob-

---

<sup>66</sup>Idem nota 15.

<sup>67</sup>Huang-Hung Josephine; *Teatro de ópera chino*; p. 7

<sup>68</sup>Shih, Chung-wen; *The golden age of chinese drama*; p. 49

viamente, desde antes que se instaurara la dinastía Ming, ya había representaciones teatrales, en las que los actores necesariamente vestían algún tipo de ropa. El como establecer que se usaban ropas de la era Ming en adelante,<sup>69</sup> podría ser un error de apreciación de quienes estudian el tema o bien, que las modas y patrones que la gente reconocía como indicativos de un determinado tipo de personaje cambiaron de una manera realmente radical.

Especulo aquí con un ejemplo. Una persona de nuestro tiempo, que no sea entendida (mucho o poco) en la historia del traje, puede confundir un traje de una princesa del siglo de oro español con uno de una de sus damas de honor, aún cuando en el traje haya muchos indicios de la posición del personaje que la porta, pero invariablemente distingue a un personaje de nuestro tiempo que sea de clase económicamente alta.

Ahora, un actor puede cambiar de traje tantas veces como sea necesario, pero en cualquier caso los colores que usa deben prevalecer, ya que las características de un personaje no cambian durante el transcurso de la obra. Algunas veces sólo se aumenta una pieza que puede o no agregar a un personaje, una nueva función o característica.<sup>70</sup>

A continuación se mencionan algunos de los trajes que se usan en el teatro clásico chino. En algunos casos se proporcionan las imágenes correspondientes y se explican comparándolas con los trajes que se conocen de las dinastías a las que pertenecen éstos. Los nombres de los trajes están en chino, debido a que el libro que aporta los datos<sup>71</sup> no aporta a su vez las traducciones.

Todos los datos que a continuación se mencionan fueron extraídos del libro *Chinese theater, from it's origins to the present day*, escrito por Colin Mckerras.<sup>72</sup> Cada una de las imágenes que se presentan, tiene el nombre que le corresponde.

---

<sup>69</sup>Así lo establece Colin Mckerras en su libro *Chinese theater from its origins to the present day*.

<sup>70</sup>*Idem*.

<sup>71</sup>Mckerras, Colin; op. cit.

<sup>72</sup>Mckerras, Colin; *Chinese theater from its origins to the present days*; University of Hawaii Press, 1ª edición, 1983; Honolulu, Hawaii; E.U.; 220 p.p.



ra *Figura 14. Mang-p'ao*

De acuerdo con Colin Mckerras, los colores del traje tienen los mismos significados que en el maquillaje. En la misma fuente se indica que solo los colores de los motivos principales del traje, que en el ejemplo son el dragón, las nubes y lo que parecen flores, son los que aportan las características del personaje, quedando los otros colores como complemento visual.



1.- *Mang-p'ao*. Este traje era originalmente de uso ceremonial de la dinastía Tang que también se había usado para practicar la arquería. Se hace de satén en diez colores, de los cuales los principales son el rojo, amarillo, verde, negro y blanco. Los colores secundarios suelen ser el rosa, amarillo claro, violeta, azul y azul pálido. Se le usa para vestir a los ministros y comandantes militares. En la imagen se muestra con la figura de un dragón, símbolo reservado para el emperador antes de la dinastía Qing. De

2.- *Tieh-tzü*. Ropas que se usaban debajo del traje exterior. Equivalen a desnudez o ropa informal.

3.- *K'ai*. Traje que denota un alto nivel de jerarquía. Cuando se le usa con las piezas de una armadura, representa a un oficial militar; cuando se le usa solo, se representa a un oficial civil.

4.- *Pa Kua I*.- Originalmente representaba a monjes taoístas, aunque después se volvió representativo de todo personaje religioso. El traje originalmente usaba los emblemas taoístas, pero después se adecuó a cada tipo de monje, cambiando los símbolos taoístas por los

fueran los apropiados al caso

5.- *P'i*. Traje con ocho círculos que indican longevidad. Originalmente era un atuendo de los monjes taoístas, que luego representó a monjes o personas de edad avanzada.

6.- *Nu Tou Peng*. Traje que usan las mujeres y que originalmente era un traje mongol para usarse en clima tormentoso.

7.- *P'ao*. Traje de oficial civil. Copia de los trajes de los oficiales civiles de la dinastía Han. Para fines teatrales se le usa en rojo, amarillo, morado, azul y colores oscuros. Los tres primeros denotan los rangos más altos, de tal forma que varios oficiales civiles pueden estar juntos sin confundirse unos con otros. El azul indica un nivel de autoridad mediano y el negro el nivel mas bajo. El dibujo en el pecho indica su ocupación.<sup>73</sup>



8.- *Ma Kua*. Traje que puede representar a un emperador, pero también a un príncipe o rey. Originalmente era un traje de montar. Puede usarse en negro o amarillo como colores de fondo, en tanto que los colores principales dependen de las características del personaje.

9.- *P'ing chin chia*. Cota de mallas. Representa a soldados.

10.- *Nü Mang P'ao*. Traje femenino. Este estilo se usa para representar a las emperatrices o a las concubinas, el cual era su uso original. Un tocado diferenciara a una emperatriz de una concu-



Figura 16. *P'i*

<sup>73</sup>Aquí nos referimos a los bordados cuadrados que se portan a la altura del pecho. Se usaban aves para indicar oficiales civiles y animales para indicar oficiales militares. Cada rango tiene su propia ave o animal, para marcar aún más la diferencia de niveles de autoridad.

bina.

*Figura 17. P'ing chin chia*

11.- *Tang Ni K'ai*. Cota de mallas diferente a la anterior que denota a oficiales militares de mediano rango.

12.- *Nu Hua Ao*. Traje que representa sirvientes. Una variante de este emplea falda en lugar de los pantalones que se muestran en la ilustración.

13.- *Fu Kuei - i*. Traje que representa a literatos empobrecidos que tienen esperanza en un mejor futuro. Recordemos que a los literatos se les distinguía principalmente por un sombrero o gorra, misma que también se emplea en este traje. El manto está lleno de parches de colores para representar pobreza.



*Figura 18. Nu Hua Ao*

14.- *Nu Hua Pao*. Traje usado para representar a emperatrices y princesas.

15.- *Ch'i Pao*. Traje femenino de la era manchú, que se usa para representar mujeres de esa nacionalidad. Cuando se complementa con un manto y una chaqueta representa a una princesa manchú.

16.- *Yun' Chien*. Accesorio de los trajes, principalmente manchúes. Se trata de una capa pequeña que se coloca alrededor del cuello y cumple una función básicamente estética. Una variante de este tiene flecos, y en ese caso, lo usan personajes fantásticos como fantasmas, etc.

17.- *Luan Tai*. Traje militar de forma especial, que usan quienes llevan un mensaje al emperador.

18.- *Hao K 'an*. Chaleco que representa un uniforme militar. Con el se representa a soldados comunes.

19.- *Shou Chuan*. Pañuelo de mano. Se le usa como adorno en algunos papeles. Su color debe corresponder al del traje.

20.- *Hung I.* Chaqueta roja que puede usar cualquier personaje. Indica que quien lo porta ha sido condenado a muerte.

