

## Cheng Dieyi in *Farewell My Concubine*, A drag or an act? A queer or an actor?

## Cheng Dieyi en *Adiós a mi concubina*, ¿drag o actuación, queer o actor?

## 《霸王别姬》中程蝶衣一角：是异装还是表演？是酷儿还是演员？

邢鸿儒

hongruxing@hunnu.edu.cn

Xing Hongru\*\*

*Facultad de Estudios Extranjeros*

Universidad Normal de Hunan  
Changsha, Hunan, China 410012

---

**Abstract:** This article reflects on the character Cheng Dieyi, highlighting the gender trouble that emerges through the corporality. From Judith Butler's theory of gender performativity, the article attempts to propose the possible connection between the drastic shift in Dieyi's gender identity and the repetitive and performative practices of female impersonation throughout his professional learning to be a male Dan\* actor of the Beijing Opera (Jingju). Beyond a usual reading which attributes Dieyi's

---

\* Dan masculino: actor especializado en impersonación femenina en la Ópera de Beijing (Jingju).

\*\* Xing Hongru (doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autònoma de Barcelona) es docente e investigadora en la Facultad de Estudios Extranjeros en la Universidad Normal de Hunan.

 0000-0001-8808-1797

suicide to psychological disorders that confuse life and performance, my hypothesis is that his gender trouble should be understood as queerness in affective and intimate terms; thus, exposes the dynamic relation between performance and performativity and invites reflections and criticisms about such dynamics in Butlerian performativity.

**Key Words:** Gender; Performativity; Performance; Queer, Subject.

**Resumen:** El presente artículo intenta reflexionar en torno al personaje Cheng Dieyi, poniendo de relieve, el género en disputa que deviene por medio de la corporalidad. Partiendo de la performatividad de género de Judith Butler, el artículo intenta examinar el posible vínculo entre el cambio drástico de la identidad de género de Dieyi y las prácticas reiterativas y performativas que atraviesan todo el aprendizaje profesional para ser actor de Dan masculino. Más allá de lectura habitual que atribuye el suicidio de Dieyi a trastornos psicológicos que le hacen confundir la vida y la actuación, mi hipótesis de partida es que su género en disputa se debería entender como lo queerness en términos afectivos e íntimos; así pues, se expone la relación entre el performance artístico y la performatividad e invita a reflexiones y críticas sobre dicha dinámica en la performatividad butleriana.

**Palabras clave:** género; performatividad; performance; queer; sujeto.

**摘要:** 本文试图反思电影《霸王别姬》中关于程蝶衣一角的性别争议。文章借鉴朱迪斯·巴特勒的性别操演理论，尝试探究蝶衣性别身份颠覆性改变与其学徒时期不断重复的操演行为之间的可能联系。蝶衣的自杀原因不单是使其混淆真实生活和戏的心理障碍，这一原因实际超越了这种常规解读。她/他处于争议之中的性别应被理解为酷儿，由此揭露了身份议题下东方表演艺术和操演之间的关系，值得引发我们对巴特勒性别操演理论的新思考。

**[关键词]** 性别；操演性；表演；酷儿；主体

## 1. Introducción

Desde finales de los años 1980 y comienzos de 1990s, China experimentó, primero en Hong Kong y Taiwan, y más tarde en la continental, una ola de movimientos populares *tongzhi*/queer a medida que proliferaban los estudios dedicados a ello. El término *tongzhi*, de su sentido original, fue traducido desde el concepto soviético de “camarada”. *Tong* significa “igual” o “mismo”, *zhi*, “ideal” o “aspiración”. Fue adoptado por el Partido Comunista de China para referirse a sus militantes, quienes conciben un mismo ideal político. Después de 1949, *tongzhi* se convirtió en un término no-jerárquico para referirse a todos los ciudadanos y las ciudadanas del país (Bao, 2018: 71). A finales de la década de los ochenta, el término fue apropiado por comunidades queer e introducido al público por los activistas queer Michael Lam y Edward Lam, quienes organizaron la

primera edición del Festival de cine gay y lésbico de Hong Kong (Hong Kong Gay and Lesbian Film Festival)<sup>1</sup>. Decidieron adoptar *tongzhi* como término homólogo de “gay y lesbian” en inglés para el nombre del Festival a fin de construir una identidad queer indígena, según Chou Wah-shan (1997: 360), cuyas investigaciones teorizaron sistemáticamente sobre la articulación de políticas e identidad queer postcolonial de China. Unos años después, *tongzhi* se fue extendiendo como el término común para el concepto de “gays y lesbianas” por Hong Kong, Taiwan y algunas zonas metropolitanas continentales para referirse a la homosexualidad, abarcando a todos aquellos excluidos y críticos con la matriz heterosexualizada.

## 2. Performatividad de género en el cuerpo de Dieyi

La cinematografía, siendo un medio de comunicación de masas, constituye un vehículo ideal para la divulgación pública. En el mundo occidental el cine, en especial los documentales, juegan un papel clave para las comunidades de LGBT en términos tanto sociales como políticos. En lo que respecta a China, la situación es un tanto diferente. Películas de semejante temática no gozan de mayor consentimiento oficial. La película *Adiós a mi concubina* (1993) dirigida por Chen Kaige se encuentra entre las pioneras en abordar el tema del sexo/género del protagonista, que en el caso que nos ocupa es Cheng Dieyi. Sin embargo, a pesar de su éxito internacional tras cosechar el premio de Palma de Oro en el Festival de Cannes en 1993 y el premio a la mejor película en lengua no inglesa de los Globos de Oro en 1994, en aquel entonces el filme no logró cautivar suficiente interés de la crítica literaria y cultural china ni occidental. Se ha de admitir que, a pesar de no haber llamado demasiado la atención, esta marcó el proceso de como la identidad gay y los deseos queer constituyeron una categoría analítica en el contexto chino.

