

LA CHINA IMAGINADA DE AGUSTÍN DE FOXÁ

José María Balcells

Universidad de León

RESUMEN:

El artículo se centra en el estudio de la pieza teatral del escritor madrileño Agustín de Foxá (1906-1959) titulada *Cui-Ping-Sing*. Estrenada en San Sebastián en diciembre de 1938, no se sabe con certeza cuando se elaboró, proponiéndose en este trabajo la hipótesis de que, a falta de un acabado definitivo posterior, fuese a fines de la década de los veinte, en la cual la temática china estuvo en candelero en los escenarios y en la narrativa. Respecto a su ambientación en el llamado Imperio del Centro, el propio dramaturgo afirmaba que la China que aparecía en la obra era fruto de su imaginación, añadiendo que no creyó necesario documentarse expresamente para llevarla a cabo. No obstante, un análisis de este texto teatral pone de manifiesto

que su autor se valió de referencias imprecisas de índole diversa para que los espectadores de la puesta en escena, así como quienes leyese *Cui-Ping-Sing*, tuviesen la sensación de cierto grado de verosimilitud en las referencias contextuales geográficas, políticas, filosóficas, costumbristas, etcétera. Tras exponer el asunto con cierto detalle, estudiar el comportamiento de los personajes, y aducir algunos ejemplos de ambientación cultural sinológica, se destaca que Foxá pretendió hacer una propuesta de teatro de evasión no solo para aquellos días guerracivilistas, sino para el tiempo nuevo que se abría tras el próximo final del enfrentamiento ideológico y armado que estalló en julio de 1936.

El 29 de diciembre de 1938¹, cuando faltaban muy pocos meses para darse por finalizada la guerra fratricida que había estallado el 18 de

[1] Un esbozo de este estudio fue presentado, con el título de «Las ambientaciones chinas en *Cui-Ping-Sing*, de Agustín de Foxá», el 11 de abril de 2023 en el Instituto del Teatro de Madrid, dentro de las jornadas en homenaje al profesor Francisco Gutiérrez Carbajo.

julio de 1936 contra la II República, el escritor madrileño Agustín de Foxá (1906-1959) estrenó en el Teatro Principal de San Sebastián su obra escénica *Cui-Ping-Sing*, titulada con el nombre del personaje femenino que la protagoniza en el contexto de una China imaginaria, pero situada en tiempos de la dinastía Ming, según mi conjetura.

Pieza dramática de teatro poético en verso y con impregnaciones simbolistas, su autor la repartió en tres actos divididos en ocho cuadros. Era una obra ciertamente insólita no solo en aquellos años, sino inclusive en la literatura española de cualquier época, y sin excluir el teatro español de las décadas primeras del siglo XX. Si se revisa, en efecto, la presencia de China en las letras españolas, se constata que nunca antes se había escrito creación escénica alguna de carácter original que se hubiese inspirado en ese país asiático hasta que Agustín de Foxá elaboró la suya.

Se habían escenificado en España obras de temática china, eso sí, pero no se trataba de piezas de elaboración propia, sino de adaptaciones de textos foráneos. Traeré a la memoria que años después de haber escrito una creación escénica de asunto oriental imaginario, *El dragón rojo*, estrenada en Madrid en 1904, Jacinto Benavente estrenaría en la capital, en 1916, su traducción y adaptación de una obra de teatro escrita por dos autores estadounidense, Georges G. Hazelton y J. Harry Benrimo. Tenía un título con referencia inequívoca al llamado Imperio del Centro, *The Yellow Jacket*, titulación traducida como *La túnica amarilla*. Había sido puesta en escena por primera vez en 1912 en el Fulton Theater neoyorkino.

También fue compuesta al alimón la pieza dramática *Wu-Li Chang*, llevada a cabo por Harry M. Vernon y Harold Owen, y filmada como película muda en 1927. La versionó al español Federico Alcaraz. Se puso en escena en la capital de España en 1928, obteniendo el actor Ernesto Vilches un gran éxito al interpretarla. Tres años antes Mar-

garita Xirgu estrenaba en Barcelona, en el teatro Tívoli, inaugurado en 1919, la pieza de asunto chino, y contextualizada a principios del siglo XX en Cantón, *Tien-Hoa*, escrita por el dramaturgo y libretista de la Toscana Giovachino Forzano. La actriz barcelonesa, que personalmente gustaba de coleccionar chinerías de todo tipo, encarnaría el papel de la protagonista, cuyo nombre en español equivaldría al de Flor de cielo. Más tarde, en 1930, el público madrileño pudo asistir a otra representación de asunto chino, esta de misterio y suspense. Era la obra de John Colton *The Shanghai gesture*, que había sido traducida a la lengua de Cervantes y adaptada al teatro bajo el título de *Shanghai* por Arturo Mori.

Son los referidos unos datos corroboradores de que ningún escritor español había abordado una temática relativa a China en una pieza escénica genuina. Por consiguiente, insisto en que fue Agustín de Foxá quien primero lo hizo. Siendo así, fue el segundo de la leva del 27 en inspirarse en ese país extremo-oriental para darle cabida en su universo literario. Solo se le anticipó Federico García Lorca, quien había creado ya varios poemas con referente chino en sus conjuntos *Suites* y *Libro de poemas* en la primera mitad de la década. Después del citado estreno de *Cui-Ping-Sing* en San Sebastián, habría que esperar treinta años, hasta 1958, para que otros dos escritores españoles, María Teresa León y Rafael Alberti, diesen a conocer una obra propia inspirada en China, y tras viajar a la China de Mao. La publicaron en Buenos Aires con el título de *Sonríe China*, libro donde se van alternando prosas de la riojana y poemas relacionados con ellas del portuense, además de ilustraciones plásticas también suyas.