24.- *Nü Ao Tzu.*- Traje que representa a mujeres jóvenes. Si se le usa con pantalones, se trata de una sirvienta; si se le usa con falda, se trata de una mujer del pueblo.

21.- *Hua K'an Chien.* Chaleco con brocados. Se le usa para representar sirvientes.



Figura 20. *Hua Kan Chien*



Figura 19. *Nü Ao Tzu*

22.- *Kung Chun.* Ropa de tipo imperial, que representa a emperatrices, concubinas, damas, etc.

23.- *Ma Kua.*- Chaqueta que designa a personajes con autoridad, tales como emperadores, príncipes y altos oficiales, generalmente se le adorna con el símbolo de longevidad, y principalmente se le usa en negro.

En un principio los tocados y sombreros eran parte de las ropas que denotaban el rango y la posición de las personas en la vida civil o militar, y con el tiempo se convirtieron en una norma de buena costumbre que todos los nobles debían acatar. Debido a esto, se consideraba un detalle elegante el que alguien usara un sombrero o tocado. Los tocados se toman directamente del traje civil, conservando su valor original, esto quiere decir que los tocados

que eran de uso exclusivo del emperador no pueden ser usados por ningún otro personaje en la obra. En general los tocados reciben el nombre de *Mao Chin*, refiriéndose a la dureza o suavidad de los materiales con los que está hecho.

A continuación tenemos una lista similar a la anterior donde podremos ver algunos de los tocados que se mencionan en ella. Se escogieron éstos de entre las imágenes disponibles por ser considerados los de mayor importancia y de uso más frecuente.

1.- *Fei Lung Mao*. Tocado de uso exclusivo del emperador. Originalmente estaba hecho en colores azul, oro y rojo. Tiene un detalle en forma de ajo, que para los manchúes es de símbolo tener (o poder tener) una progenie numerosa. Incluye una banda con dos dragones bordados que pelean por tener una perla. También tiene dos cintas de seda bordadas con oro que cuelgan hacia atrás.

Figura 21. *Fei Lung Mao*



2.- *T'ai Tzu Kuan*. Corona de príncipe. Se trata de un trozo grande de tela (un pañuelo) que se dobla y se coloca en la cabeza, tiene adornos hechos con perlas, y lazos de seda alrededor, los del frente son cortos y los de atrás largos.

3.- *Chung Sha Mao*. Es el equivalente a un gorro cuadrado, hecho de gasa con dos alas tiesas en las que se colocan flores azules. Indican lealtad hacia el personaje principal sin importar si este es positivo o negativo.

4.- *Fu Ma Kuan*. Este tocado lo usan los actores que representan a los yernos del emperador. Es de procedencia manchú, y en esa cultura se le usaba designar a los esposos de las hijas del emperador vigente. Este es un detalle importante, ya que el yerno del emperador no tenía autoridad,

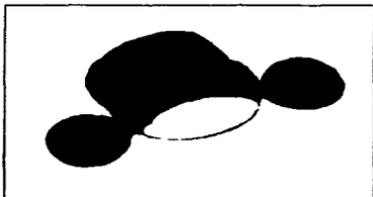


*Figura 22. Fu Ma Kuan*

excepto cuando tras la muerte del emperador, la hija heredaba el trono. A tal grado es esa división que si él moría primero, a la princesa-emperatriz se le enterraba junto a él, pero si ella moría primero, el esposo perdía todos los derechos y se le enterraba aparte, en una tumba sin lápida y si servicios fúnebres especiales.

5.- *Chien Sha Mao*. Tocado de forma circular, hecho de gasa y pintado en negro. Se usa para representar a personajes traidores.

6.- *Hsue Shih Mao*. Tocado de color azul que usaban los literatos de la dinastía Han. Tiene dos alas a los lados y una perla en el centro.



*Figura 23. Chien Sha Mao*

7.-*Kuan Chin*. Tocado azul, con un lema militar inventado por Chu Ko Liang, uno de los grandes militares estrategas de la historia de China, se le usa para representarlo exclusivamente a él. Lleva escrito el lema "Ocho disposiciones tácticas", inventado por el mismo personaje histórico.

8.- *Taoying K'uei*. Casco con siete cuernos que representa al dios de la guerra.

9.-*Ta Chiang K'uei*. Casco que representa a un alto oficial militar, lleva dos plumas de faisán de Oceanía, que indican la cualidad de ser buen vigilante. Una variante de este casco que lleva una cola de zorro, representa a un militar mongol de alto rango.

10.- *Sêng Mao*. Tocado usado por los monjes budistas, se le usa para indicarlos.

11.- *Wa Wa Ch'uan*. Tocado infantil que usan actores representando niños

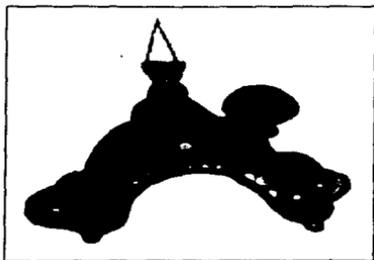


Figura 24. *Shuai K'uei*

12.- *Shuai K'uei*.- Casco que designa a un comandante en jefe.

13.- *Ya Wei Chin*.- Gorro que trata de imitar las plumas de un pato, lo usan personajes que representan esposos de edad avanzada.

14.- *Feng Mao*.- Gorra que usan los personajes de edad avanzada.

15.- *Lao Mao*.- Sombrero heptagonal que indica que el personaje es un criado.

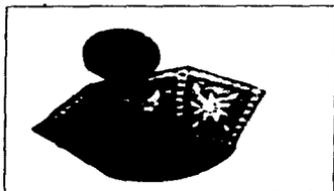


Figura 25. *Lao Mao*

16.- *Wen Sheng Chin*.- Una gorra pequeña ajustada que lleva una perla en el centro, representa a estudiantes.

Otro de los elementos importantes del vestuario son **las barbas** que usan algunos de los personajes, generalmente interpretados por los mismos actores shen dang mencionados anteriormente.<sup>74</sup> Virtualmente no existe un rol masculino principal que no use barba.<sup>75</sup>

Las barbas también tienen un significado. En algunos casos, la edad del personaje se indica a través de ellas, y en otros casos refuerza o complementa

<sup>74</sup>Colin Makerras, et al; *Chinese theater from it's origins to the present day*; 80

<sup>75</sup>Colin Makerras, et al; *Chinese theater from it's origins to the present day*; 80

lo que se dice con el vestuario y el maquillaje, aunque las más de las veces, cumple una función estética. Es posible que tenga también un valor social, ya que casi todos los vestuarios de los actores shen dang que se conocen, incluyen las barbas, al contrario de los personajes cómicos y menores que en el mejor de los casos usan algún bigote pequeño o ridículo. Basándonos en las pinturas de nobles y literatos, se podría pensar que durante toda la era imperial, el usar barba era también una forma de elegancia y etiqueta, que sería usada en los personajes principales para darles mayor porte o presencia.

A continuación se enumeran los tipos de barbas más usados, según la bibliografía de que se dispone.