Entre las críticas existentes al respecto, las occidentales (la mayor parte anglosajonas) se inclinan a considerar esta película como una fuente alternativa de información sociológica o, en otros términos, una “alegoría nacional” del tercer mundo, interpretándola en términos de “reproche político” (Xu, 1997: 155). Por otro lado, las reseñas chinas la toman como un modo de propagación de la cultura y folclore china y, al mismo tiempo, la despolitizan poniendo de relieve los aspectos y particularidades culturales

---

<sup>1</sup> Véase “Introduction: Queer/Tongzhi China”, en Engebretsen and Schroeder (eds.), *Queer/Tongzhi China*, p.5.

tratados en la obra. En este sentido, cabe destacar las críticas nativistas<sup>2</sup> chinas, que intentan exponer una relación de poder asimétrica entre el tercer y el primer mundo mientras que al mismo tiempo se inspiran en fuentes teóricas occidentales. Por ejemplo, recurren a la categoría “poder”<sup>3</sup> en término foucauldian, a las “políticas de la diferencia”<sup>4</sup> derridian y a la heterogeneidad y la descentralización de las teorías poscoloniales.

Dichas críticas nativistas aciertan, por un lado, al diferenciar su posición crítica del ideal del liberalismo occidental o del pluralismo cultural; es decir, consideran que la relación cultural entre el primer y el tercer mundo se articula como una asimetría de poder. Por otro lado, se distancian también de la postura de las críticas poscoloniales —originadas en Occidente—. No obstante, prevalece un dilema en su propia agenda que impide la definición de una postura independiente, como bien sostiene Jinhua Dai (Xu, 1997: 157): todavía no se ha articulado un discurso crítico nuevo que pueda declararse auténticamente propio. Al insistir en lo “nativo”, las reseñas nativistas acerca de la película se inclinan hacia la acusación de Chen Kaige por haberse sometido a la hegemonía cultural occidental voluntariamente, señalando que la poscolonialidad de la película no es sino una invitación elaborada a que Occidente la bautice y la etiquete (Chen, 1994: 138). No obstante, el cine chino nunca ha poseído esa cualidad pura y auténtica, sin ser “contaminada”; autenticidad que según la crítica nativista peligra en su interacción con las teorías occidentales puesto que, al ser diferente al lenguaje de la literatura, el lenguaje del cine es, en cierto sentido, un idioma “transnacionalizado” que tiene su origen en el mundo occidental (Xu, 1997: 158). Además, conviene recordar que la película *Adiós a mi concubina* (1993) es una adaptación cinematográfica de la novela con el mismo nombre de la escritora hongkonesa Lilian Lee (reconocida también por su nombre chino Li Bihua), escrita en 1985 en vísperas del traspaso de la soberanía de Hong Kong del Reino Unido a

---

<sup>2</sup> Pertenecen a las críticas poscoloniales chinas que emergen en los años 1993 y 1994. Los estudios poscoloniales postulados en China se pueden dividir en dos esferas: la introducción, la investigación y el diálogo realizados por los investigadores chinos sobre el discurso poscolonial, tomando las teorías occidentales como el objeto de estudio; y el uso de las teorías poscoloniales para contemplar y analizar las cuestiones culturales en China, tomando como objeto de estudio la realidad cultural de China, para así formar un discurso crítico chino. Sobre el boom de las críticas poscoloniales chinas se puede consultar al artículo crítico “Dong fang zhuyi yu hou zhimin wenhua” publicado por varios investigadores encabezados por Xiaoming Chen. Véanse Xiaoming Chen, Jinhua Dai, Yiwu Zhang, Wei Zhu (1994).

<sup>3</sup> Véase Foucault (1999a), (1999b), (1999c).

<sup>4</sup> Véase Derrida (1971), (1989).

China. En este sentido, aferrarse a la obsesión y a la conceptualización de lo “nativo” y “nacional” puede conducir a la causa perdida en que se perpetúa la centralidad de la historia; olvidando el hecho de que la historia es en sí misma una representación producida, una interpretación sobre el pasado y el presente de las acciones sociales o, mejor dicho, socializadas y simbolizadas.