ESCRITURA, REPRESENTACIONES Y EDICIONES

Cui-Ping-Sing se elaboró en unas fechas que no han podido determinarse satisfactoriamente. Si se considera escrita por completo durante la guerra, entonces resulta su aliento poético casi inimaginable en tan grave contexto. Jordi Amat asegura que habría comenzado a escribirse «en el Madrid de preguerra» (Foxá, 2010: XLII), palabras que tomadas al pie de la letra apuntarían a 1935, o a 1934, aunque sin que el término preguerra permita excluir tampoco la primera mitad del 1936. Ahora bien, la escritura de la pieza pudo iniciarse con anterioridad a las calendas citadas, e incluso a la implantación de la II República en 1931, en cuyo año anterior Agustín de Foxá ingresó en el cuerpo diplomático, incorporándose en agosto a la embajada española en Bucarest. Allí se mantuvo hasta febrero de 1931, en que sería trasladado a la capital búlgara Sofía hasta marzo de 1932, año en el que retorna a España.

Como parece poco probable que en las circunstancias europeas antedichas escribiese *Cui-Ping-Sing*, e igualmente en las más frágiles que vivió a su regreso a Madrid, la datación entiendo que cabría retrasarla hasta finales de la década de los veinte. Esa hipótesis concordaría más con un contexto cultural en el que el factor chino estuvo en boga, como antes veíamos. Es más: se ha postulado que el madrileño emprendió concretamente la obra en 1928, a la edad de veintidós años (Sagrera y Martínez Villasante, 1968: 128). A mi entender esa propuesta resulta más creíble que la datación de la pieza en la inmediata preguerra.

Mi convicción no la baso, por tanto, en el lenguaje modernista plasmado en *Cui-Ping-Sing*, un lenguaje muy emparejable con el lírico de semejante signo al que el escritor se atuvo en su libro de poemas más temprano, *La niña del caracol*, aparecido en 1933 en Madrid, en la colección Héroe, y prologado por quien la dirigía, Manuel Altolaguirre. Y no la baso en esa poética modernista porque en el escritor madrileño «la vemos anclada mayoritariamente en una estética de un Modernismo

apenas modificado» (Martín Rodríguez, 2010: 21). Mi hipótesis está basada sobre todo en el hecho de que en los años veinte, y en especial en su segunda mitad, se produjo, insisto, una notable efervescencia de la temática china en las letras españolas, pues a los datos ya señalados respecto a estrenos teatrales habrían de sumarse los que proporciona también la narrativa.

Recordaré, al respecto, unos cuantos relatos editados en Madrid en los años antedichos. Vicente Blasco Ibáñez publicó en 1924 su libro *La vuelta al mundo de un novelista*, en el que varios de sus capítulos narran su experiencia directa de China. También data de 1924 una novela corta de Ramón Gómez de la Serna de asunto relacionable con China titulada *Los dos marineros (Falsa novela china)*, texto que en 1927 pasaría a formar parte de su recopilación *Seis falsas novelas. Rusa, china, tártara, negra, alemana y americana*. El año anterior, 1926, el novelista valenciano Federico García Sanchiz había publicado, en la colección *La novela mundial*, una narración novelesca de asunto chino y contextualizada en el primer tercio del siglo XIX en una urbe sureña de aquel país, la titulada *La comedianta china (Canton, 1830)*. Y en 1928 el badajocense Luis de Oteyza daba a conocer su novela *El diablo blanco*.

Podría asimismo especularse con que, en atención a la fecha de 1928 ya señalada como plausible inicio de la escritura de *Cui-Ping-Sing*, fecha que respondería a la eclosión temática antedicha, esta obra no solo fuese el primero de sus textos escénicos, en lo que hay consenso, sino su creación literaria más temprana. El texto lo habría dejado sin acabar durante varios años, retomándolo en 1938 para ultimarlos por entender que al medio societario y concretamente al teatral de aquel momento podría irle bien un drama tan fuera de las cruentas realidades ocasionadas por más de dos años de enfrentamiento armado.

Después del referido estreno de fines de 1938 en San Sebastián, en el Teatro Principal, *Cui-Ping-Sing* volvió a representarse en 1939, en el

teatro Infanta Isabel de Madrid, en Zaragoza, y en Sevilla. Fallecido su autor en 1959, como homenaje a su figura se escenificaría de nuevo en Madrid el 5 de julio de 1961, incluyéndose en la programación de actividades organizadas con motivo del IV centenario de la capital. En Barcelona se representaría en septiembre, subiendo a las tablas en coincidencia con las fiestas de la Merced. La representación se hizo en el Palacio de la Música el 24 de dicho mes, y con acompañamientos musicales. La dirigió Hermann Bonnin. En 1940 la pieza fue publicada por primera vez bajo el sello de Escelicer, editora que realizaría otras ediciones posteriores, las de 1959, y 1973. Incorporada la pieza a las *Obras completas* del autor que publicó en Madrid en 1963 la editora Prensa Española, en 2010 Jordi Amat incluiría *Cui-Ping-Sing* en el libro editado en Madrid por Banco de Santander que recoge diversas obras de Agustín de Foxá bajo el título de *Nostalgia, intimidad y aristocracia*.