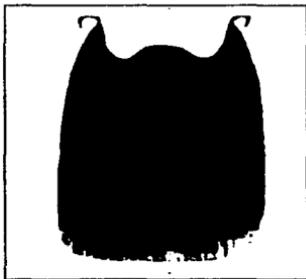


Figura 26. *Man-jan*

1.- *Man-jan*. Barba completa, larga, que se usa en colores negro, gris o blanco, representando con ellos la edad del personaje. El negro representa una edad media, el gris una edad madura y el blanco una edad avanzada.

2.- *San-jan*. Barba larga dividida en tres partes, que se usa en los mismos colores y con los mismos significados. La diferencia física sirve para diferenciar a dos personajes de la misma edad que estén juntos.

3.- *Cha*. Barba completa igual a la *Man-jan*, pero con una abertura que permite ver la boca, se usa como aditamento cuando es necesario que el personaje beba, fume, etc.

4.- *Chou-san*. Barba dividida en tres partes que representa a personas, generalmente oficiales, presumidos. Suele usarse en comedias, más que en dramas.

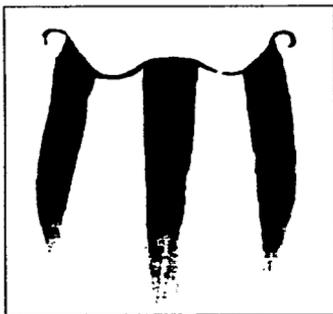
5.- *Tuan-san*. Barba consistente en tres tiras cortas, que se usa para representar a soldados viejos.

6.- *I - tzu*. Se trata de un bigote que alcanza las orejas, se le usa para representar caracteres jóvenes.

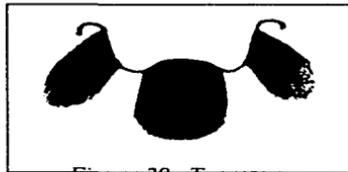
7.- *Wang-pa-hsu*. Barba larga y torcida que se usa para representar caracteres viles, tales como traidores, embaucadores y otros.



*Figura 27. I-tzu*



*Figura 28. Chou san*



*Figura 29. Tuan-san*

### 3.2.3 Análisis de trajes de la opera china. Representaciones en nuestros días

Ahora daremos el primer paso para tratar de descifrar la relación que buscamos entre los trajes civiles y el vestuario del teatro clásico chino, si bien ya hemos visto algunos ejemplos de ello, como el traje llamado *Pao*, que es el mismo que usaban los oficiales civiles de la dinastía Ming y Qing, teniendo la

única diferencia en el uso de los colores; en la vida real sólo se le usaba en azul, y en los escenarios se le usa en una variedad que permite distinguir diversos niveles de autoridad en una misma escena. Esta búsqueda la haremos en dos partes. En la primera, haremos una lectura de los trajes en base a lo visto hasta ahora, y en la segunda parte, ya que nos hayamos identificado con cierta amplitud con las trajes, los compararemos con los trajes que conocemos.

Este razonamiento también estará basado en fotos (si bien escasas) de representaciones de la ópera china. Todas ellas son recientes, y los datos de las imágenes se mencionarán en su momento. En algunas de las fotos, encontramos ciertas prendas del conjunto teatral que no están mencionadas en el texto de este trabajo, ello obedece a que dicha información no se menciona en

las fuentes que se encontraron relacionadas con el vestuario, por lo que tendremos que ignorarlas en las explicaciones y desglose de las imágenes, para no caer en inventos y deducciones sin fundamento. El hecho de que las fotos estén en blanco y negro, nos obligarán a dejar de lado la lectura de los colores de los trajes, hasta que un trabajo posterior, que pueda hacer uso de los colores, nos permita ahondar en ellos como corresponde.

En esta primera parte, vemos la *Figura 30* en ésta página, en la que tenemos la foto de una mujer que representa al personaje de la princesa en la obra *Ssu Lang visita a su madre*, según el pie de la foto. Podemos ver que lleva un traje de cuello cerrado y redondo, al estilo de la dinastía Qin, los adornos

*Figura 30. Traje de princesa.*



del traje parecen ser flores y lleva un enorme tocado que parece de la era manchú, como lo podemos ver en la *Figura 31*, a la izquierda, tomada del li-

bro *Chinese dress* <sup>76</sup>de Verity Wilson. Como se menciona en el capítulo tercero, los roles femeninos pocas veces tienen una importancia mayúscula en una obra, y este caso no es la excepción, Ssu Lang no es el nombre de la princesa, sino de el personaje que encontramos en la *Figura 32*, a la derecha. Ssu Lang es el personaje principal de la obra, el traje que se muestra en esta foto, es el primero que usa en la obra, de acuerdo a la nota de pie de la foto que así lo indica. Lo más notorio es el sombrero que lleva, que parece ser un *Fei Lung Mao* que nos indica que Ssu Lang está relacionado con el emperador. La barba que lleva, una *Man jan*, nos indica que es un personaje de mediana edad. Otros elementos que nos indican que es un personaje con autoridad son la faja que cuelga de su cintura, las espadas y el más importante, el adorno de la parte inferior del traje, típicamente manchú, que eran los gobernantes en la dinastía Qing.



*Figura 31. Tocado de la era manchú*



*Figura 32. Ssu Lang. Noble*

En la *Figura 33*, en la siguiente página, vemos un acercamiento de la princesa, con un traje distinto, en el que podemos apreciar algunos diseños, los más notorios, la abundancia de flores y un ave que parece una garza, que desgraciadamente no nos aportan más información. Nuevamente, la ausen-

---

<sup>76</sup>Wilson, Verity; *Chinese Dress*; p.65

cia del color nos limita la decodificación completa (la foto original del libro está en blanco y negro tal y como se reproduce aquí).



Figura 33. Princesa. Acercamiento

leído líneas arriba, veremos que con este tocado se representa a los yernos del emperador, por lo tanto la suposición anterior se ve afirmada. Como aditamento, en este caso el *Fu Ma Kuan* lleva una pluma larga, posiblemente de faisán. Colin Mackerras, en su libro *Chinese theater from its origins to the present day*,<sup>77</sup> menciona que este detalle realza la autoridad que tiene una persona, pudiéndose usar desde una hasta tres plumas.

Figura 34. Ssu Lang.

En el ejemplo de la *Figura 34* (abajo) vemos otra imagen de Ssu Lang. Lo primero que se aprecia, es el que el personaje parece ser una persona de cierta autoridad, esto se deduce de la influencia manchú en su traje. La parte baja del mismo tiene el aspecto de "olas de mar" que se pretendía sugerir con ese conjunto de líneas diagonales de diferentes colores (en la imagen en blanco y negro). Por desgracia no se aprecian los detalles del manto ni la forma concreta del mismo, pero el tocado que usa es claramente un *Fu Ma Kuan* (ver pag. 46) si recordamos lo



<sup>77</sup>Colin Mackerras, et al; *Chinese Theater from its origins to the present day*; p. 56.