Cabe mencionar que el neoliberalismo se adentró en la China continental en la década de los ochenta, tras la política de la Reforma y apertura iniciadas en 1978. Pero ha sido la entrada de China a la Organización Mundial del Comercio lo que marcó su afiliación completa en el orden neoliberal del mundo. Al umbral del nuevo milenio, categorías analíticas como sexualidades y géneros no normativos, por las que aboga la teoría queer, se introdujeron en China gracias a labores inter y transdisciplinarias, fruto de la intersección de múltiples fuerzas sociales, culturales e intelectuales. Con la obra *Ku'er Lilun* (2000) la socióloga Yinhe Li traduce e introduce la teoría queer al contexto académico chino. De ahí el término *ku'er* (酷儿, queer en chino) cobra más fuerza que el término *tongzhi* entre las comunidades chinas de LGBT, con etiquetas el tipo 酷儿电影 *ku'er dianying*, “cine queer”, y 酷儿艺术 *ku'er yishu*, “arte queer”. El término queer (*ku'er*) y su paradigma de no-normatividad tiene una circulación cada vez más amplia en los discursos chinos tanto académicos como de masas. Sin embargo, dentro del contexto chino, la teoría queer se enfrenta con críticas que la rechazan por la singularidad política y cultural de China. El argumento de que la teoría queer no se puede aplicar bajo el contexto histórico y cultural chino fue formulada por Chou Wah-shan (2000), investigador y activista queer de Hong Kong. No obstante, Ding Naifei y Liu Jen-peng (2005), Petrus Liu (2010) y Hans Huang (2011) argumentan con elocuencia contra cualquier punto de vista nostálgico y sino-céntrico de la excepcionalidad de la cultura e historia sexual china, animándonos a no abordar la situación de China desde una premisa diferente.

Dicho esto, teniendo en cuenta la historicidad de la obra original, encuentro ilustrativo lo que plantea Jen-hao Hsu (2012), quien señala que la obra de Lilian Lee consiste en la alegoría poscolonial de Hong Kong que expresa “el miedo a transformarse en una identidad nacionalista y uniforme” (Hsu, 2012: 5). Además, Ben Xu ya argumentó años atrás, en 1997, que la película *Adiós a mi concubina* (1993) desafió la historiografía oficial proponiendo una narrativa alternativa de la historia, una “lógica de desintegración” que se describe a sí misma, “una lógica auto-descrita de

desintegración”<sup>5</sup> (Xu, 1997: 159). De ahí que formulo, con el afán de dar un paso más, que la película *Adiós a mi concubina* (1993) consiste en una narrativa alternativa que, partiendo de una perspectiva micro histórica, alega a un relato íntimo y afectivo de un individuo (Dieyi en el caso que nos ocupa) donde emerge el *queerness* de la obra, la performatividad del sexo/género. A continuación, examinaremos el género en disputa de Dieyi desde la perspectiva de las teorías de la performatividad de género y de la mirada masculina.

Habiendo nacido varón (según la “evidencia” su cuerpo), ¿cómo Dieyi ha incorporado la mirada masculina en su cuerpo? ¿Cómo se va desvelando la performatividad de género a lo largo de su transición hacia la identificación generizadamente femenina? Son dos preguntas esenciales a las que trato de dar respuesta.

Conviene recordar que la obra *Adiós a mi concubina*, igual que su adaptación cinematográfica, se inspira en la célebre obra de la Ópera de Beijing (*Jingju*) *Adiós a mi concubina*. La obra operística *Adiós a mi concubina* se basa en el suceso histórico durante la Contienda Chu-Han (entre el rey Xiang Yu y el rey Liu Bang) ocurrida en 206-202 a. C. antes de la unificación de la dinastía Han (206 a. C.- 220 d. C.). Finalmente, Xiang Yu fue derrotado sin paliativos y, antes de suicidarse, lo hizo su concubina Yu con su espada, y murió en sus brazos con el fin de preservar la fidelidad y el amor profundo e inmortal que sentía por él antes de que fuera capturado y asesinado. En la Ópera de Beijing (*Jingju*), la concubina Yu generalmente se interpreta por actores del Dan<sup>6</sup> masculino.

En la película *Adiós a mi concubina* (1993), el pequeño Dieyi es entregado por su propia madre a una troupe<sup>7</sup> para formarse como actor de ópera profesional y vivir de ello. Después de un tiempo, Dieyi se profesionaliza como actor de Dan masculino y se convierte en una estrella junto a su amor secreto Duan Xiaolou por su representación en la obra operística *Adiós a mi concubina*; donde Dieyi interpreta a la concubina Yu y Xiaolou al rey Xiang Yu. A lo largo de la película se evidencia que Dieyi, como actor de Dan masculino, confunde la realidad y la ilusión operística

<sup>5</sup> “a self-described logic of disintegration”.

<sup>6</sup> Dan: sustantivo colectivo para referirse a los roles femeninos en la Ópera de Beijing (*Jingju*), mientras que el Dan masculino consiste en la expresión artística de impersonación femenina que se ha venido desarrollando a lo largo de la historia en las actuaciones teatrales tradicionales chinas, especialmente en *Jingju*.

<sup>7</sup> *Troupe*: compañía o grupo profesional de las óperas tradicionales chinas.

hace que la teatralidad se extienda desde la obra sobre el escenario hasta su “vida” fuera del escenario. Es decir, la metateatralidad y la contingencia conllevan que Dieyi se someta a la mirada masculina y finalmente la incorpore en sí mismo.