PERSONAJES PRINCIPALES

Hasta un total de veintisiete son los personajes que salen a escena en la pieza, siete de ellos con nombre propio. Además del de la mujer protagonista y su padre, Afú, son estos: el ministro Hoang-Ti, el canciller Liang, el astrólogo Yin-Si, y el verdugo Ul-Xi. No deja de parecerme un tanto sorprendente que el autor no reservase nombre alguno individual para la figura del soberano, pues su papel dista mucho de limitarse al mero desempeño de roles institucionales propios de un Emperador. Su comportamiento está lleno de matices humanos muy personalizados, y forma parte del eje amoroso triangular sobre el que pivota la obra *Cui-Ping-Sing*.

El innominado Emperador es, de los tres personajes principales, el que fue perfilado por Agustín de Foxá con trazos más bonancibles. Es visto como un gobernante que se interesa por la filosofía, que es fidedigno en la amistad, y entregado en el amor. No demuestra que su

concepción de las mujeres esté basada en otra clase supuesta de misoginia que la de valorar sobremanera su belleza.

El primer ministro, Hoang-Ti, a quien Foxá puso el mismo nombre que tuvo un mítico emperador cuyo reinado se produjo en el milenio tercero antes de la Era cristiana, parte de una posición inicial de recelo ante las mujeres, una posición que sigue permaneciendo en el fondo sin modificarse. Su actitud ante la amada, a la que glorifica, y a la que declara un rendido amor, va unida a la de considerarla persona de su propiedad, lo que por lo demás tampoco desdice de la concepción que en los tiempos imperiales se tuvo acerca del matrimonio. Tan propia y a su servicio la considera que inclusive está dispuesto, para mantenerla a su lado a toda costa, a proponerle una acción tan reprochable como la de que ella se agreda a sí misma desfigurando su rostro con un puñal para retenerla y que no se convierta en la mujer del Emperador.

Cui-Ping-Sing se casa dos veces y en ambas actúa como amante esposa de sus cónyuges, si bien en su segundo matrimonio todavía siente un amor muy especial hacia Hoang-Ti, su primer marido. Aunque le ilusionaba ser un día Emperatriz, no sería el de entronizarse el motivo de que retrocediese ante la petición de desfigurar sus facciones, sino el horror mismo de hacerlo. Como soberana, no escatima proporcionarse placeres, y sin embargo no desempeña un rol pasivo como gobernanta, ya que desea el engrandecimiento del Emperador y a este fin se implica sin reservas en tareas de mejora del Imperio.

Entre los demás personajes, el canciller Liang encarna la figura del intrigante cortesano al que le mueve la envidia hacia Hoang-Ti, y en su odio hacia él se esfuerza en convencer al Emperador para que lo condene a muerte. Frente a ese papel de malvado, Agustín de Foxá creó personajes positivos como el anciano Afú, el astrólogo Yin-Si, y el capitán del bajel. El anciano padre de Cui-Ping-Sing contempla con agrado que su hija pueda obtener, casándose, una posición de gran bienestar

material, pero también desea que sea muy bien tratada como persona. Es demostrativo de su nobleza que el astrólogo siga actuando como amigo de Hoang-Ti aun sabiéndole caído en desgracia, y también es muy noble la actitud del capitán del bajel al impedir que sus marineros pretendieran matar a Hoang-Ti y a Chang para quedarse con los bienes que llevaban con ellos.

RESUMEN ARGUMENTAL

De la trama de *Cui-Ping-Sing* puede hacerse este amplio resumen: el Emperador de China hace el encargo a su primer ministro de que recorra las tierras del Imperio durante dos años con la finalidad de encontrarle jóvenes hermosas y desconocidas. Ese cercano dignatario, de nombre Hoang-Ti, es asimismo historiador, ha escrito un tratado sobre el pulso, es estudioso de los eclipses, colecciona hierbas, y hace poesía, pero no tiene experiencia en el amor, pues lo ha marginado en su vida a vueltas del pobre concepto que le merecen las mujeres. La comisión que ha de realizar tiene por objeto que el Hijo del cielo, que sitúa al amor en el más alto concepto y es aficionado a la filosofía, elija una nueva esposa calibrando él mismo su hermosura mediante los retratos que se le presenten. Le son encargados al pintor áulico Chang, que ha de acompañarle en el periplo por el país, para el cual le proporciona joyas para sufragar los gastos, y cartas de presentación para que le ayuden los gobernadores de las regiones por donde pase. La elegida se convertiría en la mujer destinada a ocupar el sitio de la emperatriz, de origen humilde y oriunda de lejanas tierras costeras, que había fallecido, de la que estuvo enamorado, y cuyo recuerdo le ha sumido en una honda tristeza.

Cuando ya han transcurrido buena parte de los dos años, Hoang-Ti y el pintor viajan en un junco de piratas que han contratado diciéndoles que están recorriendo el país en busca de plantas medicinales y de

piedras salutíferas. Pero ellos descubren que llevan retratos de mujer, y que el comisionado, además de vestir una rica indumentaria, porta un saquito rojo con piedras preciosas, un botín a su alcance si los mataban, y que podría equivaler al de unos diez años de robos. Pero el capitán frena sus malévolas intenciones, y llegan a la zona sureña de Kuad-Si. En una aldea donde vive un anciano domador de peces llamado Afú, padre de Cui-Ping-Sing, un pirata de mar le había ofrecido poder llevarse a su hija a cambio de valiosos regalos. Y otro pirata, un pirata de río, había hecho una oferta similar, pero no fueron aceptadas alegando que lo que ambos prometían dar fue conseguido con sangre, y añadiéndoles que la muchacha estaba reservada para un hombre sabio que supiese amarla delicadamente.