Siguiendo con el mismo personaje, es de notar el hecho de que este traje lo usa cuando visita a la princesa (que por cierto, la interpreta un hombre)<sup>78</sup> (ver *Figura .35* en esta página). Recordando el traje que se mostró antes, vemos que Ssu Lang viste de manera distinta, más humilde por decirlo de alguna forma. En ese traje vemos otras características. Aquí usa un tocado



distinto, como ya vimos un *Fei Lung Mao*. Colin Mackerras, en el libro mencionado, nos indica que este se usa solamente para personificar al emperador. El hecho de que los use el yerno puede significar que está representando al emperador como enviado de él, o para remarcar su parentesco con la corte imperial. Todas las fotos de esta serie son de representaciones hechas en Hong Kong durante este siglo, según lo indica A.C. Scott en

su libro *Traditional chinese plays*

*Figura 35. Ssu Lang visita a la princesa* escrito a mediados de los sesentas, de donde fueron tomadas. Levemente pueden apreciarse unos dragones, tanto en el saco como en la túnica, la cinta que lleva bien puede ser aquella de que hablábamos en el capítulo 2º, con la que a distancia se podía distinguir la posición de una persona en la corte. Lleva también dos espadas lo que refuerza aún más su posición aristocrática. La barba que usa en ambas fotos parece ser una *Man-jan* que al estar en negro representa a una persona joven.

El tercer ejemplo (figura 36) en la siguiente página es también muy interesante, aunque aporta pocos elementos. Se trata de un personaje cómico, a decir del pie de página. Lo primero que podemos ver es la notoria escasez de maquillaje y elementos. Apenas un discreto y ridículo bigote, una túnica y lo que es más importante, *un sombrero de invierno*. Este accesorio por sí solo nos dice de qué clase de personaje se trata.; de un oficial civil. Eso lo dedu-

<sup>78</sup>Así lo indica la nota al pie de la foto, que traduciendo del inglés, dice lo siguiente: "Arriba: Ssu Lang y la Princesa. Foto tomada durante la representación de la obra en Hong Kong (el famoso actor Chang Shun-ch'iu es la Princesa)".

cimos a partir de lo que nos dice Verity Wilson en su libro *Chinese Dress*, e l que esos som-

breros eran de uso exclusivo de los oficiales civiles, y aporta una foto que aquí se reproduce en parte en la figura 37, abajo en esta página, donde se muestran tres componentes del traje de los oficiales civiles: el sombrero de invierno, que es el elemento visible,

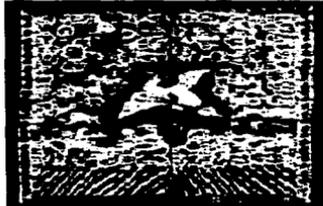


bién es llamada cuello y que Colín Mackerras conoce como *Hu-ling*, aunque él la aplica solamente a mujeres.<sup>79</sup> Otro aspecto que se aprecia en la imagen anterior es la túnica completa que viste el actor, el cual desafortunadamente tapa con su brazo el lugar donde podríamos ver el bordado cuadrado que reforzaría lo dicho. La imagen de la izquierda muestra uno de los diferentes "parches" que usaban los oficiales civiles en la dinastía Qing.

*Figura 36. Actor caracterizado como oficial civil. (izquierda)*

*Figura 37. Elementos del traje del oficial civil durante la dinastía Qing. Donde se aprecia el sombrero de invierno a la izquierda.(reliquia) (abajo derecha).*

*Figura 38. Parche de oficial civil (reliquia) (abajo izquierda)*



<sup>79</sup>En su libro, Verity Wilson dice que los artículos mostrados son auténticas reliquias del siglo XIX, aunque no menciona en qué museo se conservan.

Los siguientes ejemplos están tomados del libro *Peking Opera painted faces*, escrito por Zhao Menglin<sup>80</sup>, en él se les usa para ejemplificar el maquillaje, sin embargo, al presentar a las figuras completas con el traje, las usaremos para continuar desglosando los mismos en sus componentes.



Fig. 39.- Bao Zheng



Fig. 40.- Cao Cao

El primer ejemplo que tenemos (figura de la izquierda) es del personaje Bao Zheng, de la obra *El Marido Desagradecido* que según se menciona en el libro de Menglin Zhao se trata de una comedia. Podemos ver en esta figura (fig. 39 del trabajo), que la influencia hacia los personajes con mayor rango social en las obras ostentan el diseño de "olas" de la parte inferior, así como la continua representación de dragones. El personaje en este caso es un juez, quien tiene dotes sobrenaturales, representadas en el maquillaje por el diseño

<sup>80</sup>Menglin, Zhao; Yan Kiquing; *Peking Opera Painted Faces*; p. 15 y 16.

blanco que tiene en la frente. Usa una barba Man-jan negra y un extraño tocado que no se encuentra en nuestro estudio, pero que veremos también en el siguiente ejemplo.

El siguiente personaje (fig. 40 a la derecha página anterior) es el legendario general Cao Cao, personaje que surge de la historia como uno de los mejores estrategas que China conoce, y a quien se le atribuyó en vida y en las obras literarias de diversos géneros una inteligencia casi sobrenatural<sup>81</sup> y a quien se le tiene por un personaje maligno, aunque en la historia, si bien fue un emperador estricto, fue también uno de los mejores, más ecuanimes de la historia de China. En esta representación, usa una barba Man-jan, el mismo tocado extraño que mencionamos antes que le da capacidades literarias (por lo que se puede deducir que más bien representa conocimiento de las cosas) y las características que ya hemos mencionado anteriormente en cuanto a la influencia manchú.

En ésta página vemos en la fig. 41 (a la derecha de estas líneas) al General Jiang Wei, en su representación de la obra *La montaña de hierro*. Vemos a un hombre con un traje totalmente distinto de los anteriores. Lo que más destaca a la vista son las tres banderas, cada una de las cuales representa un ejército bajo su mando<sup>82</sup>, la abundancia de dragones como símbolos de autoridad, así como la espada. Por otra parte la barba *Man-jan* nos indica que se trata de una persona joven o con fuerzas.

Figura 41. Jian Wei



<sup>81</sup>Así lo dice Flora Botton Beja en su libro *China, su historia y su cultura hasta 1800*, p. 100

<sup>82</sup>Colin Mackerras, *op. Cit.* ; p. 34

### 3.3 traje civil y traje teatral

#### 3.3.1 Concepto de vestuario. Ejemplos en la historia del teatro

En las culturas que desarrollaron el arte teatral, siempre estuvieron presentes los elementos espacio, texto, actores, escenografía y vestuario. Seguramente, en varios de los casos, estos elementos no recibían esos nombres, pero ello no significa que no tuvieran el mismo valor escénico. De esta manera, vemos en las descripciones que hace Kenneth McGowan en su libro *Las edades de oro del teatro*, sobre la representación romana, que ya en ella está por lo menos la noción del vestuario, y no hablo del circo romano en cuanto a gladiadores y esclavos, sino en cuanto a la representación que se hacía en los teatros públicos de dramas griegos y romanos. Veamos por ejemplo los siguientes pasajes:

*"Un rebaño de cabras triscaba en la hierba, y un joven vagaba por los alrededores, evidentemente cuidando a los animales, vestido con la amplia túnica asiática y con una tiara de oro en la cabeza. Representaba a Paris, el pastor frigio"*<sup>83</sup>

Vemos como en todos los tiempos se considera que de alguna manera, las ropas que se usan sobre la escena son o se consideran especiales de ella, aún cuando se trate de ropa de uso común y que con ellas se distingue a un personaje determinado. En ese mismo libro encontramos varios ejemplos más, sin embargo sería reiterativo exponerlos. Sólo citaré uno que permite apreciar la relación que tenía el traje teatral con el traje cotidiano en la cultura griega, como paralelismo con la cultura teatral china:

*"Aunque las tragedias trataban principalmente de personas de la era homérica, los trajes*

---

<sup>83</sup>McGowan, Kenneth; *Las edades de oro del teatro*, primera edición en español, quinta reimpresión, 1987, p. 21.