Desde los orígenes de la Ópera china, el atractivo sexual es inherente a todo arte relacionado con la impersonación femenina, y el Dan masculino no es una excepción. “El criterio para un actor de impersonación femenina sobresaliente consiste en *seyi jujia*” (Tian, 2000: 82), es decir, buenas facciones y una figura sexualmente atractiva, y destrezas de técnicas artísticas<sup>8</sup>. De acuerdo con Laura Mulvey, en “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1999), el placer visual se basa en un mecanismo dualista de la mirada: el hombre se constituye como el sujeto activo mientras que la mujer es meramente la imagen, es decir, el objeto observado. De esta manera, la mirada, a saber “la mirada masculina”<sup>9</sup> en términos de Mulvey, manipula reiteradamente la descripción y reinterpretación de los personajes femeninos para satisfacer el placer visual masculino. Aunque el análisis de la autora se desarrolla en torno al universo hollywoodiense, es factible firmar que el mecanismo dualista funciona de igual manera para el placer visual masculino en la dimensión de la impersonación femenina en el caso de la Ópera de Beijing. Así, esto explicaría por qué, cuando se selecciona a los futuros actores de Dan masculino, importan de tal manera los atributos relacionados con la feminidad. De este modo, se espera que dichos “atributos” codificados y sedimentados en los cuerpos “femeninos” provoquen placer visual ante los ojos masculinos, y exhiban y amplifiquen la “ser-mirada-idad”<sup>10</sup> del objeto observado, aunque en nuestro caso la “feminidad” de la “mujer” es interpretada por el actor de Dan masculino.

De igual modo que con los actores de Dan masculino, el cuerpo “femenino” de Dieyi se constituye para satisfacer el placer del hombre como objeto observado por la mirada masculina. No obstante, es necesario recordar que, más allá de la actuación, Dieyi llega a obsesionarse con la identidad de mujer del personaje de la concubina Yu; papel que consigue interpretar con gran éxito hasta que finalmente incorpora la mirada masculina en sí mismo. Siempre se comporta como una mujer elegantísima

---

<sup>8</sup> “The criterion for an excellent female impersonator was *seyi jujia* - good looks and artistic (and sexually appealing) techniques”, siguiendo las palabras de Tian.

<sup>9</sup> “the male gaze”.

<sup>10</sup> “to-be-looked-at-ness”, siguiendo las palabras de Laura Mulvey.

que habla con voz suave y dulce; anda con pasitos como las ramas de sauce bailando en la brisa, independientemente de si se encuentra en el escenario o no. Además, interioriza la mentalidad de mujer-inferior codificada en el sistema patriarcal, obviamente inherente en la mirada masculina. El hecho de que el mecanismo dualista de observar y ser observada esté constituido por el poder determina y asegura que el control se ejerza sobre la mujer por el hombre. Por lo tanto, interiorizar la mirada masculina supone mentalizar el binomio hombre superior-mujer inferior.

En la ópera, la concubina Yu encarnaba la ética patriarcal de las «tres obediencias y cuatro virtudes»<sup>11</sup> impuesta en la antigüedad china sobre las mujeres, debiendo sacrificar su propia vida para demostrar su obediencia y lealtad al rey. Asimismo, este hecho se aprecia en la película como lo argumenta Chengzhou He señalando cuando Dieyi se conforma con subordinarse a Xiaolou tanto en la fama como en el estatus: al ver que su nombre aparece antes que el de Xiaolou en un cartel, Dieyi se enoja y replica diciendo, ¿cómo es posible que el nombre de la concubina Yu anteceda al nombre del rey Xiang Yu? (He, 2014: 629). De esta manera, al consentir someterse a la mirada masculina, Dieyi se identifica como mujer subordinada y sumisa, descartando la subjetividad otorgada por la “evidencia” de su cuerpo masculino.

Etiquetado varón al nacer, Dieyi debería ser el observador en lugar de “la observada”. No obstante, la vivencia como Dan masculino conlleva la pérdida de poder vinculado a la masculinidad y al género masculino y, consecuentemente, cae en la subordinación, convirtiéndose en el objeto observado. Para reforzar esta idea, la relación entre Dieyi y el señor Yuan Siye desvela con mayor claridad la relación asimétrica y desequilibrada de poder entre el observador y «la observada». El señor Yuan es un noble adinerado, gran fan de Dieyi. Además, se siente sexualmente atraído por la concubina Yu en la escena que Dieyi interpreta, así como por el propio Dieyi fuera de escena.

—Pero si ha conseguido ser andrógino difuminando la frontera entre la realidad y la ilusión (la vida y el espectáculo).

---

<sup>11</sup> Las tres obediencias consisten en obedecer al padre antes de casarse, al marido tras casarse, y al hijo al morir el marido. Las cuatro virtudes son: moralidad, expresión adecuada, buena fisonomía y habilidad en labores consideradas femeninas.

—Hay momentos cuando yo también me lo confundo, creyendo que la concubina Yu ha vuelto a la vida.

Exclama el señor Yuan. Además, en el vestuario Yuan muestra un deseo sexual sin escrúpulos y la obsesión que siente por Dieyi a través de miradas ardientes, contemplando su cuerpo reflejado en el espejo. Bajo la mirada masculina, “la observada” Dieyi se mantiene tímidamente “silenciosa” y “sumisa”, de ahí que la subordinación e inferioridad se inscriban en su cuerpo etiquetado como “masculino”. Reconocer, creerse e incorporarse la “ser-mirada-idad” de la mirada masculina revela su estatus subordinado e inferior, tanto en la matriz heterosexual como en la jerarquía social de poder.