Habiéndose presentado Hoang-Ti a Afú como favorito del Emperador, Chang le hace el retrato a Cui-Ping-Sing. El padre le dice a su hija haber descubierto que el enviado imperial se ha enamorado, y que, de convertirse en su esposa, él sería feliz y ella tendría en Pekín una vida acorde con la posición de su marido, aconsejándole que no dejase perder esa oportunidad. Mientras tanto, la muchacha vive en la incertidumbre de si la vendrá a buscar el pescador del sur con el que ya tiene relaciones amorosas, o bien va a ser la esposa de un poderoso mandatario del norte que la está haciendo soñar hablándole de pájaros y plantas. Prendado de Cui-Ping-Sing desde que la vio, Hoang-Ti le confiesa a Chang que la amaba. El Acto primero finaliza cuando los enviados del Hijo del Cielo, que residen en el palacio del gobernador, están ya casi al término de la misión encargada.

Hoang-Ti y Chang conversan al irse acercando a Pekín. Así se inicia el Acto Segundo. Llevan consigo treinta retratos de bellas mujeres, y entablan una conversación clave para el desarrollo de la trama: el ministro le pide al retratista que no desea que el Emperador vea el retrato de Cui-Ping-Sing. Le confía que piensa quemarlo, y que

cuando hayan transcurrido algunos meses regresará a las tierras del sur donde la conoció, y se casará con ella. El artista promete guardarle el secreto, aunque le advierte que el Hijo del Cielo ya sabe de la existencia de esa muchacha y de su gran belleza. La información se la transmitió por carta Hang, el gobernador de la provincia en la que ella vive. Lo hizo con el propósito de verse favorecido si fuese elegida como Emperatriz.

Chang añade que, de haber sabido que la amaba tanto, no la hubiese pintado tan perfecta. Es entonces cuando Hoang-Ti le promete hacerle rico y poderoso si destroza la hermosura del rostro de Cui-Ping-Sing. Si así lo hace, dice que le dará nada más llegar a la capital una casa de campo, concubinas y caballos. Chang accede, pero a condición de dejar en el cuadro algún rastro de belleza para evitar sospechas. La acción se traslada entonces al palacio imperial, donde el Emperador mantiene una plática con el canciller Liang mientras juegan al ajedrez.

Un grupo de gente de la corte comenta que Liang, en ausencia de Hoang-Ti, le ha usurpado el cargo, que envió a asesinos a sueldo para que lo matasen, y que lo odia por haberle vetado para casarse con su sobrina. Desde que se fue el ministro, las estancias palaciegas se han llenado de concubinas y bufones, ya no se habla sobre moral ni sobre religión, se han elevado los impuestos, y ni los arquitectos proponen planes de edificación ni los guerreros campañas contra los enemigos. Otro grupo de cortesanos extiende el rumor de que los tártaros estarían acercándose para escalar la Gran muralla que defiende el país.

Llegados Hoang-Ti y Chang a presencia del Emperador, este les pide ver los retratos encargados. Ambos van asintiendo a sus comentarios y le van explicando de dónde son las mujeres a los que se refieren. Al contemplar el tercer lienzo, el de Cui-Ping-Sing, encuentra el monarca algo extraño en él, y dice que es el que le inspira más amor, comenzando a alabar a la retratada. Como su ministro no le secunda

en sus elogios, le pide más información, no sin manifestar que es una lástima que su boca carezca de armonía, lo que dificulta amarla y por tanto la aleja del trono. Esa confesión hace que Hoang-Ti quede aliviado en su fuero interno.

En el cuadro tercero nos ha trasladado el dramaturgo al palacio de Hoang-Ti, donde desde hace tiempo vive con su esposa Cui-Ping-Sing. Fue edificado en la aldea donde la conoció, y en el lugar mismo en el que estuvo la choza donde ella vivía con su padre, ya fallecido. El mandatario había renunciado a su puesto áulico en Pekín para irse a vivir a las tierras del sur del país. En medio de la felicidad que siente, alberga el temor de que esté viviendo un sueño. No tarda en aparecer el astrólogo imperial, buen amigo suyo, trayéndole noticias de la corte: el retratista Chang, antes de morir, en un delirio había confesado el engaño de la desfiguración de la belleza de Cui-Ping-Sing en la pintura que le hizo, y también que había recibido oro y perlas preciosas para actuar así.

Al saberlo ella, y dándose cuenta de que la falsificación de su boca le impidió convertirse en Emperatriz, también se siente engañada por su marido. El astrólogo les informa igualmente de que Liang se alegró al conocer el engaño, afanándose en poner al Emperador al corriente. También le dice que, preso de un gran enojo, se puso en viaje de inmediato para castigar la deslealtad, de modo que su llegada es inminente, pues ya se oyen las músicas militares que la anuncian. Le anticipa que el Hijo del Cielo desea cenar con él esa misma noche, y que Cui-Ping-Sing ha de acudir al banquete. Finalmente, augura que una vez comprobada su traición, le esperan diversos suplicios antes de morir. Por tanto, le aconseja que escape, y le proporciona una vestimenta de pescador para no ser identificado, a fin de que pueda irse todavía más al sur y llegar al otro lado de la muralla, fuera ya de territorio chino.