*que llevaban los actores eran un feliz término medio entre la exactitud histórica -- imposible de alcanzar para ellos -- y la ropas que utilizaban en su vida normal. El quitón, o túnica larga que caía desde el cuello hasta los tobillos, daba al actor el aspecto grave que debió de ayudarle a sentir y expresar el continente solemne de los personajes heroicos"....."Los trajes que se utilizaban en las comedias eran del estilo corriente, salvo cuando aparecían dioses o figuras mitológicas" <sup>84</sup>*

Vemos en el ejemplo anterior una nota que indica claramente que los griegos representaban sus obras con trajes de la vida común o que estaban basados en ellos. Este es un fenómeno lógico, y es que el ser humano crea sobre lo creado, sobre lo que ve a su alrededor. Cada forma que idea está inherentemente basada en sus necesidades (en su entorno), adaptando lo que tiene para convertirlo en lo que cubre su necesidad. Está aceptado que el teatro nació de las religiones chamánicas, basadas a su vez en la imitación de los elementos que rodeaban a los individuos. De ahí tal vez que el teatro tenga como su principal pilar la imitación en uno u otro sentido, del mundo que lo rodea.

¿Como podían los griegos dar a sus dioses trajes radicalmente distintos de aquellos que usaban? Si observamos a las efigies de los dioses griegos (y en general los de cualquier religión), veremos que no visten de manera distinta que los mortales. Sus lanzas y escudos, sus ropas y peinados fueron primero inventados por los humanos y luego aplicados a seres superiores. Todo lo anterior viene a colación debido a que encontré que Tao-Ching Hsü en su libro *The chinese conception of the theatre* dice que no hay relación directa o indirecta entre los trajes civiles de la cultura china y el vestuario de la ópera china, pese a que varios de los trajes que se usan en ella, provienen de diferentes dinastías, especial y principalmente de las dinastías Song, Yüan, Ming y Qing.

---

<sup>84</sup>*Ibid* nota 83.

Él se apoya en la tesis de que estos trajes se usan al libre albedrío de las compañías, estatuto que contradice abiertamente la información suministrada por Colín Mackerras . Es mi opinión personal, basada en la bibliografía ocupada para este trabajo que dicha relación sí existe, y me baso para demostrarlo en la comparación de trajes de la ópera china con imágenes de trajes civiles, hasta donde fue posible encontrarlos.

### 3.3.2 Comparación entre trajes teatrales y civiles

Tomo para primer ejemplo el ya mencionado traje del oficial civil, cuya comparación con una imagen del siglo XIX (dinastía Qing) resulta del todo convincente de que por lo menos en este caso la relación que se niega si existe. Vea las ilustraciones antes de proseguir.

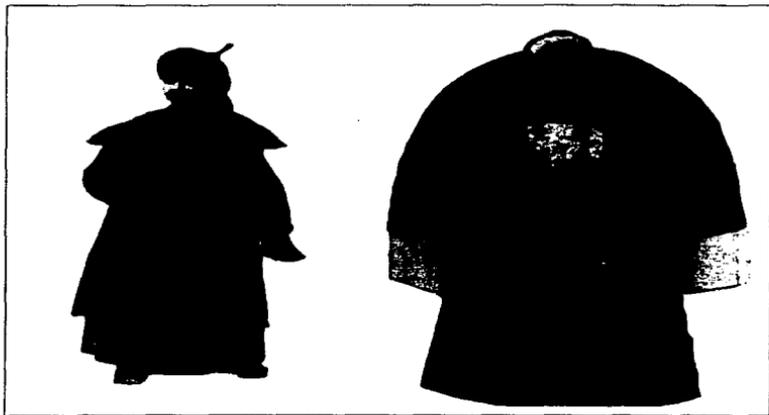


Figura 42. Oficial Civil. Dibujo del siglo XIX.<sup>85</sup>, dinastía Qing.

Figura 43 Pao. Traje usado para representar oficiales civiles.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Imágen tomada del libro *Chinese Dress* de Verity Wilson, originalmente hecha en 1800 ó 1810, p. 28

<sup>86</sup> Imágen tomada del libro *Chinese theater from its origins to the present day* de Colin Mckerras, p. 16.

¿No resulta acaso evidente la asimilación de este traje por parte del teatro?. Así como en este caso, hay otros en los que la comparación directa indica con claridad la existencia de relación (directa) entre traje civil y traje teatral. Sin embargo es muy posible que en otros la relación no sea tan directa por las siguientes causas:

La relación significado - significante puede verse alterada debido al cambio de valores entre las dinastías dentro de una misma sociedad. Es decir, que los valores aceptados en una dinastía fueron en muchos casos suprimidos por los nuevos gobernantes, aunque este proceso tomó varios años. Los soldados cambiaron sus uniformes, y las leyes y los oficiales encargados de vigilar su cumplimiento también. Los actores reaccionaron a esto y cambiaron aquellos que podían dentro de una escena. Tao-Ching Hsü dice que la mezcla de estilos y trajes que se encuentra en el vestuario de la ópera china se formó a partir de la ignorancia de los actores, sin embargo, creo que esto es totalmente erróneo. Los actores pudieron no ser personas con muchos estudios escolares, pero vivían su tiempo y la vida cotidiana, de tal forma que estaban imbuidos por los cambios que atravesaba la sociedad. Reconocían los elementos de su entorno. Es como si alguien no reconociera la investidura de un oficial de policía solo porque viste de café en lugar de azul.

Además la naturaleza misma del teatro chino, que no imita fielmente a la realidad hace un tanto innecesaria la realidad histórica. A esto hay que añadir el hecho inseparable de la tradición como elemento esencial de estas representaciones, hecho que entonces hace que sea preferible el que una figura determinada sea representada siempre de manera similar.

Otro elemento que podría desembocar en una relación indirecta es el hecho probable de que a través de los años, los significados de algunos trajes, hayan cambiado, haciendo de un traje cortesano un traje burgués y vice versa. Esto sin duda alguna ocurrió con los colores de los trajes, debido al "constante" cambio de significado del color en la vida cotidiana, acentuado en la era manchú por las marcadas diferencias entre los chinos y los manchúes, ca-

<sup>1</sup>Imágen tomada del libro *Chinese Dress* de Verity Wilson, originalmente hecha en 1800 ó 1810, p. 28

<sup>2</sup>Imágen tomada del libro *Chinese theater from its origins to the present day* de Colin Mckerras, p. 16.

da uno de los cuales pugnaba por su propio nacionalismo. Recordemos que en esa época, los manchúes y los chinos evitaban vestir de la misma manera.

No hay que olvidar que uno de los objetivos de la representación china es mostrar una imagen bella, lo cual evidentemente aleja al vestuario de su contraparte civil, ya que la primera se transforma adornándose de la manera adecuada a cada caso.