El hecho de que este cambio drástico de la identidad de género haya roto el tabú<sup>12</sup> del Dan masculino en la Ópera invita, ya desde años atrás, a relecturas y críticas con la intención de determinar por qué y cómo se ha llevado a cabo de manera tan radical a nivel individual. La mayoría de investigadores busca la respuesta en términos psicológicos, poniendo de relieve que Dieyi sufre de neurosis por haber sido abandonado por su propia madre. Esta hipótesis afirma que busca constantemente a la madre que lo abandonó en la niñez, lo cual lo conduce a proyectar en Xiaolou tanto la figura de su madre como la del rey Xiang Yu. Al ser abandonado durante su niñez, Dieyi se inmergió en un odio y un dolor infinitos, así como en el resentimiento y las ganas de venganza. No obstante, se vincula estrecha e íntimamente con Xiaolou, quien cuida de él a lo largo del brutal aprendizaje de las técnicas operísticas; un periodo trazado por crueles golpes y azotamientos inexorables (Kaplan, 1992: 270). Además, Dieyi se obsesiona con la identidad de la concubina Yu, lo cual podemos identificar con cierto tipo de fantasía lacaniana: un mecanismo compensatorio de la castración simbólica que sufre. Tras la castración simbólica, Dieyi se obsesiona con Xiaolou y se esfuerza por preservar la “escena concreta” de la Ópera que le permite asumir la posición subordinada que desea (Larson, 1997: 333).

Sin duda alguna, resultan ilustrativos tanto los trabajos que se mencionan en este artículo como otros tantos que analizan el personaje

---

<sup>12</sup> Respecto al tabú en el arte de Dan masculino y en todas las impersonaciones femeninas en cualquier tipo de actuación teatral, me refiero a la confusión de la vida real con el rol o la identidad escenificada; o mejor dicho, la imposibilidad para un actor de no poder distinguir su “propio e innato” sexo/género del de la actuación. Abordamos el tema con más detalle más adelante.

partiendo de una perspectiva psicoanalítica; sin embargo, a mi juicio han ignorado el hecho de que el cambio de identificación que experimenta Dieyi no tiene lugar fácilmente, sino que es consecuencia de un proceso durísimo, tanto en un sentido psíquico como, sobre todo, físico. Conviene recordar que en el filme se subraya la dura experiencia del entrenamiento corporal durante la niñez y adolescencia de Dieyi con el fin de que el muchacho asuma la posición femenina en la obra, detalle que constata cómo se disciplina el cuerpo en la vida real de los aprendices del arte Dan masculino. En este sentido, en la sociedad china es un hecho bien conocido que los entrenamientos que reciben los Dan masculinos son muy severos y arduos, además de que durante la era de Mei Lanfang<sup>13</sup>, la época del auge de la Ópera, los castigos físicos eran comunes. Por otro lado, es incontestable que, siendo hijo de una prostituta, el duelo que sufre Dieyi por la falta tanto de la figura paterna como de la materna interviene inevitablemente en su psique hasta el punto de identificarse plenamente con su rol de escena.

Así, queda pendiente la otra parte de la historia, desde donde surge mi pregunta: ¿qué papel juega el cuerpo en todo esto? ¿Es posible que los entrenamientos y performances reiterados y programados que Dieyi experimenta y sufre, tanto físicos como simbólicos, intervengan de forma inevitable e irreversible en la constitución de la feminidad y del género femenino en sí mismo?

Es ampliamente sabido que la Ópera de Beijing, aunque se denomine “ópera”, resulta muy diferente de las óperas occidentales donde el cantar es la parte esencial; es decir, las óperas occidentales se clasificarían en la categoría del “arte de garganta” mientras que la Ópera de Beijing en la del “arte de la garganta y del cuerpo”<sup>14</sup>, que es mayormente una combinación de ópera y teatro. Otra particularidad de la Ópera de Beijing es que existen distintos programas rigurosamente diseñados que fomentan la práctica de movimientos precisos y concretos para la representación de un rol con gran exactitud<sup>15</sup>. El rol (o la programación del rol) es el vehículo imprescindible al que los actores y las actrices recurren para realizar su propia creación del personaje en la obra. En chino es común una frase

---

<sup>13</sup> Mei Lanfang (1894-1961), actor de Dan masculino y el gran Maestro de la Ópera de Pekín. Conocido como el actor más prestigioso tanto a nivel internacional como en la historia china.

<sup>14</sup> Me refiero a los movimientos corporales, que incluyen también las artes marciales.

<sup>15</sup> Rol: *jüe* (角), el Dan (personajes femeninos) es uno de ellos. Los otros son Sheng, Jing, Mo, Chou.

hecha que tiene su origen en las óperas: “un minuto encima del escenario, diez años de entrenamientos y prácticas fuera del escenario”, lo cual me lleva a preguntarme: ¿acaso no existe ninguna dinámica entre el cuerpo y los “diez años” de inmersión en las prácticas performativas del género?