Sabedor de la ira del Hijo del Cielo, Huang-Ti responde al astrólogo que no va a poder evitar morir aunque cambie su atuendo, y por tanto

se queda, y preparará el banquete. Luego le pregunta a Cui-Ping-Sing si le ha perdonado por aquel ardid que urdió por amor, aunque sabía que iba a dejarla sin el trono. Ella le perdona, y se muestra dispuesta a aceptar lo que él determine, por doloroso que sea. Acto seguido, él saca su cuchillo y le pide que se rasgue la boca. Horrorizada, se niega a hacerlo en un primer momento, pero accede a desfigurarse al ver que su marido la acusa de no amarle y de sentir miedo. Antes de llevar a cabo la acción, le pregunta si va a quererla igual después de haberse mutilado, y obtiene como respuesta que será amada más que nunca. El Acto Segundo termina en este punto.

Cui-Ping-Sing comienza a rasgar sus labios hiriéndoselos, y Hoang-Ti le pide que no siga desfigurándose. No obstante, y ante el temor de que la belleza de su esposa continúe deslumbrando, cambia de idea para decirle que se los rasgue más. Ella está a punto de obedecerle, pero no lleva a cabo la acción porque en ese momento se escucha que llegan al palacio el Emperador y sus acompañantes más cercanos, el canciller Liang y los mandarines.

Hallándose ya cara a cara con su exministro, el Emperador le pregunta si escribe mucho, y Hoang-Ti le dice que precisamente está escribiendo la historia de su dinastía. Le recuerda entonces el Hijo del cielo que sus antepasados no solo construyeron la gran muralla, y amaron los jardines, sino que también habían sido maestros refinados en materia de suplicios, queriendo saber si este extremo también lo aborda como historiador, porque en ese caso sabrá que castigaban con ferocidad la traición, aludiendo implícitamente a la que él había cometido. Al ponerle un ejemplo de tales martirios, el anfitrión le pide que le cuente algunos más, porque no dejará de consignarlos.

Escucha entonces otro que supera en atrocidad al anterior, y a su vez trae a colación Hoang-Ti aquel al que su abuelo sometió a su primer ministro, dando a entender que es consciente del castigo que le espera.

Le completa el sucedido el Emperador: se le castigó por traición, por haberlo enviado a las provincias del sur para completar su herbario, pero se guardó para sí la flor que proporciona la alegría y el amor, disfrutándola durante tres años, lo que iba a acarrearle el suplicio de la jaula una vez descubierta su traición. Estando a punto de personarse al banquete Cui-Ping-Sing, su esposo teme ver su rostro desfigurado cuando aparezca, pero se encuentra con la sorpresa de que ella, en lugar de herirse más, se ha ocupado en embellecerse, y lo atribuye a que sucumbió a su ambición de ser entronizada.

Ya Emperatriz, unos cortesanos comentan en el palacio de Pekín que gusta de escuchar melodías del sur, que se ha entregado a lujos caprichosos, y es insaciable en satisfacer placeres, lo que una cortesana explica por su origen modesto, el más bajo que nunca tuvo antes ninguna esposa del Emperador. Un cortesano añade a ese perfil que también se distingue por virtudes como las de revisar los ejércitos, hacer visitas a la gran muralla, y enterarse de los planes de edificación trazados por los arquitectos, de modo que gracias a ella el reinado de su esposo se ha engrandecido al máximo. La dama dice haber visitado el día anterior a Hoang-Ti en el palacio en el que reside en la capital, a la que se ha trasladado porque en el sur le agobiaba evocar su pasado. Recuerda haberle encontrado muy triste en su biblioteca. Un cortesano comenta que no deja de asombrarle el hecho de que no se le haya castigado por su traición.

En la escena siguiente se desarrolla una conversación entre el Emperador y la Emperatriz en la que ella le confiesa estar a disgusto con las intrigas palaciegas que les rodean, aunque reconoce que le agradan otros aspectos de la vida cortesana que magnifican la figura de su marido y que dignifican a su esposa. Al escucharla, él le propone prescindir de la jerarquía que ostentan, sentirse solo como dos enamorados y pasear por la noche haciendo una visita a las tres pagodas que se

consideran sagradas. Al mostrarle su felicidad por satisfacer siempre sus anhelos, le pregunta con inquietud si sigue acordándose de Hoang-Ti, a lo que responde que ya no, que es solo suya, que le olvide como ella lo ha hecho, y que deje de importarle el ayer.

La plática se interrumpe cuando pide audiencia y se persona Liang para plantear un asunto de gobierno que califica como grave, presuponiendo el Emperador que está relacionado con quien fue su primer ministro. Escucha la propuesta de que Hoang-Ti ha de morir, pero hace la objeción de que es su amigo, de que hablaban continuamente, y sus espíritus se hermanaron con tantas conversaciones como mantuvieron. Entonces su interlocutor emplea otra estrategia para convencerle: dice saber que Cui-Ping-Sing sigue enamorada de su primer marido, y que él le acusa de haberle arrebatado a su esposa, aunque está convencido de que nadie podrá quitarle el feliz recuerdo de su noche nupcial. Es entonces cuando el Hijo del Cielo accede a quitarle la vida pidiendo que comparezca el verdugo, que está cerca y oculto porque el canciller ya lo había avisado de antemano, y le ordena que le corte la cabeza.