Así pues, encontramos varios elementos que nos indican que la relación traje - vestuario se da a dos niveles diferentes, uno de ellos buscando el que el público asistente identifique rápidamente a los personajes que están en la escena, así como su estatus y calidad y uno más que procura mostrar una imagen estéticamente agradable. Las convenciones sociales - teatrales también son un elemento que debe de tomarse en cuenta. Detalles aparentemente insignificantes pueden cambiar toda la perspectiva de un personaje por lo que el espectador del teatro clásico chino requiere de un bagaje amplio de conocimientos en la cultura popular china, a fin de entender los diferentes niveles de lenguaje que se manejan en la representación. Resumiendo lo anterior los niveles de lenguaje se engloban en los siguientes: formas, color, texto, vestuario, movimientos actorales y maquillaje.

En las siguientes imágenes analizaremos los aspectos de vestuario y maquillaje el primero en contraposición al traje civil y el segundo como complemento del primero.

En el primer ejemplo, tenemos la imagen de una actriz que interpreta a una joven sirvienta. Lleva un traje muy sencillo, aparentemente un *Nu Hua Ao* que representa tanto a sirvientes como a mujeres del pueblo. En este caso usa la variante con pantalones que diferencia a los sirvientes. El traje parece estar tomado de la realidad, con la excepción de los colores. No se encontró información relacionada con los colores que en este caso se usaban en la vida cotidiana, y en cualquier caso éstos no guardan relación con el uso teatral. El maquillaje es muy sencillo, pero cubre toda la cara por lo que se puede pensar que es el personaje principal.



Figura 44. Traje de sierva

Para una mejor comparación vea la imagen siguiente. Representa a una mujer de la nobleza. Note en primer lugar los tonos matizados de su traje, las mangas largas y el sobretraje, además de la falda y el tocado. La silueta del vestido no se aprecia, pero el sobretraje ya estaba en uso durante la dinastía Yuán. En todo sentido se puede suponer que el traje es una imitación de los trajes de las damas nobles. Llama la atención que ambos personajes usen el mismo tipo de maquillaje.

En el siguiente ejemplo tenemos a un estudioso (*scholar* en el texto en inglés). Viste en negro y su traje está tomado tal cual era en la realidad. Compárese con la imagen de un estudioso, que es un fragmento de una pintura mural de la di-

*Figura 45. (Der. Arriba) Traje de dama*  
*Figuras 46 y 47. (Abajo) Trajes de sabios*  
*Mural de la dinastía Tang (Izq.) y actor*  
*caracterizado (Der.)*



nastía Tang, note como el traje es idéntico desde el color (curiosamente todos los estudiosos son representados en negro, lo cual indica que todos ellos vestían en este color, quizá por algún mandato del confucianismo) hasta la forma. El maquillaje no nos revela nada en particular ya que está en "color carne", aunque como se mencionó con anterioridad, en el teatro chino clásico, todos los estudiosos son nobles y de corazón puro, por lo que quizá los colores en vestuario y maquillaje sean innecesarios.



*Figura 48. Traje de oficial de alto rango.*



*Figura 49. Traje de hombre viejo del pueblo*

En esta página tenemos la imagen tenemos a un alto oficial (a la izquierda). Note el traje, la influencia manchú se nota en la parte baja del traje (las ya mencionadas "olas"). Por otra parte, los dragones me parecen una clara

reminiscencia del traje dragón, que usaban los hombres y mujeres manchúes con autoridad, por lo que supongo que este traje se estableció durante la dinastía Qing. Para contraste vea la figura de la derecha que representa a un hombre viejo del pueblo. Note la carencia de adornos y los tonos principalmente oscuros. Este usa un Fu tou, sombrero que procede de la dinastía Song.

## Recapitulación

Después de haber estudiado a la estructura dramática, corresponde ahora hablar del maquillaje de los actores, el traje teatral y la relación que guarda con el traje civil.

Tanto el maquillaje como el traje teatral informan al público asistente de las características físicas y simbólicas de cada personaje así como su calidad ya sea como ser mortal o inmortal, como noble o villano, como erudito o soldado, etc. Vimos en el caso del maquillaje, que el lenguaje inscrito en él, se basa principalmente en el color y después en la forma. A mi parecer, el color es mucho más importante, ya que atiende tanto al carácter estético del teatro clásico chino como al aspecto espiritual del mismo al anteponerse las características internas del personaje a la externas. El cómo se definió cada diseño de maquillaje para cada personaje y tipo de personaje es algo desconocido o por lo menos ausente en la bibliografía consultada. También es importante recordar que en los personajes principales, los rasgos físicos son más visibles que en los secundarios, al mismo tiempo que, hasta cierto punto, idealizados, al contrario que en los personajes de "cara pintada" en los que los rasgos físicos casi quedan borrados o son tan estilizados que éstos se pierden entre los colores.

En el vestuario los colores son también el elemento más importante, esto quizá por el juego estético que pide (o se le ha dado) al teatro clásico chino. Pese a la transformación de los trajes, es claro que los trajes de los personajes están directamente basados en los trajes civiles, sólo que en los primeros, los colores y posiblemente en algunos casos, parte de la forma, han sido alterados, modificados para darle calidad de traje teatral en cuanto a utilidad escénica antes que utilidad social o meramente física.

En este capítulo tercero aparecen una serie de listas de elementos que son usados en la representación del teatro clásico chino, trajes, barbas y sombreros se listan para dar una muestra de los elementos físicos de la represen-

tación. Estas listas, sirvieron para analizar y posteriormente comparar la información gráfica para mostrar la relación que hay entre el vestuario y los trajes civiles chinos. Retomaré la idea con un ejemplo distinto para tratar de aclarar más la existencia de dicha relación: imaginemos el traje del "chinaco" del tiempo de la independencia mexicana. Si yo como diseñador de vestuario altero parte de la forma y los colores y/o materiales de este traje para *interpretar* el contenido cultural o simbólico del mismo, estoy creando un nuevo traje diferente del original, *pero intrínsecamente ligado a él*, y no por ser un traje diferente al primero, no hay una relación indirecta (en este caso) con aquél.

El mismo fenómeno se da en el teatro clásico chino. Los trajes que eran de uso común se transformaron para *adaptarlo* a las nuevas necesidades (especialmente en el empleo y contenido de los colores), como se indicó líneas arriba.

La lectura de las imágenes de actores caracterizados y escenas de montajes recientes también muestra, que sí existe una relación tanto directa como indirecta con la historia del traje chino, debido a que varios de los trajes usados por los actores en las fotos estaban también incluidos en esta tesis como material gráfico. No se mostraron en este trabajo las imágenes del teatro chino de la era de Mao Tse tung, porque se salen del contexto original, pero en ellas también se aprecia como influyó en el teatro (limitándonos al vestuario) el hecho de que la gente usara ropas distintas de aquellas que se usaron durante el periodo imperial al vestir los actores ropas del periodo maoísta. Dichas fotos muestran representaciones que van de 1950 a 1960 en donde se aprecia la influencia europea en el teatro popular chino. Para comparación recuerde que la etapa imperial china acabó en 1930.