Cabe destacar que para que los entrenamientos de los actores de Dan masculino sean más eficaces, han de empezar a edad temprana y, en el caso que nos ocupa, Dieyi empezó el aprendizaje a los 9 años. No es extraño, pues el cuerpo es mucho más fácil de trabajar a edades tempranas, ya que se aproxima infinitamente a un folio “blanco” y “vacío” por inscribir (por las dinámicas del poder) (Foucault, 2012: 158). La violencia física y simbólica se constituye como el potente vehículo que vigila y castiga a Dieyi a lo largo de su aprendizaje técnico-práctico. La doctrina del entrenamiento consiste en lo siguiente: si el aprendiz no puede reproducir el movimiento o gesto tal y como se exige será castigado hasta que lo reinterprete como es debido y el cuerpo lo recuerde hasta interiorizarlo. Al principio, Dieyi (Douzi, su apodo durante su niñez y adolescencia) escapa de la troupe junto con otro aprendiz llamado Laizi porque los castigos son insoportables y Douzi no desea desempeñar roles femeninos como actor de Dan masculino. Sin embargo, deben volver al comprender lo crueles que serán los castigos para Xiaolou (Shitou, apodo durante su niñez y adolescencia), el personaje que los ayuda a escapar. Laizi no es consciente de las consecuencias hasta que azotan con inclemencia a Douzi y Shitou, tras lo cual decide colgarse antes de ser castigado y torturado. Así pues, esta experiencia inflige dos dimensiones de violencia en el pequeño Dieyi: la violencia física de los azotes y la violencia simbólica causada por el impacto de la muerte de Laizi. En ese momento es consciente de que si quiere sobrevivir debe aceptar el “destino” asignado de ser Dan masculino.

Además, es destacable otra escena en la que se intensifica la violencia: en una pieza operística Douzi debe decir “soy doncella por naturaleza y no un joven”; no obstante, declara constantemente “un joven soy yo por naturaleza y no una doncella”. No consigue recitar correctamente el guion hasta que Shitou lo castiga metiendo una pipa en su boca y girándola con mucha fuerza hasta que sangra.

De este modo, la violencia se convierte, una vez más, en el medio para vigilar y castigar que conduce a la docilidad al cuerpo de Douzi. En este punto debe mencionarse que la violencia también se lleva a cabo a través de una doble dimensión: se cosifica en la pipa y con la pipa se consume, simbólicamente, la penetración. Estrechamente ligado a esto, cabe destacar el abuso sexual que Douzi sufre en el filme. La troupe

ofrece al adinerado eunuco Zhang la obra operística *Adiós a mi concubina* y Douzi, cuya interpretación de la concubina Yu es absolutamente verosímil, interesa a Zhang. Al terminar la función, Zhang lo lleva a la alcoba y abusa sexualmente de él. Aunque dicha escena apenas cuenta con algunas pinceladas directas en la cinta, es posible leer de inmediato la cara deshecha en lágrimas y de profunda confusión del muchacho. Para el adinerado eunuco, Douzi no es sino una prostituta, y con esta escena se determina su posición subordinada e inferior de mujer.

En la película es evidente que el cambio drástico de la identificación generizada ha sido difícil para Dieyi (Douzi) y resulta innegable que la violencia, tanto física como simbólica, es un factor esencial para que Dieyi proclame su feminidad y llegue a ser una concubina cultural, “degradándose” a un objeto sexual observado y disfrutado y cambiándose del nombre Douzi de chico a Dieyi, un nombre considerado muy femenino. En *Vigilar y castigar* (2012), Foucault nos describe la disciplina como una forma de poder: la dominación a través del cuerpo. Una “anatomía política”, una “mecánica del poder” donde el cuerpo se explora, se desarticula y se recompone por el poder para que opere según voluntad ajena, con unas técnicas y una eficacia determinada; así la disciplina fabrica cuerpos sometidos, cuerpos “dóciles”, aumentando una “aptitud” o “capacidad” concreta (Foucault, 2012: 160). La disciplina produce y reproduce cuerpos dóciles; las disciplinas corporales se infiltran en la sujeción del individuo y la docilidad del cuerpo acaba siendo la docilidad del sujeto (Clúa, 2007: 182). Los entrenamientos físicos y simbólicos (por ejemplo, las mil repeticiones del guion hasta que el cuerpo lo incorpora como suyo y lo interioriza) para “producir” el actor de Dan masculino son prácticas socializadas y sedimentadas que implican el poder simbólico, puesto que estas prácticas están infiltradas por el discurso dominante que constituye el orden de la matriz heterosexual. De ahí la posibilidad de replantearlas como prácticas performativas donde emergen identidades fluidas, demostrando así la performatividad de género en el cuerpo de Dieyi (Xing, 2019: 154).

### 3. ¿*Drag* o actuación, queer o actor?

Aunque en el arte de Dan masculino interviene de manera sumamente profunda el poder en términos de vigilancia, control y reproducción, es necesario recordar que, ante todo, el Dan masculino es una profesión, un trabajo para vivir, es decir, un performance artístico. Para muchos actores, la actuación, la impersonación femenina, no es sino la imitación consciente

de unos movimientos y gestos rigurosamente programados para el rol de Dan masculino. Sin embargo, este no es el caso de Dieyi, quien se inmerge en un performance pero acaba “emergiendo” con la performatividad, cambiando su identidad de género. A estas alturas cabe preguntar: ¿qué es Dieyi, una persona queer o simplemente un actor? ¿Qué es su performance: *drag* o actuación teatral? ¿Qué supone el Dan masculino para la teoría de la performatividad de género?

