



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat Autònoma de Barcelona

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

PROGRAMA DE DOCTORADO

EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

**GÉNERO, CUERPO Y PERFORMATIVIDAD: EL DAN
MASCULINO EN LA ÓPERA DE PEKÍN**

POR

HONGRU XING

DIRECTORA: DRA. ISABEL CLÚA GINÉS

TUTORA ACADÉMICA: DRA. MERI TORRAS FRANCÉS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

BARCELONA, MAYO DE 2019

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis, para mí, no sólo es un fruto académico y profesional de los cuatro años de trabajo duro y satisfactorio, sino una experiencia única que me marca la vida y que me ayuda a reconocermé, que me reconstruye y rearticula, a mí misma, como un *cuerpo-sujeto*, una *construcción*. Esta tesis no hubiera sido posible sin el aliento, la confianza y la dedicación de mi directora de tesis, la Dra. Isabel Clúa Ginés, de la Universidad de Sevilla.

Fundamentalmente quiero hacer llegar a Isabel Clúa mis agradecimientos más sinceros y profundos por su inconmensurable apoyo constante. Quiero agradecerle el aliento cálido que me ha dado durante los primeros tiempos de redacción de este trabajo, que resultaron muy duros; quiero agradecerle por la comprometida guía, el tiempo y la dedicación que me ha venido brindando, así como sus agudos comentarios y sugerencias ilustrativas, sin los cuales esta tesis no pudiera llegar por fin a buen puerto.

Asimismo quiero agradecer profundamente a mi tutora, la Dra. Meri Torras Francés, su ayuda e indicaciones: su trabajo sobre la película *M. Butterfly* (1993) me ha sido sumamente ilustrativo para mi propia lectura del objeto de la investigación – el Dan masculino.

A mis tres amigas, Xie Yuting, por la ayuda que me ha dado en los recursos bibliográficos en el idioma chino durante mi estancia en España; Zeng Ying y Huang Xin, por su comprensión, su escucha y su generosidad para darme fuerzas.

Finalmente, quiero agradecer a mi familia, especialmente a mis padres, por su confianza, su apoyo y su cariño que me siempre son las fuerzas fundamentales para seguir avanzando.

ÍNDICE

SUMARIO.....	9
INTRODUCCIÓN.....	11
1. UN BREVE RECORRIDO SOBRE EL ARTE DE DAN MASCULINO	19
1.1. Etapa de nacimiento (1428-1762).....	22
1.1.1 Intervención política	22
1.1.1.1 La prohibición total de actrices y el surgimiento de sustitutos masculinos.....	22
1.1.1.2 La diferencia del desarrollo teatral entre el sur y el norte de China	24
1.1.2 Influencia de la economía	25
1.1.2.1 La emergencia de <i>troupes</i> domésticas.....	25
1.1.2.2 El aumento del estatus social de actores y actrices.....	26
1.2. Etapa de crecimiento (1762-1909).....	28
1.2.1 La tolerancia del poder imperial para la creación artística	30
1.3. Etapa de apogeo (1909-1966)	31
1.3.1 El cambio de la estructura de roles de la Ópera de Pekín.....	31
1.3.1.1 La entrada de las espectadoras en el teatro	31
1.3.1.2 La participación de los intelectuales	32
1.3.2 La formación de diferentes escuelas	33
1.4. Etapa de recesión (1966-ahora)	34
2. LA PERFORMANCE TRAVESTI EN LA ÓPERA DE PEKÍN	35
2.1. Roles en la Ópera de Pekín: una dialéctica de sexo.....	35
2.2. La connotación de los signos de género del vestuario de la Ópera de Pekín.....	39
2.3. <i>Yin-Yang</i> y la segregación sexual en la historia teatral de China	47
3. MITOS E HISTORIA.....	54
3.1. Mitología y realidad: el reflejo de la relación entre sexos en la China	

prehistórica.....	54
3.1.1 La Diosa Nüwa y los otros dioses relevantes.....	55
3.2. Cambios del sistema y la estructura social desde la dinastía Shang (1766 a.C.-1122 a.C.) a la Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) y su impacto en la relación de géneros	66
3.2.1 Sistemas sociales y la transición de la estructura social en tiempos de la dinastía Shang y la Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.).....	66
3.2.1.1 La formación de la consciencia de roles de género desde la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.).....	72
3.2.1.2 La intensificación de la identificación con los roles de género desde la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) al período de Primaveras y otoños (770 a.C.-476 a.C.).....	94
3.3. La formación de identidad de género y sus raíces esenciales en el Confucionismo	103
3.3.1 Los fundamentos teóricos de la conceptualización de género en <i>Liji</i> . 103	
4. EL CUERPO GENERIZADO COMO EFECTO: MARCOS TEÓRICOS	115
4.1 Violencia, representación y hegemonía	115
4.1.1 La categoría “mujer”	117
4.1.2 La categoría de sexo.....	125
4.1.3 La categoría de género	137
4.2 Cuerpo, género y performatividad	159
4.2.1 Cuerpo y filosofía	159
4.2.1.1 Conceptualizaciones sobre el cuerpo en el Confucionismo.....	161
4.2.1.2 Cuerpo de mujer: <i>locus</i> de opresión/represión.....	170
4.2.1.3 Repensar el género, las diferencias de sexo y la <i>diferencia sexual</i>	183
4.2.2 De un “sujeto” sexuado a un sujeto performativo	198
4.2.3 Prácticas performativas y el carácter performativo del género.....	214
5. MEI LANFANG Y LESLIE CHEUNG: CUERPOS DEL LABERINTO GENERIZADO	226

5.1 Mei Lanfang (1894-1961), el gran Maestro.....	227
5.1.1 Imitación e incorporación: <i>deshacer</i> el cuerpo para <i>reformular</i> el cuerpo	233
5.1.2 La docilidad del <i>cuerpo/sujeto</i>	242
5.1.3 Mei Lanfang, un <i>cuerpo/sujeto</i> erotizado y su dinámica con el nacionalismo	248
5.2 Leslie Cheung (1956-2003), la <i>mariposa</i> de color prohibido.....	264
5.2.1 Cuerpo <i>masculino</i> en figura <i>femenina</i> : travestismo y bisexualidad de Cheung	267
5.2.2 Un cuerpo disidente y sujeto subversivo	287
5.3 Decodificar la <i>feminidad</i> mística del cuerpo: el sexo/género como un conjunto de efectos producidos en los cuerpos.....	295
6. CHENG DIEYI Y SONG LILING: MARIPOSAS DE COLOR PROHIBIDO	302
6.1 <i>Adiós a mi concubina</i>	303
6.1.1 Una relectura del <i>cuerpo/sujeto</i>	304
6.2 <i>M. Butterfly</i>	317
 CONCLUSIÓN	 337
BIBLIOGRAFÍA	347

SUMARIO

El Dan masculino, una de las expresiones artísticas de impersonación femenina más estudiada entre los académicos occidentales, es uno de los valores más importantes de las actuaciones teatrales tradicionales de China, especialmente en *Jingju*, la Ópera de Pekín. En esta tesis, intento releer la dinámica entre la identidad y el cuerpo de dos figuras relevantes: Mei Lanfang¹ y Leslie Cheung,² apoyándome en un análisis que también se extiende a dos figuras cinematográficas. La relectura se realizará en términos performativos apelando principalmente a la teoría de la *performatividad* del género de Judith Butler.

Esta tesis está planteada como una investigación transcultural sobre la temática de cuerpo-identidad-sujeto del colectivo de los actores Dan masculinos e individuos semejantes atrapados en la matriz generizada, por el dualismo de *masculinidad-feminidad, hombre-mujer, etcétera*. Si bien mi análisis se emplaza en un marco teórico occidental, introduciré también la conceptualización y percepción sobre el género y el cuerpo de la ideología confuciana basando en indagaciones a medida que la “escritura” masculina predominante en la mitología y la historia.