Cui-Ping-Sing no encuentra al Emperador en el sitio donde habían acordado verse, atribuyéndolo a que se lo impidió un asunto de gravedad. En vez de a su marido, con quien se topa en ese lugar es, en cambio, a Hoang-Ti, que ha acudido a palacio obedeciendo a una petición del Hijo del Cielo. Ante las insinuaciones de reproche hechas por él, le confirma haberle amado, y que no pretendió ser Emperatriz, sino que no tuvo valor para destrozar su propia cara. Él tilda de ambiciosa y cruel a una soberana que ya no le importa, y dice preferir quedarse con el recuerdo de la muchacha dulce que fue suya y seguirá siéndolo. Le participa que presiente que va a morir, pero que no olvidará su nombre para reconocerla cuando se reencarne. Al enterarse por una cortesana de que el Emperador se está acercando por la alameda, Cui-Ping-Sing le

dice que ya volverán a verse a la vuelta del lago, lo que él pone en duda antes de escuchar que le dice adiós llamándole «esposo mío».

Una vez en presencia del Emperador, que está acompañado de Liang, escucha Hoang-Ti con sorpresa su deseo de que regrese a la Corte para volver a desempeñar el cargo ministerial que tuvo. Le expone que el país está atravesando unas circunstancias difíciles, tanto porque los tártaros lo atacan, como porque los señores feudales no le obedecen. Incluso el propio Liang, que actúa en connivencia con el monarca en la trampa que entre ambos le tienden, le encarece que acceda porque se le necesita. El Hijo del Cielo le ordena que acepte el puesto, y le anuncia que por la tarde irá al lago con la Emperatriz, añadiéndole que quiere que vaya también, pero antes ha de subir la escalinata para proveerse de las túnicas cortesanas, y para que tome un baño. Lo hace sonriente e ignorando que arriba le espera el verdugo provisto de un sable.

El Emperador y el canciller se marchan y se cruzan con varios hombres que portan un ataúd. Al preguntarles quiénes son, responden que criados de Hoang-Ti, y que siguen sus instrucciones de acudir a palacio a recoger su cuerpo, porque el Hijo del Cielo, instigado por Liang, le quitó a su esposa, y ahora va a quitarle también la vida. Al escucharles, quiere revocar la orden dada al verdugo, pero este ya la ha ejecutado. Una vez muerto Hoang-Ti, el soberano reconoce que su sombra se interpondrá siempre entre él y Cui-Ping-Sing, y se deshace en llanto. Luego le comunica al Canciller que habrá de tomar un baño también, eufemismo de que le condena igualmente a que le corten la cabeza.

LENGUAJE POÉTICO

En la plasmación poética de la obra se exhibe un notorio lenguaje de índole modernista acorde con la vertiente exótica de *Cui-Ping-Sing*, donde predomina un clima otoñal tan característico en el Modernismo

literario. Los versos, de extensiones y ritmos diversos, no se ajustan nunca a estrofas predeterminadas. En ellos prolifera una metáfora que en ocasiones remite a registros del habla literaria de Rubén Darío, como en este ejemplo de la escena sexta del cuadro tercero del Primer Acto, donde le promete Hoang-Ti a Cui-Ping-Sing que construirá un palacio en el que la alcoba de ambos dará al jardín, y le augura que «los besos / caerán en la colmena o en las rosas. / Sabrá tu boca a fresa...» (33).² Incluso al subgénero ramoniano de la greguería apunta el poeta en algún momento, por ejemplo en el Acto tercero, en la escena tercera del primer cuadro, al poner en labios del mismo personaje estas palabras: «Cuando triunfa el granizo / sollozan los jardines.» (72)

Pieza dramática en la estela simbolista, Jordi Amat subraya que «Toda la obra está sembrada de símbolos» (2010: XLIV), varios de ellos invocados de manera explícita en la trama. En la escena sexta del cuadro tercero del Primer Acto se mencionan sendos símbolos soñados por la protagonista y por Hoang-Ti. El de ella es de signo negativo:

Soñé, señor, con una cosa triste.
Un pájaro con sangre
y en mi ventana bolas de granizo,
símbolos de esperanza no cumplida. (31)

Hoang-Ti contrarresta lo que ella soñó mediante un símbolo en positivo soñado por él diciéndole que «Un símbolo se rompe con un símbolo / y yo soñé con pabellones blancos.» (32). El propio Agustín de Foxá se refirió al simbolismo que representaba el comportamiento de dicho personaje, y que resulta una clave de lectura de su obra. Escribió el dramaturgo que «la belleza de la mujer es un vendaval en el delicado jardín interior del alma del sabio», añadiendo que «para pasearse por el

[2] Todas las citas de *Cui-Ping-Sing* se consignan remitiendo entre paréntesis al número de la página en la que constan en la edición de la obra publicada en 1959 por ESCELICER (referencia bibliográfica completa en BIBLIOGRAFÍA).

jardín hay que abandonar la biblioteca...» (1963: 256). Otro modo de referirse a la simbolización que impregna la pieza entera es la observación de Jordi Amat de que *Cui-Ping-Sing* traza «la historia de un hombre de espíritu que por un tiempo había logrado convivir con la belleza, pero que finalmente veía su sueño arrebatado por el poder para quedar convertido en un misántropo perpetuamente añorante de la felicidad fugitiva del pasado» (2010: XLIV).