La complejidad del cambio de identidad de género de Dieyi radica en que se encuentra en la encrucijada del performance artístico y de la performatividad. El performance es, esencialmente, una imitación intencionada mientras que la performatividad se refiere a la identificación sexual o, en términos psicoanalíticos, asumir la posición simbólica de un sexo en el inconsciente. Además, la propia Judith Butler nos recuerda la confusión entre los dos ámbitos: la “reducción de la performatividad al performance sería un error” (Butler, 1993: 24). Es cierto que en *El género en disputa* (1993) Butler a menudo invoca un sentido de teatralidad para explicar la performatividad, como lo que indica Jagger (2008): “Butler sostiene que el género es un performance cultural al que nos obliga la heterosexualidad obligatoria, y que, como tal, es performativo” (Jagger, 2008: 20-21). No obstante, cabe destacar que con la teatralidad Butler no está sugiriendo que la identidad de género sea un performance, “dado que eso presupondría la existencia de un sujeto o un actor que está llevando a cabo ese performance” (Salih, 2002: 10). Es decir, la performatividad butleriana refuta la noción de un sujeto a priori.

Así pues, el análisis anterior del relato filmico subraya la importancia del poder discursivo en la constitución de los procesos de formación subjetiva y de representación de la realidad. En el marco posestructuralista, la identidad no se concibe como una esencia o sustancia sólida del yo, sino como una construcción de fronteras simbólicas del yo. Una vez más siguiendo la reflexión de Butler, el género se plantea como un mecanismo de formación de identidad y no existe una verdad interna o inherente a la identidad de género. La performatividad de género se verifica en el plano de la corporalidad no como una actuación sino como una respuesta a las normas compulsivas y regulatorias del género, un efecto que se materializa gracias al funcionamiento simbólico-discursivo del poder. La concubina cultural y construida a la que llega a ser Dieyi no es un rol-marioneta que él manipula en la sombra como sujeto, sino un sujeto performativo y una identidad fluida que se sedimentan, emergen y devienen por medio de la corporalidad en función del mecanismo de género.

Finalmente, Dieyi se suicida durante su última función de Adiós a mi concubina en colaboración con su amor secreto Xiaolou, que representa al rey. Es preciso fijarse en un último detalle antes de suicidarse: Dieyi vuelve a equivocarse al citar la frase “un joven soy yo por naturaleza y no una doncella”. El mismo error que cometía como adolescente en la época de entrenamiento, aunque en esta ocasión intencionadamente. Un gesto que simboliza el colapso de la fantasía de ser la concubina Yu y que revela el género en disputa que sufre por no haber podido adaptarse a la matriz heterosexual. En otras palabras: se suicida porque nunca jamás volverá a ser la concubina construida y ha perdido la posición femenina que desea para siempre. Consecuentemente, a pesar de la complejidad de situarse en la encrucijada del performance y la performatividad, su travestismo no consiste en la actuación o la imitación sino más bien la parodia performativa, la *drag* que supone la subversión de la identidad.

Asimismo, la performatividad de la identidad y del género, que se revela por medio de la estilización del cuerpo, nos invita a formular que Dieyi es más bien una persona queer que un simple actor profesional. Además, dando un paso más, plantearía a Dieyi como una politización de la abyección (Butler, 2002), puesto que “la afirmación pública de lo *queerness* representa la performatividad como apelación a las citas con el propósito de dar nueva significación a la abyección de la homosexualidad, para transformarla en desafío y legitimidad” (Butler, 2002: 47). La sensibilidad queer de Dieyi es el producto híbrido de la interacción entre las políticas sexuales modernas y la tradición artística de la cultura china y lo *queerness* de Dieyi se debería entender en términos afectivos e íntimos: un esfuerzo individual y concreto tomando su propio cuerpo como un campo de batalla; un relato íntimo que demuestra el potencial de la abyección para desestabilizar y renegociar las fronteras simbólicas entre lo público y lo privado (e íntimo), lo femenino y lo masculino.

La tensión que se manifiesta aquí entre *drag* y actuación resulta análoga a las discusiones, en el hemisférico occidental, sobre la teoría queer respecto de la relación entre el activismo político y las investigaciones que intentan representar o reflejar la amplitud de las estilizaciones corporales de la vida real que caerían bajo la rúbrica “queer”. El clima en que se buscan formas para reflejar la vida de los LGBT bajo el contexto chino ha sido complicado, especialmente al inicio de los años de noventa. La película *Adiós a mi concubina* consiste en un acto que rompe con las convenciones artísticas establecidas. No se trata, simplemente, de un asunto de estética sino de una temática intrínsecamente política. Cabe

recordar que los nuevos medios de producción artístico-culturales y las técnicas modernas, como la fotografía y la cinematografía, llegan a romper con el mito del aura de las artes de forma clásica, y que la desaparición de esa “aura” puede ayudar a despertar la conciencia crítica de las personas sobre sus condiciones de vida, abriendo así un espacio para la resistencia creativa (Benjamin, 2007 [1968]: 217-242). La película nos muestra una estilización queer que es difícil o incluso impensable de colocar dentro de la normatividad socializada y politizada china pero que merece ser recordada y entendida en toda su complejidad humana. Lo *queerness* de Dieyi nos llevaría a pensar más allá de la dicotomía público-privado y el papel que juega el cine en el proceso para reconstruir la modernidad y civilidad bajo el contexto postsocialista de China.