En los capítulos de análisis, abordo cuatro casos (o cuerpos) que cubren dimensiones desde el mundo *real* hasta el mundo virtual de la ficción cinematográfica, partiendo del carácter corporal en la *performatividad* butleriana. Los casos *reales* se refieren a Mei Lanfang y Leslie Cheung, y los casos virtuales o ficcionales a Cheng Dieyi, en la película *Adiós a mi concubina* (1993), y Song Liling en la película *M. Butterfly* (1993). Dentro del marco teórico al que apelo, intento a realizar una resignificación de los cuerpos *reales* y ficcionales.

¹ Mei Lanfang (1894-1961), actor de *Dan masculino*, el gran Maestro de la Ópera de Pekín. Se reconoce como el actor más prestigioso internacionalmente a lo largo de la historia china.

² Leslie Cheung (1956-2003), actor cinematográfico famoso en Hong Kong, China. Protagonizó el filme *Adiós a mi concubina* interpretando un actor de *Dan masculino*, Cheng Dieyi.

INTRODUCCIÓN

La impersonación femenina es una tradición artística que ha trascendido tiempo y fronteras tanto geográficas como culturales con enorme vitalidad tanto en las culturas occidentales como en las orientales. Sin embargo, al comparar las investigaciones realizadas acerca de esta tradición entre Occidente y Oriente no es difícil percatarse de la ausencia¹ o, por lo menos, la precariedad de los trabajos realizados desde perspectivas socioculturales, sobre todo desde perspectivas politizadas o ideológicas entorno a la temática del género. Esta investigación intenta estudiar la paradoja del arte de Dan masculino de la Ópera de Pekín en términos performativos, es decir, parte de la teoría de la *performatividad* del género de Judith Butler, formando una perspectiva que combina el aspecto sociocultural, histórico y de género, con el fin de desvelar, por un lado, la discriminación maquillada detrás de la decadencia aparentemente inevitable del arte de Dan masculino, y por otro, la violencia simbólica en la construcción de la identidad social (o la categoría de sujeto) que se instaura a través de las atrocidades “civilizadas” que construyen la coherencia naturalizada *a priori* entre identidad-sujeto-corporeidad.

Los estudios de género vienen siendo desarrollados en todo el mundo, sobre todo con más peso e intensidad desde los años 90 del siglo pasado, y han supuesto una aportación muy relevante en los debates entorno a la desontologización del sujeto y de la identidad. El cuestionamiento de la conceptualización de sujeto ha sido, desde el comienzo, central a su tradición crítica cuando el estudio se despega en el campo antropológico. Pero el giro sustancial consiste en la inflexión epistemológica que el feminismo ha logrado introducido en su debate la dimensión semiótico-discursiva de la dinámica social, gracias a la confluencia de los aportes de distintos campos académicos acerca del antiesencialismo como el eje en la producción de conocimientos durante las

¹ No es que no existan investigaciones realizadas al respecto que tocan el tema del género, sino que son trabajos realizados dentro del marco teórico de la matriz heterosexual, o del heterosexismo.

últimas décadas. En este sentido, el arte siempre ha sido una referencia vanguardista con respecto a la investigación y experimentación del cuerpo. En esta misma investigación intento establecer una dinámica entre el arte tradicional de la ópera nacional de China, el Dan masculino de la Ópera de Pekín, y los estudios de género desarrollados en el mundo occidental que también arrojan mucha luz para investigaciones bajo el contexto social chino, gracias a los numerosos trabajos realizados por filósofo(a)s, teórico(a)s, historiadores e historiadoras, sociólogo(a)s y artistas que no han dejado de reflexionar sobre la necesidad de la rearticulación de la identidad y la configuración del sujeto.

El punto de partida de la investigación que presento es la crítica al esencialismo y el biologicismo de la identidad y del sujeto, elementos que explican la discriminación generizada a los actores de Dan masculino; parto, por tanto, de la dimensión semiótico-discursiva del concepto de género. La introducción del concepto de género como una categoría analítica supone una revolución teórico-política en la epistemología puesto que destaca la necesidad de reevaluar el factor histórico y genealógico encerrado en las teorías sociales y nociones que vienen naturalizadas de antemano. En comparación con las sociedades occidentales de países desarrollados, China ha sufrido una estructura social feudal que ha durado más de 2000 años y que ha marcado férreamente la distribución de los géneros: la obediencia ante el padre y el esposo era el principio prioritario para las mujeres chinas como; la debilidad era el primer criterio estético y la ignorancia, la base de la buena ética. Cuando por fin cayó por completo el sistema feudal China se hundió completamente en una crisis nacional de subsistencia debido a la masiva invasión imperial de otras potencias, especialmente Japón. El sufrimiento se duplicaba en las mujeres al compararse con sus patriotas varones puesto que además del peso asfixiante del poder patriarcal, también padecían el sufrimiento nacional de la patria. De ahí emerge la primera diferencia característica de las mujeres chinas en comparación con sus homólogas occidentales. Para las mujeres chinas, salvaguardar, junto con sus compatriotas varones, a la patria de una crisis existencial sin precedentes les era mucho más primordial que luchar en contra de la hegemonía masculina. El

nacionalismo se constituía como el discurso dominante ante el cual el feminismo y la lucha por la igualdad de género fue irrelevante. Muy diferente de la larga historia del feminismo occidental donde nuestras homólogas luchaban de generación en generación para conseguir, paso a paso, derechos igualitarios e igualdad antes los hombres (una lucha que sigue hoy en día). Todos los derechos y una libertad condicionada que disponemos hoy es gracias al triunfo nacional ante la invasión extranjera y la fundación de la nueva República: la República Popular China. Tras esta plena apertura histórica la economía china exigía una restauración postguerra a dimensiones amplias para la cual liberar a todo tipo de mano de obras era imprescindible. De ahí, a las mujeres les dieron el derecho (a nivel nacional) a trabajar, a salir de casa para acceder a la sociedad. Por una parte, esto no se trata de un proceso o fruto del despertarse de la *autonomía* propia: en vez de algo que se gana por medio de lucha alargada y ardua es algo que se da; lo consideraron una falta de un despertarse históricamente cognoscitivo de la *autonomía* femenina. Por la otra, este hecho ha promovido una identificación profunda entre las mujeres/nación, otro obstáculo subyacente visto desde día de hoy cuando hablamos del feminismo en China.

La toma de consciencia de la *autonomía* y *agencia* invita dar un giro en la metodología que se ha venido siguiendo en campos académicos como el histórico y el antropológico y así, dejar de “pensar en las mujeres chinas” considerándolas como objeto a considerar “qué piensan las mujeres chinas”, como sujeto. Esta sería la condición básica antes de que el concepto de género pueda tocar la realidad china. Siendo una categoría analítica que se articula en el hemisferio occidental, antes de que podamos aplicarlo a la cultura china, se precisa reflexionar sobre la genealogía del concepto de *xingbie* (sexo, género) articulado en nuestra propia tierra. La necesidad de esta reflexión se justifica por dos motivos: primero, porque la categoría nos invita a repensar y reevaluar el factor histórico en la desigualdad de poder en la dinámica entre las dos posiciones generizadas; segundo, porque cualquier intento de adaptación de un concepto occidental y de valores occidentales sin prestar atención a las singularidades de culturas locales caería sin duda alguna en las trampas sofisticadas del

poscolonialismo.

Por esa razón, en esta tesis he dedicado una parte importante a la búsqueda de la genealogía del concepto de *xingbie*, partiendo tanto de las antiguas narrativas mitológicas como las discursivas tradicionales que forjan y regulan la “realidad” de las dos posiciones sexuadas. Además, arraigadas en la cultura china, las reflexiones renovadas y las relecturas sobre la formulación del *cuerpo* del propio confucianismo pueden contribuir para pensar que el arte de Dan masculino es permeable a las teorías occidentales apeladas en este trabajo. Con esto me refiero a la posibilidad de proceder a la desontologización del *cuerpo* en el mismísimo Confucianismo, que han revelado los nuevos trabajos confucianos con argumentaciones elocuentes que afirman la dinámica entre el cuerpo y el discurso.