Regresando al teatro clásico, este no se modificó, o al menos no se sabe que haya sufrido alteraciones profundas tras la revolución china. Esto pudo deberse al sentido de tradición del pueblo chino por un lado, y al valor cultural (no necesariamente imperial) que tenía. Desconozco si tras la revolución, en los primeros años de reconstrucción del país, hubo algún tipo de restricción o suspensión de las representaciones teatrales, pero el hecho de que las representaciones regresaran con el estilo que tenían puede indicar que no representaban un riesgo ideológico para la nueva doctrina y sí la continuación de valores estéticos en el pueblo chino. No se sabe de obras dentro del teatro

**clásico que tuvieran un trasfondo político, al contrario de las nuevas formas de teatro que llegaron de Europa que sí se usaron con fines propagandísticos.**

## CONCLUSIONES FINALES

Después de conocer la estructura del teatro clásico chino en cuanto a texto y representación, estuvimos en condiciones de analizar el vestuario que se usa en él, partiendo de que:

1. - El teatro clásico chino, dentro del cual se encuentra la ópera china, se basa en las características internas de los individuos, tanto en el texto como en la representación.
2. - En el teatro clásico chino son igualmente importantes el reflejo de las características de los individuos (físicas y espirituales) y la estética del montaje.
3. - La ópera china se basa casi por completo en la tradición teatral, la cual, heredada desde los tiempos antiguos, es continuada conscientemente por los actores y dramaturgos.
4. - En las culturas en las que se desarrolló el teatro, éste fue reflejo de la vida y la sociedad, a lo que se suman las religiones y las manifestaciones populares en torno a ellas, como en el teatro hindú, que basa parte de su temática en las creencias populares, lo que también se refleja en el teatro chino, en sus variantes de teatro con temas budistas, taoístas y confucianos.

Los puntos anteriores se reflejan en los trajes de los actores. En ellos se manifiesta información que nos permite conocer la posición social y condición militar o civil de ellos, así como su naturaleza. En el vestuario se juntan principalmente tres niveles de lenguaje teatral distintos entre sí. En primer lugar, la forma del vestuario ayuda para distinguir la ocupación y el nivel social del individuo, y como vimos en el listado y después en las imágenes, cada personaje viste de una manera específica de él, que le diferencia de los demás personajes en un mismo montaje.

Cabría preguntarse si cada personaje específico, así como tiene un diseño propio de maquillaje, tiene también un vestuario único y específico de él para todas las obras. parecería ser así, sin embargo, a partir de la información obtenida, no es posible asegurar que esto es así.

En segundo lugar, el color en el vestuario es un significante preciso, y lo mismo sucede en el maquillaje debido a que se estableció un código de significado de los colores, en el que cada color representa una característica definida. El uso de códigos de color (tanto en la vida civil como en la vida teatral), ya estaba en uso durante la dinastía Yüan (1125 - 1314 d.C.), y es de suponer, puesto que los mongoles no llevaron el teatro a China, que los códigos de color ya se usaban en dinastías previas.

Como ya dijimos, cada personaje, de acuerdo a su calidad positiva o negativa, usará ciertos colores para uno u otro caso, igualmente, ciertos colores designan a seres fantásticos y los seres humanos no pueden hacer uso de éstos.

En tercer lugar, la forma y el color del maquillaje. Cada personaje usa un diseño específico de él, una máscara que lo distingue visualmente de los demás. Los colores del maquillaje van de acuerdo a los colores propios de su naturaleza, igual que en el caso anterior, positiva o negativa. Ciertos personajes son siempre viles o siempre bondadosos por lo que sus colores *son siempre los mismos o similares en todas las obras.*

La hipótesis de base para este trabajo fue que había una relación entre el vestuario del teatro clásico chino y los trajes civiles de la cultura china. Para comprobar esto se recurrió a las siguientes fuentes y procedimientos:

- a) Una revisión del traje civil chino.
- b) Imágenes de trajes usados en la actualidad por actores de esta forma de teatro.
- c) Un listado de trajes que se usan en las representaciones, con el uso que se les dá.
- d) Lectura de imágenes de actores caracterizados en base a la lista anteriormente descrita.
- e) Lectura de otras imágenes de actores caracterizados en base a la información relacionada con el traje civil, hasta donde ésta lo permitió.
- f) Una revisión de la presencia y uso de trajes dentro de representaciones en otras culturas, donde se aprecia la calidad de vestuario que adquieren dichas ropas, en el sentido de que el vestuario son trajes de uso exclusivo de una escena teatral, y como aportadores de

información (revisar el capítulo 3, inciso 3.3.1 *Concepto de vestuario. Ejemplos en la historia del teatro*).

Estas fuentes y procedimientos arrojaron los siguientes datos:

I. Que los trajes usados en las representaciones chinas sí corresponden a trajes usados en la antigüedad. Pero éstos fueron transformados, debido, según concluye el autor de esta tesis, a que los códigos de color usados en la vida cotidiana (revisar capítulo 2) no reflejaban más que el nivel social y económico de una persona, lo que resultaba insuficiente en el planteamiento teatral.

II. Que la transformación de los trajes, no solo obedeció a factores teatrales, como necesidades físicas y psicológicas de los personajes, sino también a factores actorales como la agilidad que requieren algunos caracteres.

III. Que debido al hecho de que los personajes del teatro clásico chino son básicamente tipos y subtipos (buenos y malos, mortales e inmortales, humanos o seres fantásticos), los trajes seleccionados fueron aquellos que en ciertas épocas, eran de alguna manera distintivos de ciertos individuos, ya sea por su ocupación, posición social o económica o naturaleza (dioses, fantasmas, humanos, etc.).

IV. El significado de los colores parece obedecer en algunos casos a creencias populares. El caso específico que se retoma de la bibliografía es el del color rojo del cual se indica que representa a una persona confiable debido a que abunda la sangre en él (revisar capítulo 3, en la sección de maquillaje).

De lo anterior se desprende como conclusión final que la relación entre el traje civil chino y el vestuario del teatro clásico chino, parte de una tradición específica que en su momento sirvió para dividir a la sociedad en forma visible y regulada, y que esta relación llega a niveles ideológicos profundos que imponen la clasificación de los seres humanos. Dicha tradición se enraizó en la población a tal punto que era normal para las personas el ser "marcadas" de esa manera, y siendo esta una realidad social aceptada y común a todos, es natural que las artes en general y el teatro en lo particular tomaran la misma idea para sus propósitos específicos.

Es muy posible, dado lo normal que era esta división social, que este paso haya sido tomado en el teatro de manera normal, sin forzar la situación y no como un intento deliberado de retratar a la sociedad, sino de manera casi automática, como un suceso lógico y necesario para la comprensión y la representación de los eventos representados en los escenarios, dado que su propio mundo (sobre el cual basaron sus conceptos artísticos y sus manifestaciones) estaba concebido de esa manera.