Lo más ostensible en la poética practicada en la pieza es la evidencia de haber buscado el escritor un alto grado de poeticidad, del que son reveladores pasajes como, entre tantos otros como pudieran recordarse, aquellos en los que sendos piratas, el de mar y el de río, le comentan al padre de Cui-Ping-Sing las riquezas que ofrecen por casarse con ella. También muy ilustrativo al respecto resultan dos momentos que traslado a continuación, y en los que Hoang-Ti se refiere a su amada. Le dice al pintor Chang al comienzo del Acto segundo, en su cuadro primero:

la siento en el perfume de los árboles;
ella viene detrás de mis pisadas;
con sus manos va borrando mis huellas en la nieve.
(...)
Tiene en sus dedos blancos
la llave de las fuentes y los sueños;
con su aliento,
abrillanta el espejo de la luna. (37-38)

AMBIENTACIONES Y SU FUNCIÓN

No solo le pareció oportuno a Agustín de Foxá terminar y luego poner en escena *Cui-Ping-Sing* a fines de 1938. Las representaciones que promovió en 1939 indican que estaba convencido de que esta

pieza podría constituir un ejemplo práctico de su propuesta para la refundación de un nuevo tipo de teatro en la posguerra recién comenzada. Era el suyo un texto carente de significación de índole política, y su ambientación y temática exótica alejaba de manera absoluta el conflicto a los espectadores de entonces. (Oliva, 2002: 132).

Agustín de Foxá explicaba, en una autocrítica que antepuso a la representación de su obra en Zaragoza, en febrero de 1939, que al confeccionarla no había pretendido ambientación rigurosa alguna de ningún tipo, ni histórica, ni cultural, ni costumbrista. Lo puntualizó con estas palabras: «Escribí *Cui-Ping-Sing* documentándola en la imaginación. Ya sé que es una China inexistente, como se hubieran animado unos esmaltes y pretendiéramos descifrar el drama de un biombo. Porque nunca estuve en China pude hacer *Cui-Ping-Sing* (...). Necesitaba ese paisaje fabuloso de vientos y dragones para dar libre vuelo a las metáforas (...) Por eso situé mi obra en un mapa sin contornos, más allá del tiempo y del espacio, en una civilización de abanico llena de viejas tumbas, raros símbolos y milenarias cortesías. No he querido estudiar etnografía, ni arqueología china, ni copiar sus costumbres...» (Foxá, 1963: 255-256).

No obstante, el encuadre de la pieza en la China imperial le supuso que procurase al menos diversas clases de ambientaciones que consideraba necesarias a fin de conferir a *Cui-Ping-Sing* algún grado de verosimilitud para contextualizarla en tiempos, ciertamente imprecisos, del llamado Imperio del Centro. Entre ellas han de mencionarse varias relativas a las costumbres y menesteres diversos, a los funcionarios áulicos, al vestuario, a la fauna y flora, a la geografía de entornos urbanos y naturales, así como a monumentos, palacios y viviendas humildes. No vamos a ocuparnos de todas esas referencias, pero sí de algunas de las que a mi juicio son más significativas.

Por encima de las ambientaciones citadas me parecen más interesantes las que aluden a la historia, a la cultura y costumbres, a la filosofía o, si se quiere, a la religión. En materia histórica, subrayo que cabría contextualizar la trama de la pieza durante uno de los reinados de la dinastía Ming si hacemos caso de lo que le dice el pintor Chang a su Emperador en el Acto segundo, en la escena tercera del cuadro dos. Le proporciona la información, sobre una de las bellas jóvenes retratadas, de que su padre fue verdugo de dicha estirpe imperial.

En el supuesto de que se quisiese tomar ese aserto como dato susceptible de verosimilitud, habría que suponer que el drama estaría remitiendo a tiempos de uno de los primeros soberanos de esa estirpe, pues una vez que en el siglo XV se construyó la Ciudad prohibida, precisamente reinando esa dinastía, un Emperador no hubiera podido desplazarse a las tierras sureñas de su Imperio como hace el personaje que le da vida en el teatro. Tampoco contradice a la historia lo que en la escena III del primer cuadro del Acto tercero le recuerda el Emperador a Hoang-Ti: «Los reyes de mi estirpe hicieron la muralla.» (72). No la contradice porque esta fortificación se terminó de construir en el XVI, siglo en que reinaban los Ming, que rigieron tan vasto país entre 1368 y 1644.

No hay conjetura, sino que responde a un dato objetivo la existencia de un emperador que se menciona en la pieza, Yao, cuya vida iba a transcurrir entre los años 2324 y 2255 antes de la Era cristiana, y que es considerado uno de los soberanos más importantes de China. Lo invoca el Emperador en la escena dos del Acto tercero, atribuyéndole el logro del más rico herbario del Imperio, y recordándole a Hoang-Ti que condenó a muerte a su primer ministro, por haberle traicionado, mediante el suplicio de la jaula. Describe este martirio, que no es el mismo que practicó la Inquisición con ese nombre, diciendo que consistía en encerrar al reo desnudo en una jaula llena de erizados pinchos

y puntiagudas maderas. La colgaban de un árbol y el viento la movía, de modo que el preso era herido una y otra vez hasta morir.