El cuerpo ha existido durante siglos como una materia, una superficie, una base “sólida” y “real” a la que no se cansa de recurrir para definir la identidad y para que la sociedad conceda la “subjetividad” reconocible al “dueño” del cuerpo. Diciendo esto me refiero al asumir un sexo categorizado dentro de la *masculinidad*, “ser varón” o categorizado dentro de la *feminidad*, “ser mujer”.

Con este trabajo intento elaborar, primero, una lectura en términos performativos sobre el *cuerpo/sujeto*, y una rearticulación para configurar una *masculinidad* diversa y plural, basándome en la inestabilidad de las identificaciones fantasmáticas en la asunción del sexo y la *performatividad* en las prácticas rituales en el sentido de reiteradas y *referenciales*, que se desvelan en el arte de Dan masculino. En cierto sentido, los actores Dan masculinos son un grupo particular, con esto me refiero al hecho de que en el cuerpo de los actores están muy densamente inscritas las representaciones constitutivas y constituyentes de los fantasmas convencionalmente percibidos como *feminidad* y *masculinidad*. Me refiero a que su cuerpo constituye el *locus* donde se acentúa la inestabilidad del acto de asumir un sexo y el conflicto de las dos identificaciones fantasmáticas constitutivamente excluyentes. La reconceptualización de categorías como *cuerpo*, sexo/género, *masculinidad* y *feminidad* en términos performativos constituyen la clave de mi lectura. En *Cuerpos que importan* Butler

afirma, tanto de manera explícita como implícita, la correlación (o dinámica) entre la *performatividad* y la *materialidad*. Consecuentemente, esto le lleva a proponer concepciones de *materialización* en vez de construcción. Aunque existen trabajos realizados sobre la figura del Dan² desde una perspectiva de género, no han planteado el núcleo de la *construcción/materialización* de nociones de la *masculinidad* o la *feminidad*.

La teoría de la *performatividad* butleriana destacan por el papel central que otorga al lenguaje, o digamos, al *efecto* del lenguaje. El “sexo” al que llamó Foucault un “ideal regulatorio” nunca ha sido una realidad simple sino un proceso en el cual las normas reguladoras del poder materializan el “sexo” y fabrican los cuerpos que gobierna en virtud de la reiteración forzada de dichas normas. Cuando la categoría “género” se mimetiza con la categoría “sexo” en las normativas y en los ideales regulatorios del “sexo”, forma parte del mecanismo fantasmático que articula y materializa nociones de *masculinidad*, *feminidad*, condicionándose así la categoría a dos (y sólo dos) “referencias” mutuamente excluyentes.

Puesto que el presente trabajo es un estudio transcultural, es precisa una completa introducción al objeto de investigación; por eso he dedicado los primeros dos capítulos a esta cuestión. El capítulo 1 traza un recorrido histórico sobre el desarrollo del arte del Dan masculino pasando por desde su origen, a su apogeo y a la decadencia presente; el capítulo 2 pretende explicar en qué consiste el género en el Dan masculino y cómo se percibe y actúa el género en este arte.

Los capítulos 3 y 4 se concentran en asentar las bases teóricas en torno al género que van a fundamentar el análisis del corpus escogido. En el capítulo 3 me concentro en indagar la genealogía de la conceptualización de sexo/género en las culturas tradicionales de China, realizando una búsqueda de análisis histórico, tanto en la mitología como en la realidad. En el capítulo 4 profundizo en las conceptualizaciones

² Por ejemplo, Min Tian (2000), *Male Dan: The Paradox of Sex, Acting and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre* y, Chengzhou He (2014) *Performance and the Politics of Gender: Transgender Performance in Contemporary Chinese Films*.

en torno al género desarrolladas en el pensamiento occidental. Las teorías del cuerpo son ricas y diversas tanto en conocimientos como en perspectivas. Con respecto a la cuestión de la ontología del cuerpo, me han sido fundamentales tres influencias: la perspectiva existencialista de Simone de Beauvoir sobre el cuerpo; el análisis microfísico del poder realizado por Foucault sobre la relación entre el poder y el cuerpo y por último, la perspectiva postestructuralista de Butler sobre el cuerpo. Por tanto, en el capítulo 4, al apelar a trayectos y teorizaciones semejantes, intento construir un marco teórico que constituya una alternativa a los dualismos de mente-cuerpo y sexo/género, rechazando nociones esencialistas en que el cuerpo se concibe como una totalidad cerrada, estable y “material”.

Los dos últimos capítulos, finalmente, entran en el análisis de la figura del Dan desde las coordenadas apuntadas en las páginas precedentes. El capítulo 5 elabora un análisis sobre de dos casos *reales*: el actor de Dan masculino Mei Lanfang y el actor y cantante Leslie Cheung, famoso, entre otras razones por haber encarnado la *feminidad* que siente y construye a la “perfección” con su propio cuerpo etiquetado “masculino” inmortalizando al actor de Dan masculino (Cheng Dieyi) en la película *Adiós a mi concubina* (1993). La elección de estos dos personajes se justifica porque entiendo que ambos son dos cuerpos que intentan negociar su existencia individual, que problematiza la noción estable de género, con la cultura dominante, si bien el resultado de esta negociación conduce a finales muy distintos. En el último capítulo, presento un análisis sobre dos cuerpos ficcionales centrales en dos textos filmicos: Cheng Dieyi, en la película *Adiós a mi concubina* (1993), y Song Liling en la película *M. Butterfly* (1993); al considerar que los cines consisten en representaciones muy relevantes con respecto a las producciones y reproducciones de las relaciones entre géneros. Además, creo necesario completar el corpus de trabajo contrastando cuerpos *reales* y cuerpos ficcionales (aquí, mejor dicho, representados).

En paralelo con la noción del cuerpo mecánico y manipulable está la noción de objetividad o de realidad de lo visible, especialmente en la Edad Moderna cuando se forjaba el sujeto moderno, pero las tecnologías vinculadas a lo visual, por ejemplo,

desde la fotografía hasta el cine, acaban por difuminar los límites entre realidad y representación; lo visual jamás se volverá a concebirse completamente confiable sino “una superficie de inscripción en la que se pueden producirse una cantidad infinita de efectos.”³ En el caso que nos ocupa, los cuerpos representados en las películas (y conviene recordar también el cuerpo representado por el mismo Mei en el escenario teatral), en total, la representación, que es tan verosímil y “real” que conduciría a la difuminación de lo verdadero y “real” de que estamos convencidos sobre lo visual en el mundo *real*; conduciría a la vez y también a lo más profundo preguntando: los cuerpos *reales* que para nosotros son los visuales, ¿hasta dónde puedan ser en sentido de representación y de efectos producidos e inscritos? Cuando se construye una tensión semejante contrastando los *reales* y los representados, lo “real” que son las “mujeres perfectas” o la *feminidad* encarnadas en Mei y Cheung delante de las cámaras remitiría a dudarse también hasta dónde puedan ir siendo representaciones su identidad masculina, la *masculinidad* en nuestro mundo *real*. En este sentido, mientras queda rota así la dualidad entre realidad e ilusión queda rota también, la dualidad entre la *realidad* encarnada en los cuerpos *reales* y la ilusión representada en el mundo no *real* como el cine. El ser se convierte en el parecer y viceversa.

El objetivo de mi tesis es, por un lado, introducir una perspectiva y percepción innovadora sobre el cuerpo a la investigación, esto es, el Dan masculino; por el otro, por medio de desvelar el proceso de materialización de nociones de sexo/género, sujeto y cuerpo, espero reafirmar la heterogeneidad de los cuerpos y la necesidad de respetar e integrar narrativas masivas y diversas al analizar diversos sujeto o cuerpos. Sólo desde esta voluntad se puede desatar la potencialidad del cuerpo para crear y vivir su propia situación y existencia.

³ Isabel Clúa, “Género, cuerpo y performatividad”, en *Cuerpo e identidad I*, Meri Torras, ed., Barcelona: Edicions UAB, 2007, pp. 181-217, pp. 183-184.