## BIBLIOGRAFÍA E INDICES

## BIBLIOGRAFÍA.

1. - Botton Beja, Flora; China, su historia y su cultura hasta 1800; Colegio de México, 1ª edición, 1987; México D.F. 256 p.p.
2. - Colin Mackerras, et al; Chinese Theater from its origins to the present day; University of Hawaii Press, 1ª edición 1983; Honolulu, Hawaii, E.U.; 220 p.p.
3. - China Books and Periodicals; 5000 years of chinese clothing; 1ª edición, 1987; San Francisco, California, E.U. ; 256 p.p.
4. - di Franco, Tony L. ; Chinese clothing and theatrical costumes ; San Joaquín County Historical Museum; 1ª edición, Noviembre de 1981; Nevada, USA; 29 p.p.
5. - Evans, Harriet; Historia de China desde 1800; Centro de Estudios de Asia y Africa; 1ª edición, 1989; El Colegio de México; 250 p.p.
6. - Latourette, Kenneth Scott; Los chinos, su historia y su cultura; 3ª edición, 1949; Editorial Sudamericana; Buenos Aires, Argentina; 975 p.p.
7. - Mackencie, Edgar; Fundamentos del arte chino; Black and White Press; 1ª edición, 1985; Londres, Inglaterra 200 p.p.
8. - Mackenzie, Finlay; Chinese Art; 2ª edición, 1964; Spring Books; Londres, Inglaterra; 88 p.p.
9. - Menglin, Zhao; Yao Kiqing; Peking Opera Painted Faces; 1ª edición, 1992; Morning Glory Publications; Beijing [República Popular de China]; 139 p.p.
- 10.- Schurman, Franz; Orville Schell; China Imperial; Fondo de Cultura Económica; 1ª edición, 1971, 3ª reimpresión 1980; México D.F.; 382 p.p.
- 11.- Shih, Chung-wen; The Golden Age of Chinese Drama ; 1ª edición, 1976; Princeton University Press; New Jersey, USA; 312 p.p.
- 12.- Sickman, Laurence; et al; The Art and Architecture of China; 2ª edición, 1960; Penguin Books; Harmondsworth, Middlesex [Inglaterra]; 336 p.p.
- 13.- Swann, Peter; El arte de China ; Tr. Ma. Dolores Raich Ullán; 1ª edición, 1967; Editorial Juventud, Barcelona; 151 p.p.
- 14.- Thorp, Robert L.; Son of Heaven, Imperial Arts in China; 1ª edición, 1988; Columbus, Ohio, USA; 208 p.p.

- 15.- Tsu Chi; Historia de China y su civilización milenaria; Editorial Surco; 1ª edición, 1965; Asia Publishing House; 1ª edición, 1962; Barcelona; 460 p.p.
- 16.- Wells, Henry Willis; The Classical Drama of the Orient; 1ª edición, 1965; Asia Publishing House; New York, USA; 348 p.p.
17. Wilson, Verity; Chinese Dress; 1ª edición, 1986; 1ª reimposición 1990; Bamboo Publishing, Ltd; Londres, Inglaterra; 135 p.p.
18. Willets, William; Chinese Art; 1ª edición, 1958; Penguin Books; Gran Bretaña; 390 p.p.; 2 volúmenes.

## Índice General

Página

Introducción.....	1
-------------------	---

### Capítulo 1.

1.1 Marco histórico.....	3
1.1.1 La dinastía Song.....	3
1.1.2 La dinastía Yüan.....	4
1.2 Marco literario.....	9
1.2.1 Literatura dramática.....	11
1.2.2 Atmósfera teatral.....	14
Recapitulación.....	17

### Capítulo 2.

2.1 El texto dramático.....	19
2.1.1 Características generales.....	19
2.1.2 La temática en el teatro chino.....	20
2.1.3 Los personajes.....	23
2.2 La representación.....	25
2.2.1 El escenario de la ópera china.....	25
2.2.2 Tipos de caracteres.....	30
2.2.3 Técnica actoral.....	33
2.2.4 Las máscaras en la ópera china.....	34
Recapitulación.....	36

### Capítulo 3.

3.1 El maquillaje de la ópera china.....	38
3.2 El vestuario en el teatro clásico chino.....	43
3.2.1 El traje chino de la dinastía Yüan a la dinastía Qing.....	45

3.2.1.1 Los orígenes del teatro chino y los primeros códigos de vestimenta.....	45
3.2.1.2 Los cimientos del traje Yüan.....	47
3.2.1.3 Los trajes durante la dinastía Song.....	49
3.2.1.4 El traje durante las dinastías Yüan, Ming y Qing.....	50
3.2.2 El vestuario de la ópera china.....	53
3.2.3 Análisis de trajes de la ópera china. Representaciones en nuestros días.....	63
3.3 Traje civil y traje teatral.....	71
3.3.1 Concepto de vestuario. Ejemplos en la historia del teatro	71
3.3.2 Comparación entre trajes civiles y trajes teatrales.....	73
Recapitulación.....	79
<b>Conclusiones.....</b>	<b>82</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>86</b>
<b>Índice general.....</b>	<b>88</b>
<b>Índice de láminas.....</b>	<b>90</b>

## Índice de láminas

Número y nombre	Página
Lámina 1. Cara completa.....	39
Lámina 2. Mosaicos alargados.....	39
Lámina 3. Mosaico floreado.....	40
Lámina 4. Cara cruzada.....	41
Lámina 5. Cara asimétrica.....	42
Lámina 6. Cara de monje.....	42
Lámina 7. Cara simbólica.....	43
Lámina 8. Familia china del pueblo.....	45
Lámina 9. Traje masculino de la dinastía Tang (esquema).....	48
Lámina 10. Traje femenino de la dinastía Tang (esquema).....	49
Lámina 11. Mujer con sobrevestido.....	51
Lámina 12. Traje-dragón masculino.....	52
Lámina 13. Trajes de hombre y mujer. Dinastía Qing (esquema).....	52
Lámina 14. Mang-p'ao.....	55
Lámina 15. K'ai.....	55
Lámina 16. P'i.....	56
Lámina 17. P'ing chin chia.....	56
Lámina 18. Nu Hua Ao.....	57
Lámina 19. Nü Ao Tzu.....	58
Lámina 20. Hua Kan Chien.....	58
Lámina 21. Fei Lung Mao.....	59
Lámina 22. Fu Ma Kuan.....	59
Lámina 23. Chien Sha Mao.....	60
Lámina 24. Shuai K'uei.....	61
Lámina 25. Lao Mao.....	61
Lámina 26. Man-jan.....	62
Lámina 27. I-tzu.....	63
Lámina 28. Chou san.....	63
Lámina 29. Wang-pa-hsu.....	63
Lámina 30. Traje de princesa.....	64
Lámina 31. Tocado de la era manchú.....	65

Lámina 32. Ssu Lang. Noble.....	65
Lámina 33. Princesa. Acercamiento.....	66
Lámina 34. Ssu Lang.....	66
Lámina 35. Ssu Lang visita a la princesa.....	67
Lámina 36. Actor caracterizado como oficial civil.....	68
Lámina 37. Elementos del traje del oficial civil durante la dinastía Qing.....	68
Lámina 38. Parche de oficial civil.....	68
Lámina 39. Bao Zheng.....	69
Lámina 40. Cao Cao.....	69
Lámina 41. Jian Wei.....	70
Lámina 42. Oficial Civil.....	73
Lámina 43. Pao.....	73
Lámina 44. Traje de sierva.....	75
Lámina 45. Traje de dama.....	76
Lámina 46. Traje de sabio (scholar) fragmento de un mural de la dinastía Tang.....	76
Lámina 47. Traje de sabio. Actor caracterizado.....	76
Lámina 48. Traje de oficial de alto rango. Actor caracterizado.....	77
Lámina 49. Traje de hombre viejo del pueblo. Actor caracterizado.....	77