#### 4. Conclusión

La película *Adiós a mi concubina* (1993) es un punto de interacción donde la teoría de la performatividad de género se encuentra con la tradición teatral china y reflexiona acerca de la temática del performance y la performatividad, así como sobre la dinámica entre la masculinidad y la feminidad. El género en disputa que encontramos en Dieyi le aportaría a la performatividad butleriana un relato íntimo contextualizado en China que arroja mucha luz al contemplar el género no como una identidad estable o un sitio o sustancia de donde surgen distintos actos realizados por un sujeto a priori, sino más bien como una identidad fluida en constante alteración y revolución mediante una reiteración estilizada de actos, gracias a la cual deviene el sujeto performativo. Con respecto a esto cabe señalar lo que Chengzhou He afirma, indicando que el performance transgénero chino no es conforme con la teoría butleriana de la performatividad porque los actores de Dan masculino creen en la esencia del sexo biológico mientras que, en Butler, no existe ninguna identidad a priori (2014: 629). Ha de admitir que la premisa para que se pueda llevar a cabo la parodia de una reiteración estilizada de actos femeninos es que la identidad femenina o la feminidad sea preexistente y estable. Sin embargo, no se puede ignorar que la feminidad estable contextualizada en la ópera oriental, al ser simbolizada e idealizada según la óptica masculina, es igual que el término mujer que se convierte en una categoría analítica bajo la observación de la teoría queer. Dicho esto, la feminidad “preexistente”, “esencial” y “reproductible” en el arte oriental, no refuta la posibilidad de aplicar la teoría queer, más bien invita a que reflexionen sobre la categoría mujer

(nüren, 女人) bajo el contexto chino en términos queer. Por lo tanto, se concluye que el género en disputa de Dieyi es capaz de enriquecer el debate sobre la performatividad butleriana; especialmente, la dinámica entre el performance y la performatividad. Finalmente, aporta una nueva posibilidad para profundizar y ampliar el estudio sobre la teoría butleriana con referencia al contexto chino, y la tarea nuestra es transformar el significativo “China” en un conjunto de medios de praxis que expanden y revisan lo *queerness* de la teoría.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bao, Hongwei. 2018. *Queer Comrades: Gay Identity and Tongzhi Activism in Postsocialist China*. Copenhagen: NIAS Press.
- Benjamin, Walter. [1968] 2007. *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken.
- Butler, Judith. 1993. *Critically Queer*. *GLQ* 1(1): 17-32.
- . 2002. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- . 2007. *El género en disputa*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Chen, Xiaoming., Dai, Jinhua., Zhang, Yiwu., Zhu, Wei. 1994. 东方主义和后殖民文化 Orientalism and postcolonial culture. *钟山 Zhong Shan*, 1: 126-148.
- Chou, Wah-shan. 1997. 后殖民同志 Postcolonial Tongzhi. Hong Kong: 香港同志出版社 Hongkong Tongzhi Chubanshe.
- Clúa, Isabel. 2007. Género, cuerpo y performatividad. En *Cuerpo e identidad I*, ed. Meri Torras., 181-217. Barcelona, Edicions UAB.
- Derrida, Jacques. 1971. *La Différance*. En *Teoría de Conjunto*, redacción del Tel Quel. Barcelona: Seix Barral.
- . 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Engebretsen, Elisabeth L. & William F. Schroeder. 2015. *Queer/Tongzhi China*. Copenhagen: NIAS Press.
- Foucault, Michel. 1999a. *La arqueología del saber*. Traducción al castellano por Amelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI editores S.A.
- . 1999b. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción al castellano por Eisa Cecilia Frost. México: Siglo XXI editores S.A.
- . 1999c. *Estrategias de poder*. Traducción al castellano por Fernando Alvarez. Uría y Julia Vareja. Argentina: Ediciones Paidós Ibérica.

- . 2012. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Traducción al castellano. por Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- He, Chengzhou. 2014. Performance and the politics of gender: transgender performance in contemporary Chinese films. *Gender, Place & Culture* 21(5): 622-636.
- Hsu, Jen-Hao. 2012. Queering Chineseness: The Queer Sphere of Feeling in *Farewell My Concubine* and *Green Snake*. *Asian Studies Review* 36: 1-17.
- Jagger, Gill. 2008. Judith Butler: Sexual politics, social change and the power of the performative. London, Canadá y Nueva York: Routledge.
- Kaplan, E. Ann. 1997. Reading Formations and Chen Kaige's *Farewell My Concubine*. En *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender*, ed. S. Hsiao-peng Lu., 165-276. Hawaii: University Hawaii Press.
- Larson, W. 1997. The Concubine and the Figure of History: Chen Kaige's *Farewell My Concubine*. *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender*, ed. S. Hsiao-peng Lu., 331-346. Hawaii, University Hawaii Press.
- Li, Yinhe. 2000. 酷儿理论 Queer Theory. Beijing: 时事出版社 Shishi Chubanshe.
- Mulvey, Laura. 1999. Visual Pleasure and Narrative Cinema. En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Leo Brandy and Marshall Cohen., 833-844. Nueva York: Oxford University Press.
- Salih, Sara. 2002. Judith Butler (Routledge Critical Thinkers). London y Canadá: Routledge.
- Tian, Min. 2000. The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre. *Theatre Journal* 17-1: 78-97.
- Xing, Hongru. 2019. Género, cuerpo y performatividad: el Dan masculino en la Ópera de Pekín. Tesis doctoral., Universitat Autònoma de Barcelona.
- Xu, Ben. 1997. *Farewell My Concubine* and Its Nativist Critics. *Quarterly Review of Film & Video* 16-2: 155-170.