1. Un breve recorrido sobre el arte del Dan masculino

El arte de Dan masculino es una expresión artística reconstruida que combina, a la vez que trasciende, todos los elementos del binarismo de género. Igual que cualquier otra expresión artística, el Dan masculino ha experimentado sus clímax y momentos de decadencia, evolución que arranca en las prefiguraciones previas a la aparición de la ópera, o en sentido más amplio, de las artes teatrales. Según Wang Guowei,⁴ el teatro, la ópera, todas las artes teatrales de China, se remontan a las danzas y canciones de la hechicería prehistórica y el drama primitivo;⁵ en lo que se refiere al Dan masculino, el precedente serían los actores de dichas danzas y canciones. De acuerdo con las investigaciones del erudito Wen Yiduo,⁶ sería el *Jiuge*,⁷ interpretado por los hechiceros en los ritos en veneración a los dioses, el drama (o la ópera por ser representada con danzas y canciones) en germen. También la argumentación de Ernst Grosse en su obra *The Beginnings of Art* (1914) apunta en esta dirección: las danzas y canciones de la hechicería prehistórica constituyen la semilla de todas las artes teatrales porque, visto desde una perspectiva diacrónica y genealógica, el arte teatral es una variante o derivación de dichas danzas prehistóricas.

En el período de las Primaveras y Otoños y el período de los Reinos Combatientes,⁸ en las danzas hechiceras ya existían elementos dramáticos como la inclusión de papeles, danzas y canciones en el sistema de representación de los actores y las actrices. De modo tal que Wang Guowei concluye en torno al origen del drama

⁴ Wang Guowei, filósofo y erudito chino del período moderno, que aportó contribuciones muy importantes a los estudios de historia, epigrafía, filosofía, literatura vernácula y teoría de la literatura. Escribió el primer estudio importante sobre el teatro y los poemas cantados.

⁵ Wang Guowei, “当自巫、优二者出”, *Wang Guowei Xiqu Lunwen Ji, Song Yuan Xiqu Kao*, Beijing: China Theatre Press, 1984, p. 6.

⁶ Wen Yiduo, poeta y erudito chino, especialista en historia de poesía.

⁷ *Jiuge*, de Qu Yuan, son una serie de poemas antiguos que representan prácticas dramáticas del chamanismo. Consisten en letras escritas para la representación teatral de piezas religiosas y supersticiosas.

⁸ El período de las Primaveras y Otoños, representa una era de la historia china entre el 722 y el 481 a. C, seguida por el periodo de los Reinos Combatientes que acabó en la unificación de China por la dinastía Qin en el 211 a.C.

que “los hechiceros y las hechiceras imitan a los dioses con gestos faciales y corporales y bailan para divertir a los dioses, en este sentido, ya existía el brote del drama, del arte teatral”.⁹

Para la mayoría de historiadores de literatura y de estética, la característica peculiar del drama consiste en la representación de relatos con discurso y mimetismo. Las danzas miméticas de los hechiceros -que bailaban imitando a los animales o los espíritus- se convierten en drama una vez interpretadas junto con un texto; nos encontraríamos entonces con el drama primitivo, que se distingue de las danzas miméticas, primero, por el movimiento de los actores (y las actrices) y luego, por la combinación ocasional con letras.

La ópera china surge de estos antecedentes pero, técnicamente, no empieza a tomar su forma moderna hasta la época de la dinastía Song (960-1279), cuando surgió la ópera *Zaju*. Esta denominación se refiere a todas las óperas donde se combinan danzas, canciones y apartes durante la dinastía Song (960-1279) en el norte de China, que llegaron a su apogeo durante la dinastía Yuan (1271-1368), siguiente a la Song. Sin embargo, son pocos los registros históricos con respecto a los orígenes y evolución, las teorías o los artistas de la ópera en esta época. Sólo quedan unos manuscritos y notas sueltas en las obras históricas.

Tampoco quedan muchos registros sobre el tema durante la dinastía Yuan (1271-1368), fundada por la nación mongola, y que sustituye a la dinastía Song en el gobierno del territorio chino. Sólo en la obra *Qinglouji* (1355) de Xia Tingzhi, se registran unos fragmentos de la vida de unos cien artistas (de los cuales la mayoría eran artistas femeninas de *Zaju* y *Nanxi*,¹⁰ las dos óperas más populares de aquel entonces) y unas pinceladas de sus especialidades artísticas y anécdotas. Rara vez aparecen registros acerca de los artistas masculinos. Otra obra de semejante valor es *Luguibu* (1330) de Zhong Sicheng, donde se coleccionan informaciones de unos ochenta artistas (la

⁹ Wang Guowei, “是则灵之为职, 或偃蹇以像神, 或婆娑以乐神, 盖后世戏剧之萌芽, 已有存者焉。”, *Wang Guowei Xiqu Lunwen Ji, Song Yuan Xiqu Kao*, Beijing: China Theatre Press, 1984, p. 5.

¹⁰ *Nanxi*, se considera junto al *Zaju* como las formas iniciales de las óperas chinas, pero diferente del *Zaju*, se refiere a las óperas que se realizaban en el sur de China.

mayoría son dramaturgos) y un listado de unas 400 obras teatrales. Estos dos textos se consideran como las primeras obras de gran valor sobre la historia de las obras teatrales de China. No obstante, no es difícil percatarse de que la mayoría de informaciones disponibles se refieren a dramaturgos y textos teatrales y apenas hay documentación sobre los actores. Esto es una consecuencia del contexto histórico porque, en aquel entonces, el estatus social de los actores era tan bajo que no merecía la atención de las obras históricas.

Esto supone un desafío para los estudios teatrales; sin embargo, trabajos académicos relativamente modernos, como la obra *Song Yuan Xiqu Shi (Historia de obras teatrales de dinastías Song y Yuan)* (1915), de Wang Guowei han contribuido enormemente a rellenar este vacío al haber investigado el origen y el desarrollo del arte teatral y realizar análisis sobre el contenido, la expresión y las características del *Nanxi* de dinastías Song y Yuan y del *Zaju* de la dinastía Yuan.

Esta falta de fuentes se soluciona progresivamente: en la dinastía Ming ya aparecen algunas obras que investigan la música teatral: *Zhong Yuan Yin Yun* (1324) y *Chang Lun* (1342). Más tarde, durante la dinastía Qing (1644-1912), ya abundan los documentos acerca de obras teatrales, en los que se multiplican los registros sobre los actores. Por ejemplo, en las obras *Xian Qing Ou Ji* (de Li Yu, 1671), *Hua Bu Nong Tan* (de Jiao Xun, 1819), *Li Yuan Yuan* (de Huang Fanchuo, 1829), *Shen Yin Jian Gu Lu* (no se sabe el año de la publicación pero los expertos lo calculan antes del reinado del emperador Daoguang, es decir, antes del año 1820) de la dinastía Qing, y *Yan Lan Xiao Pu* (1785) y *Ri Xia Kan Hua Ji* (1803) de Wu Changyuan, en la que se reúnen muchas informaciones sobre teorías teatrales, actores y maneras de actuar en dichas obras. Así mismo, en estas dos últimas obras son abundantes y minuciosos los registros sobre los actores de Dan masculino.

Partiendo de estas fuentes, y a fin de facilitar la investigación del arte de Dan masculino, se puede clasificar el desarrollo del arte de Dan masculino en las siguientes

etapas:¹¹ Etapa de nacimiento (1428-1762), etapa de crecimiento (1762-1909), etapa de apogeo (1909-1966) y etapa de recesión (1966-ahora), cuyas principales características abordaré a continuación.

1.1. Etapa de nacimiento (1428-1762)

1.1.1 Intervención política

En el año 1428 (a mediados del reinado de la dinastía Ming 1368-1644) Gu Zuo, el director de la Corte de Censura, prohibió todas las actividades teatrales de actrices debido al ambiente social, que las consideraban lujuriosas, corruptas y podridas.¹² En el año 1428, el tercer año del reinado del emperador Xuande de la dinastía Ming, y a raíz de esta prohibición, se emplearon muchachos guapos para interpretar papeles femeninos sustituyendo a las actrices. Esto se toma por la forma inicial del arte de Dan masculino.