No es el único suplicio aterrador que le recuerda acerca de cómo castigaban otros soberanos la traición. Le hace memoria también de un par más. Uno era el de arrojar a los traidores a un pozo de ceniza para que muriese por asfixia, un martirio que se asemeja mucho a uno parecido practicado en tierra persa. Otro era el de clavar a los condenados en maderos y exponerlos al sol del mediodía. Habiéndoles cortado los párpados, las avispas colaboraban en dejarles ciegos por completo antes de expirar.

Frente a tan espeluznantes clases de tormento, linda con la mística la mención del número 81, pues se trata de un guarismo esotérico en la cultura china. Es resultado de la multiplicación por sí mismo de un número, el 9, el cual simboliza la larga duración y en su grado máximo la eternidad. De su importancia dan fe evidencias como la de que ascienden a esa misma cifra los capítulos del libro *Tao Te King* de Laozi, donde este pensador expuso la filosofía taoísta, y suman también 81 los clavos a la vez reales y simbólicos que tiene cada una de las puertas de la llamada Ciudad Prohibida. Ese número es alegado por el Emperador conversando con Hoang-Ti, en el primer cuadro del Primer Acto. Y en el trascurso de esa misma plática le recuerda a su primer ministro que el antecitado Laozi nació con canas, pues había permanecido ochenta años en el seno materno. Así lo cuenta, en efecto, la leyenda asociada al filósofo taoísta: nació de una madre virgen, en cuyo vientre estuvo meditando hasta ocho décadas antes de decidirse a salir de él.

Sin embargo, la ambientación que comporta más enjundia, siendo la única que se reitera en varias ocasiones, se refiere a la creencia budista en la transmigración de las almas. La primera vez que aparece es en la escena sexta del tercer cuadro del Acto primero. Alude a ella Hoang-Ti

en conversación con su amada Cui-Ping-Sing en uno de los momentos de más lirismo de la obra:

¿En qué otro mundo de cerezas raras
oí tu voz? ¿En qué planeta lento
de bronces y de nieve, vi tus ojos
hace un millón de siglos? ¿Dónde estabas?
Fuiste agua hace mil años.
Yo era raíz de rosa, y me regabas...
Fuiste campana de Pagoda, yo era
nervio del ojo que miró a tu bronce.
Nos hemos perseguido
alma con alma, atravesando cuerpos
peregrinos de venas y latidos,
por pieles de animales, por estambres,
escamas, esqueletos y cortezas;
por mil cuerpos y sangres diferentes,
alma con alma, cincelando torres
de espíritu con lágrima y sonrisa. (33-34)

Ella comparte esa creencia en la transmigración de las almas, y coincide en el recuerdo de lo que le ha contado Hong-Ti, el cual mencionará dos veces más ese credo, las dos ya en el último acto. La primera en la escena tres del cuadro inicial, cuando le dice al Emperador que a Cui-Ping-Sing la había amado ya «en otro mundo, / en otro siglo.» (71). Y antes de morir degollado a ella misma le anticipa que ambos volverán a reencontrarse, y que él va a reconocerla «entre todos los seres / en el día / de la reencarnación.» (93), concepto que entiendo emplea el personaje como equivalente al de transmigración.

Observo que en los versos citados muestra Agustín de Foxá una perspectiva inesperada acerca de la creencia en la transmigración de

las almas. Ateniéndonos a lo que se dice poéticamente en esas líneas se deduciría que Hoang-Ti y Cui-Ping-Sing se encuentran como personas tras numerosos avatares en los que no lo fueron, sino que bien eran plantas, objetos, animales acuáticos o terrestres bajo cuyas formas estarían pasando por avatares diversos hasta poder alcanzar la categoría humana. A mi entender, esa peripecia la habría ideado el autor con meros fines estéticos, pues de ese modo pudo poner en labios del personaje del ministro caído en desgracia las sugerentes metáforas de que él había sido raíz de rosa y ella el agua que la regaba, o nervio de ojo cuando ella era campana de Pagoda.

Mediante ejemplos como los recién aducidos, y aún otros que podrían añadirse, Agustín de Foxá textualizó en *Cui-Ping-Sing* un proyecto escénico personal para los años de posguerra: ofreció al público una clase de teatro en las antípodas del realismo y cuyo argumentario era igualmente extraño al máximo de asuntos y afanes de la vida cotidiana de la época. A estos fines responden el encuadre de su obra en la China imperial y las ambientaciones que pudiesen sugerir, *velis nolis*, tiempos, lugares e historias tan ajenas como incompatibles con el contexto histórico, ideológico, societario y cultural de 1939.

BIBLIOGRAFÍA

- Bayo, Manuel (2013). *China en la literatura hispánica*. Taichung: Ediciones Catay.
- Foxá, Agustín de (1959). *Cui-Ping-Sing*. Colección Teatro 238. Madrid: ESCELICER.
- (1963). *Obras Completas. I. Poesía, teatro y novela*. Madrid: Prensa Española.
- (2010). *Nostalgia, intimidad y aristocracia*. Introducción y selección de Jordi Amat. Madrid: Fundación Banco Santander.

- Martín Rodríguez, Mariano (2010). «Entre el Modernismo y la modernidad. Notas sobre la producción literaria no especulativa de Agustín de Foxá», *Iberoromania*, 71-72, 16-39.
- Oliva, César (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Prado-Fonts, Carles (2022). *Secondhand China. Spain, the East, and the politics of translation*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press,
- Sagrera y Martínez-Villasante, Luis (1968). *Agustín de Foxá y su obra literaria*. Madrid: Universidad San Pablo CEU.