1.1.1.1 La prohibición total de actrices y el surgimiento de sustitutos muchachos

Como ya se ha dicho, tras la reglamentación de prohibir a las actrices empezaron a emplearse muchachos guapos como sustitutos para interpretar roles femeninos en obras teatrales:

Desde el apogeo de *Beiju* (nombre de las obras teatrales después de la Dinastía Yuan), se llamaban Zhengmo a los actores, y a las actrices, Dan. ...antes las actrices eran también prostitutas y ahora se sustituyen por muchachos guapos.¹³ [...] Se prohibió a las actrices después de la reglamentación del director Gu Zuo durante el reinado del

¹¹ Zhou Xianggeng, *Xuan Qian Zhuan Kun Hua Nan Dan: Qian Dan Mian Mian Guan*, Taipei: Showwe Publishing, 2010, p. 14.

¹² Desde principios a mediados del reinado de la dinastía Ming la prostitución era desenfrenada. Muchos cortesanos y aristócratas frecuentaban prostíbulos sin prestar la mínima atención a tratar asuntos nacionales. Las actrices ejercían dos profesiones: actuación y prostitución. Para prohibir completamente la prostitución el emperador Xuande dictó la prohibición de todas las actividades de las actrices.

¹³ Shen Defu, “自北劇興。名男為正末。女曰旦兒。相傳入於南劇。雖稍有更易。而旦之名不改。流傳至今。旦皆以娼女充之。無則以優之少者假扮。” Capítulo 25 *Xidan*, *Wan Li Ye Huo Bian*, Beijing: Zhonghua Book Company, 1997, p. 649. Todas las traducciones de las obras originales en chino, si no se dice contrario, son traducciones mías.

emperador Xuande. Los ricos y nobles no tenían nada para divertirse, de ahí que surgió la expresión artística *Xiaochang*.¹⁴

Xiaochang se refiere a los cantores muchachos que iban con vasijas entre los invitados de banquete para servirles aguardiente. Y siempre se vestían de Dan, por lo que se cuentan entre los primeros actores Dan masculino.

El arte de Dan masculino arraiga profundamente en las obras teatrales clásicas, especialmente en las óperas, que mantienen un vínculo muy sutil con la situación social. Durante el reinado de la dinastía Yuan (que se consideraba como un reinado de una etnia externa, los mongoles), se abolió el sistema del Examen Imperial¹⁵ que había surgido en el año 605. Como los intelectuales no tenían espacio en la corte para realizar sus ambiciones políticas ni para desarrollar sus talentos, acabaron frecuentando sitios de diversión y se desahogaron escribiendo obras teatrales. Esto supuso un cambio importante porque antes de la dinastía Yuan los historiadores solían centrar su trabajo en la corte y no se interesaban por las actividades del pueblo, pero la suspensión del examen imperial facilitó que muchos intelectuales se interesaran por la vida del pueblo común y corriente. Surgieron, incluso, en aquel entonces organizaciones de intelectuales para ganarse la vida a través de redacción de obras teatrales sobre la vida del pueblo.

Con la llegada de la dinastía Ming (1368-1644) (la que sigue a la Yuan 1271-1368) la etnia Han volvió a subir al trono, restauró el centralismo feudal y reivindicó las políticas para fomentar el desarrollo económico. El primer emperador de la dinastía Ming, Zhu Yuanzhang, dictó muchas leyes para castigar a los cortesanos corruptos tras haber visto que la dinastía Yuan se había sumido en plena decadencia por la corrupción

¹⁴ Shen Defu, “京師自宣德顧佐疏後。嚴禁官妓。縉紳無以為娛。於是小唱盛行。” Capítulo 24 *Xiaochang*, *Wan Li Ye Huo Bian*, Beijing: Zhonghua Book Company, 1997, p. 621.

¹⁵ El sistema del Examen Imperial, en chino 科举制, se refiere al sistema de examen que funcionaba para seleccionar candidatos a funcionarios. Según el resultado de una serie de pruebas (Examen de Aptitud, Examen de Provincia, Examen de la Capital y Examen de Palacio) se seleccionaban los aptos para ser funcionarios de distintos rangos (de distrito, de la provincia o de la corte). Se maduró y estableció oficialmente en el año 621 (durante la dinastía Tang, 618-907) y se abolió temporalmente hasta el año 1315 durante la dinastía Yuan.

política. Paralelamente preconizó la vuelta al confucianismo y el daoísmo para reforzar el centralismo del poder imperial. Abogó por la filosofía confuciana de Zhu Xi (una escuela del confucianismo) para atraer el apoyo de los intelectuales. Todo esto sirvió para refrenar la creación de obras teatrales. En el año 1411 se dictó:

De aquí en adelante se prohibirán todas las obras teatrales excepto las obras en que se alaba ejemplares del pueblo como los hombres honrados, las mujeres castas, los hijos y nietos obedientes. Cualquiera que guarde o venda las obras en que se profanan emperadores o sabios será castigado.¹⁶

Además de restringir el contenido de las obras teatrales el emperador Zhu Yuanzhang rebajó aún más el estatus social de los actores prohibiéndoles el acceso a casi todos los puestos políticos. Incluso se dictó una ley para reglamentar claramente que todos los varones de la familia de actores debían vestirse con pañuelos verdes, cinturones rojos, botas de cuero de cerdo y no podían andar por el centro de los caminos.

1.1.1.2 La diferencia del desarrollo teatral entre el sur y el norte de China

Yan Jing (ahora Beijing, o Pekín) era la capital de la dinastía Ming (1368-1644). Como la capital se situaba en el norte de China las leyes funcionaban de manera muy eficaz frenando el desarrollo de las obras teatrales en la zona norte. Sin embargo, en el sur, la influencia de las leyes disminuía por la larga distancia existente entre esta región y la capital. En el sur, el pueblo gozaba de una economía más próspera que en el norte, y como estaba tan lejos del centro político, surgían y abundaban muchas obras teatrales cuyos ejes eran el amor. Estas obras pertenecen a la ópera *Nanxi*, el colectivo de óperas en el sur que hemos mencionado. Pero estas obras también se presentaban en nombre

¹⁶ Gu Qiyuan, “今後人民倡優裝扮雜劇，除依律神仙道扮，義夫節婦，孝子順孫，勸人為善，及歡樂太平者不禁外，但有褻瀆帝王聖賢之詞曲、駕頭、雜劇，非律所該載者，敢有收藏傳誦、印賣，一時挈送法司究治。” Capítulo 10, *Guo Chu Bang Wen, Ke Zuo Zhui Yu*, Beijing: Zhonghua Book Company, 1987, p. 347.

de la compilación *Cinco morales* para esconderse de la censura de la autoridad.¹⁷ Y los actores de Dan masculino eran bastante activos en las actuaciones de *Nanxi*.

1.1.2 Influencia de la economía

A mediados de la dinastía Ming (1368-1644) se lograron notables éxitos económicos gracias a la estabilidad política. La emergencia de ciudades y pueblos en la zona costera del sur-central dio lugar a una prosperidad económica que estimuló el hedonismo entre los cortesanos, los comerciantes y los intelectuales, de modo que se multiplicaron los entretenimientos, entre los cuales eran indispensables establecimientos como los pabellones para espectáculos y las tabernas. Al mismo tiempo, la atmósfera se fue haciendo cada vez más tolerante con respecto a las actrices, lo que impulsó mucho el desarrollo de la ópera *Kunqu*,¹⁸ una ópera esencial para la subsistencia de los actores y las actrices.

1.1.2.1 La emergencia de *troupes* domésticas

En la etapa inicial de la formación de las óperas todos los actores se podían dividir en dos grupos generales: *troupes* ambulantes y *troupes* domésticas. Las *troupes* ambulantes se podían clasificar según estuvieran compuestas por familiares y parientes o por actores profesionales. Estas compañías deambulaban tanto por mansiones privadas como por establecimientos públicos para ganarse la vida ofreciendo actuaciones teatrales. Por otro lado, las *troupes* domésticas eran pagadas por los aristócratas, los comerciantes o los intelectuales para que les entretuvieran con canciones, danzas y obras teatrales. Un detalle importante es que las *troupes* domésticas aún se podían clasificar en *troupes* femeninas, *troupes* de muchachos y *troupes* profesionales. En las *troupes* femeninas, como su propio nombre indica, sólo se empleaban mujeres y generalmente estaban compuestas por doce integrantes. En la

¹⁷ Las cinco morales se refieren a los cinco principios de las relaciones monarca-súbdito, padre-hijo, hermano mayor-hermano menor, marido-mujer, amigos: fidelidad, obediencia, fraternidad, tolerancia, bondad. Para sobrevivir a la censura política muchas de las obras de *Nanxi* tenían que esconderse bajo el título de la compilación *Cinco Morales* que funcionaba a fin de dar instrucciones a la gente.

¹⁸ *Kunqu*, ópera de Kun, una de de las óperas más antiguas chinas. Surgió a finales de la dinastía Yuan (1271-1368) en la zona Kunshan de la ciudad Suzhou, pertenece al grupo de *Nanxi*.

troupe de muchachos sólo se empleaban muchachos guapos y aproximadamente de 10 años; además se contaba con un maestro profesional para enseñarles a actuar. Las compañías profesionales eran más escasas y empleaban a intérpretes de ambos sexos. Hay que tener en cuenta que las mujeres en las compañías femeninas tenían que interpretar roles masculinos mientras que los muchachos en las compañías de muchachos tenían que interpretar roles femeninos. No obstante, entre estos dos modos de actuar aparentemente equivalentes, emplear muchachos para interpretar roles femeninos gozaba de más reconocimiento social.

1.1.2.2 El aumento del estatus social de actores y actrices

A mediados de la dinastía Ming (1368-1644) el estatus social de los actores y las actrices aumentó mucho a medida que se extendía la prosperidad económica y el pueblo iba cambiando de mentalidad, como se documenta en *Tao Wu Xian Ping* (una novela histórica a finales de la dinastía Ming, cuyas descripciones quedan verificadas por historiadores con los datos históricos y le conceden un valor complementario para la historia oficial):

Niusan dice: ese chico tiene muy buenas facciones y no parece ser del norte. Aquí no hay chicos tan guapos. El otro de la mesa al lado dice: lo conozco. Es el Dan masculino en la *troupe* de *Kunqu*. No es difícil conseguirlo. Él vendrá si usted le encarga para hacer unas actuaciones. Uno dice: las obras teatrales cuestan mucho. Pedirá cuatro lianges (moneda) para cada actuación y las propinas se cuentan aparte. Ellos llevan una vida bastante buena, no aceptarán ninguna comida sobrante, le costará a usted diez lianges si él pide el aguardiente para cada comida.¹⁹

¹⁹ Liu Wenzhong, “牛三道：那小官又好，不像是我们北边人。我们这里没有这样好男子。旁边桌上一个跑过来道：那小官我认得他，昆腔班里的小旦，若要他是何难。三爷叫他做两本戏，就来了。一个道：作戏要费的多哩，他定要一本四两，赏钱在外。那班蛮奴才好不轻薄，还不肯吃残肴，连酒水将近要十两银子” Capítulo 4, *Tao Wu Xian Ping*, editado por Liu Wenzhong, Beijing: People's Literature Publishing House, 2006, p. 25.

Este cambio puede apreciarse durante el reinado del emperador Wanli de la dinastía Qing (1644-1912): al principio de su reinado el gasto para el actor por cada actuación era, como mucho, de 1.8 lianges, luego aumentó a unos 3 o 4 y finalmente a 5 o 6. Si se trataba de buenas compañías, el precio podía ascender a 12 lianges. Y si había participación de actrices, había que añadir el gasto para el peinado.²⁰

Según lo citado podemos hacernos la idea del cambio de actitud hacia los intérpretes. Además de fomentar el aumento del estatus social de los actores y las actrices, el rápido desarrollo de las obras teatrales *Kunqu* (una ópera clásica del sur) por todo el país generó otro fenómeno nuevo: muchos cortesanos e intelectuales se aficionaron a actuar, como se puede apreciar en *Bei You Lu*, una obra histórica del historiador Tan Qian (1594-1658) a finales de la dinastía Ming y principios de la dinastía Qing:

Wang wu, *Jinshi*²¹ nominado por el emperador Chongzhen de la dinastía Ming...un día fue a un banquete con adornos dorados de peinado. Se sentaba sin decir ni una palabra. De repente, se levantó y entró en el establecimiento de actuaciones teatrales. Se vistió de mujer, cantó unas piezas de ópera para el público y se fue.²²

Durante el reinado del emperador Tianqi y posteriormente el reinado del emperador Chongzhen, de la dinastía Ming (1368-1644), el arte de Dan masculino fue prosperando progresivamente, especialmente en la zona sureste. Gracias a los intercambios económicos y culturales fueron muchos los actores del sur que se desplazaron al norte para actuar. Paralelamente, la ópera *Kunqu*, típica de las regiones

²⁰ “万历年间优人演戏一出，止一两零八钱，渐加至三四两，五六两。今选上班价至十二两，若插入女优几人，则有缠头之费” Citado desde Zhou Xianggeng, *Xuan Qian Zhuan Kun Hua Nan Dan: Qian Dan Mian Mian Guan*, Taipei: Showwe Publishing, 2010, p. 20.

²¹ Jin shi: el Título de los seleccionados entre las personas que asisten al Examen Imperial.

²² Tan Qian, “王幹字王屋，崇祯辛未进士，其姻家尝招饮，带金冠而往，凝坐不语，酒半忽起，入优舍，装巾帼如妇人，登场歌旦曲二阙而去。” Capítulo 1 del Volumen *Jiwen, Bei You Lu*, Beijing: Zhonghua Book Company, 1997, p. 325.

del sur, se extendió por todo el país a través de los canales.²³ Así, por ejemplo, sabemos que en el octavo año del reinado del emperador Shunzhi de la dinastía Qing (1644-1912) (que sigue a la dinastía Ming 1368-1644), Wang Jia,²⁴ apodado el Príncipe del Dan masculino, subió a la capital (ahora Pekín) desde Suzhou (del sur de China) para ofrecer actuaciones en la corte. Era famoso por su perfección técnica, sus hermosas facciones y excelente talento y logró una fama enorme entre los aristócratas e intelectuales. Incluso existen comentarios como: “tenía una belleza y seducción sin precedente, y todo el país estuvo loco por él.”²⁵ El poeta Wu Meicun lo describió en su poesía *Verso para el señor Wang*: “五陵俠少豪華子，甘心欲為王郎死。坐中莫禁狂呼客，王郎一聲聲頓息”²⁶ (“cuántos aristócratas, nobles como los señoritos sacrificarían la vida por el señor Wang. El caos entre los espectadores cesa inmediatamente una vez que suena la voz del señor Wang”). Además de Wu Meicun, poetas como Qian Muqi y Gong Zhilu, entre otros, también lo describieron en sus versos.

Él éxito de actores como Wang contrasta con la situación de las actrices: hasta mediados del reinado del emperador Qianlong, de la dinastía Qing (1644-1912), las compañías de actrices fueron escasas. Como, además, la profesión de actriz se fundía en numerosas ocasiones con el ejercicio de la prostitución, las compañías femeninas fueron finalmente prohibidas a mediados del reinado de Qianlong de la dinastía Qing (1644-1912). Desde ese momento, no hubo ninguna *troupe* de actrices en la capital. Sin embargo, debido a la gran extensión geográfica de China, las actrices seguían ejerciendo su profesión en zonas lejanas y remotas donde las políticas no se podían cumplir con efectividad deseada.

1.2 Etapa de crecimiento (1762-1909)

Desde finales de la dinastía Ming (1368-1644) hasta principios de la dinastía Qing

²³ Los canales son ramas del Gran Canal de Jinghang que conecta el sur y el norte de China por vía fluvial. La construcción del Gran Canal empezó desde la dinastía Sui 581-618 y se hizo ampliaciones importantes durante las dinastías siguientes, especialmente durante la dinastía Ming (1368-1644) y la dinastía Qing (1644-1912).

²⁴ Wang Jia, Dan masculino prestigioso a nivel nacional a finales de la dinastía Ming (1368-1644)

²⁵ You Tong, “予幼所見王紫稼，妖艷絕世，舉國趨之若狂”，*Gen Zhai Za Shuo*

²⁶ Citado desde Zhou Xianggeng, *Xuan Qian Zhuan Kun Hua Nan Dan: Qian Dan Mian Mian Guan*, Taipei: Showwe Publishing, 2010, p. 22.

(1644-1912), aunque en la capital se mantenía la antigua política con respecto a las actuaciones teatrales—esto es, prohibir totalmente las compañías de actrices—, seguían existiendo las actuaciones de actrices, especialmente en la zona Sur donde la política disminuía mucho en vigor. Por lo tanto, la autoridad tuvo que dictar clara y nuevamente la prohibición completa de las compañías de actrices.

A mediados del reinado del emperador Qianlong (1736-1795) se empezó a disminuir a gran medida el número de actrices, hasta el reinado del emperador Daoguang, a finales de la dinastía Qing (1644-1912), incluso se empezó a reducir también el número de actores.²⁷

Este verso de Wei Yuan, es el único documento histórico donde se ha anotado claramente la época exacta cuando se volvió a prohibir oficialmente la actuación a las actrices. Pero no existe ningún documento donde conste exactamente el año de la prohibición.

En el año 1774 el actor Wei Changsheng de la ópera *Qinqiang* (una ópera del norte) empezó a subir al norte, a la capital para realizar actuaciones y fue aclamado en el año 1779 con la obra *Gunlou* y de ahí en adelante empezó a dedicarse a fomentar el arte de Dan masculino. Todo eso fue el prelude para que las cuatro compañías de la provincia Anhui (las compañías de *Huidiao*²⁸) entraran en Pekín y se combinara con la ópera *Kunqu* y la ópera *Handiao*, que gozaban de bastante popularidad en la capital. Es en este momento cuando podemos hablar del nacimiento de la Ópera de Pekín, aunque sea en estado embrionario. La razón por la que las compañías de *Huidiao* se consideran la base de las compañías de la Ópera de Pekín es que esta hereda de aquellas el sistema

²⁷ Wei Yuan, “女乐革自乾隆中，道光更诏裁伶工，恭俭盛德如天崇。” Citado desde Zhou Xianggeng, *Xuan Qian Zhuan Kun Hua Nan Dan: Qian Dan Mian Mian Guan*, Taipei: Showwe Publishing, 2010, p. 24.

²⁸ *Huidiao*, la ópera Hui que se circulaba en la provincia Anhui. Se considera la forma antecesora de la Ópera de Pekín. Se distingue de las otras óperas por su diversidad y complejidad de formas de cantar: 9 formas de cantar.

de roles. Y el establecimiento del estándar del sistema de Roles marca la formación oficial y el proceso de madurarse de las óperas.

1.2.1. La tolerancia del poder imperial para la creación artística

En la dinastía Qing (1644-1912), desde el reinado del emperador Kangxi (1661-1722) hasta el reinado del emperador Qianlong (1735-1796), China gozaba de una situación política bastante estable y una economía próspera, lo cual estimuló mucho el desarrollo cultural: las óperas gozaron de una diversidad sin precedente gracias a la tolerancia del poder imperial y el auge de las compañías exclusivamente masculinas.

Abundaban las obras teatrales y entre ellas destacaron muchas por su gran valor artístico. Especialmente el emperador Kangxi amplificó la institución imperial de actuaciones teatrales y la denominó Nan Fu, que servía exclusivamente para ofrecer actuaciones teatrales en la corte. En la época del emperador Qianlong incluso reclutaron muchos artistas entre el pueblo para la casa imperial y se mandó escribir más de 240 obras históricas para la actuación teatral. Todo eso favoreció enormemente el desarrollo teatral. Gracias a este florecimiento de la actividad teatral aparecieron muchas obras que hablan de los actores Dan masculino. Por ejemplo: *Yan Lan Xiao Pu*, *Ri Xia Kan Hua Ji*, *Ying Hua Xiao Pu*, *Ju Bu Qun Ying*, *Ping Hua Xin Pu*, *Yan Tai Hua Shi Lu* etc.²⁹ En algunas se relata la biografía de los actores, en otras se comenta el arte, o la técnica escénica de los actores.

En el año 1787, durante el reinado del emperador Qianlong, el artista de la ópera *Huidiao*, Gao Langting, llegó a Pekín y se hizo famoso y apreciado entre el público. Ello estimuló e inició la entrada de las compañías de *Huidiao* en Pekín. Desde aquel entonces, *Huidiao*, *Kunqu* (ópera favorable en la corte), *Jingqiang* (ópera local de Pekín) estructuraron el marco teatral en la capital. En 1790, cuatro *troupes* de *Huidiao* entraron en la capital desde la provincia Anhui y colaboraron con los artistas de *Handiao*, *Kunqu* y *Qinqiang* en los siguientes sesenta años. Durante este período, progresivamente, se

²⁹ Se coleccionan en la obra Zhang Cixi, *Qingdai Yandu Liyuan Shiliao*, Beijing: China Theatre Press, 1988.

fue formando la Ópera de Pekín en su forma actual, que por aquel entonces era conocida como *Pihuang*. Es sabido que a finales de la dinastía Qing, la emperatriz Cixi era una gran admiradora de la ópera *Pihuang*, lo que fomentó mucho la difusión de la ópera entre el público. Además, como China estaba en tránsito desde el sistema feudal al semicolonial, la cultura occidental entró con gran vigor y la economía urbana experimentó un crecimiento rápido, se multiplicó la demanda de entretenimiento y la ópera *Pihuang* experimentó un súbito crecimiento y logró una popularidad sin precedentes.

1.3. Etapa de apogeo (1909-1966)

Es en esta etapa cuando la Ópera de Pekín llega a su apogeo de desarrollo y es también el momento en que la hegemonía del rol Sheng (hombre) se encuentra con el mayor desafío: antes del año 1909 era siempre el rol Sheng el eje tanto de las obras como de las compañías pero a partir de 1909, cuando el actor de Dan masculino Wang Yaoqing se destaca como la figura central de su compañía, el rol Dan masculino empieza a cobrar mayor importancia e influencia. Desde ese momento, el arte del Dan masculino progresa, iniciando su etapa de prosperidad a raíz de la aparición del prestigioso actor Mei Lanfang y del boom de las cuatro escuelas del arte de Dan masculino.

1.3.1. El cambio de la estructura de roles de la Ópera de Pekín

Los motivos por los que, el rol Dan masculino puede alcanzar al protagonismo en las obras y logra alzarse como líder de una *troupe* son resultado de unos cambios sociales, que voy a desarrollar a continuación.

1.3.1.1. La entrada de las espectadoras en el teatro

Antes del año 1900 se prohibían casi todas las actividades sociales a las mujeres: no podían actuar ni ir al teatro público para ver las actuaciones. Sin embargo, a partir de 1900, durante la etapa que va desde los finales del reinado del emperador Guangxu (1875-1908) hasta el Xuanton (el último emperador de la dinastía Qing, 1644-1912), se permitió la entrada de las mujeres al teatro. No obstante, las espectadoras tenían que

sentarse separadas de los espectadores. Esta restricción se cumplió rígidamente hasta la Revolución Xinhai (1911) cuando se abolió y se dio el mismo derecho a las mujeres para ir libremente al teatro. Las espectadoras contribuyeron mucho para que el arte de Dan masculino lograra el primer puesto entre todos los roles, puesto que preferían intérpretes dotados de buenas facciones y obras de argumentos afectivos.

Por otra parte, muchas actrices pudieron volver al escenario porque durante los años del emperador Tongzhi (1861-1875), China estaba en una etapa semi-feudal y semi-colonial y la autoridad de la dinastía Qing era bastante débil y no era capaz de controlar las zonas fuera de Pekín. Así, en ciudades como Tianjin, Shanghai, emergieron compañías exclusivamente femeninas. Al principio las actrices no actuaban en la misma obra con los actores, por lo que se daba tanto el fenómeno del Dan masculino como Sheng femenino. Más tarde las actrices empezaron a actuar junto con los actores en una misma obra.

La entrada de las mujeres en el ámbito teatral como espectadoras y actrices sirvió para que el arte de Dan masculino llegara al apogeo. Siendo espectadoras, las mujeres estimularon la demanda de obras con enfoques en el rol Dan. Siendo actrices, eran un grupo de fuerte competitividad frente a los actores Dan masculino. Ello impulsó el arte de Dan masculino en la innovación de expresión, que sería decisiva para su éxito en el futuro. El actor de Dan masculino más llamativo en esta etapa fue Wang Yaoqing, que fue el maestro de los cuatro Dan Masculinos más prestigiosos de la época. La mayoría de las obras de Wang Yaoqing se centraba en despertar el patriotismo, en la demanda de igualdad entre los sexos³⁰ y en alentar a la derrota del feudalismo, lo que coincidía con el deseo del pueblo chino, por lo que fue muy bien acogido entre el público. Además, innovó la técnica combinando las características de *Qingyi*, *Huadan*, *Daomadan* (tres tipos del rol Dan femenino) y abrió camino para el futuro del arte de Dan masculino.

1.3.1.2 La participación de los intelectuales

Debido al impacto del Movimiento del Cuatro de Mayo³¹ y del pensamiento capitalista

³⁰ En esta tesis, si no se dice lo contrario la palabra *sexo* se refiere siempre a sexo biológico.

³¹ El Movimiento del Cuatro de Mayo fue un movimiento social chino, surgido a raíz de las protestas de

del mundo occidental, muchos intelectuales abogaron por la reforma de las óperas, lo que fomentó la participación de los intelectuales en el ámbito de la Ópera de Pekín. Por ejemplo, en la etapa inicial de su empresa profesional, Mei Lanfang³² se hizo amigo de muchos estudiantes que habían estudiado en Japón quienes le influyeron mucho en su creación artística. Desde el año 1916, intelectuales como Qi Rushan escribió más de cuarenta obras para Mei Lanfang, tales como *Tian Nü San Hua*, *Dai Yu Zang Hua*, *Ba Wang Bie Ji*, *Tai Zhen Wai Zhuan*, etcétera, no solo dotadas de un gran valor literario sino también llenas de innovaciones atrevidas con el fin de coincidir con el cambio del gusto del público. Estas obras se han convertido en las más clásicas y de gran valor tanto artístico como literario en la historia de la Ópera de Pekín.

1.3.2 La formación de diferentes escuelas

En 1927 el periódico *Shuntian Shi Bao* convocó un concurso del rol Dan. En el concurso, Mei Lanfang, Cheng Yanqiu, Xun Huisheng, y Shang Xiaoyun destacaron como los cuatro más relevantes y a partir de ese momento fueron denominados como los Cuatro Dan Masculinos. En 1931 la compañía Changcheng grabó un disco con los cuatro, lo que les reportó un enorme prestigio. De ahí en adelante se formaron las cuatro escuelas clásicas de la ópera de Pekín: la escuela de Mei, la escuela de Cheng, la de Xun, y la escuela de Shang. La formación de las cuatro escuelas se considera un hito en la historia de la Ópera de Pekín, que marca su punto culminante.

El arte de Dan masculino no se limitó al ámbito nacional, sino que también logró mucho prestigio internacional a través de las actuaciones que hizo Mei Lanfang en países extranjeros como los Estados Unidos, la Unión Soviética e incluso en Japón. Tal fue su prestigio internacional que en 1952 recibió el título de Doctor Honoris Causa en literatura por la Universidad del sur de California como reconocimiento a los esfuerzos que hizo por introducir la cultura oriental y reforzar la amistad entre el pueblo chino y el estadounidense.

los estudiantes en la Plaza de Tian'anmen de Pekín el 4 de mayo de 1919.

³² Mei Lanfang, el actor de Ópera de Pekín más prestigioso en China y al nivel internacional. Se conoce exclusivamente por su rol Dan masculino.

Entre los años 1937 y 1945 China se vio sumida en la guerra contra la invasión japonesa, y estas circunstancias propiciaron que el arte de Dan masculino entrara en una etapa de estancamiento. Los Cuatro Dan Masculinos cesaron toda la actuación y Mei Lanfang incluso dejó de afeitarse y rechazó actuar para los japoneses en China. En 1945 China venció a Japón y los artistas como Mei Lanfang volvieron al escenario, sin embargo, China estaba inmersa en un grave caos social y el pueblo seguía sufriendo por la recesión económica, por lo que muchos artistas no podían ganarse la vida y tuvieron que dejar su profesión.

1.4. Etapa de recesión (1966-actualidad)

El motivo de establecer 1966 como el inicio de la etapa de recesión es que ese año fue el inicio de la Gran Revolución Cultural, que se considera como el desastre más devastador para la cultura china. La mecha de la Revolución fue una pieza de Ópera de Pekín llamada *Hai Rui Ba Guan*, que fue considerada contraria al socialismo y los ideales del partido comunista. Más tarde Mao, apoyado por un sector dirigente del Partido (Banda de los Cuatro) dictó la decisión de iniciar la Gran Revolución Cultural con el fin de derrotar a los altos cargos del partido e intelectuales, que fueron acusados de ser partidarios del camino capitalista y de iniciar la reforma en áreas culturales, y educativas. De ahí, la sociedad china cayó en pleno caos y se prohibieron todas las actuaciones teatrales clásicas aparte de las nuevas censuradas. En 1977 la Banda de los Cuatro fue derrotada, la autoridad intentó recuperar la libre creación y actuación en el ámbito cultural corrigiendo los errores cometidos al acusar obras como *Hai Rui Ba Guan* de traición del ideal socialista y restaurando la institución teatral como lo que era antes de la Revolución. Sin embargo, los diez años perdidos eran irrecuperables tanto para los pocos actores de Dan masculino supervivientes como para el arte de Dan masculino. De ahí, el arte de Dan masculino se hundió en una recesión profunda hasta hoy en día.

2. La performance travesti en la Ópera de Pekín

2.1 Roles en la Ópera de Pekín: una dialéctica de sexo

Diferentes de la concepción de los roles propia de los dramas u óperas occidentales, cada rol en la Ópera de Pekín se refiere a una combinación de cierto aspecto personal fijado y cierta fórmula de expresión corporal rígidamente establecida. Este es el sistema peculiar de expresión de las óperas clásicas de China. En términos específicos, el rol en la Ópera de Pekín es una fisonomía estándar de personaje y un sistema clasificador con respecto a fórmulas de expresión. Por ejemplo, existe el rol Laosheng, un sistema estándar de aspecto que abarca todos los personajes masculinos que son valientes, honrados, insobornables y de más de 50 años. En el caso del rol Dan, nos referimos a un sistema estándar que abarca todos personajes femeninos, entre los cuales se destaca el sub-Rol *huadan* que abarca todos personajes femeninos que son jóvenes, de carácter abierto y de buenas facciones. En esta investigación me voy a centrar específicamente en el sub-rol *huadan*. Para cada rol se ha diseñado y fijado una serie de elementos expresivos, que el actor debe seguir: el tipo de voz, el estilo del gesto corporal, el estilo de los actos marciales.

En la Ópera de Pekín, para diferentes roles existen distintas programaciones rigurosa y respectivamente determinadas para una representación exacta de la (o el) personaje operística(o), por eso el rol es el vehículo indispensable al que los actores y las actrices tienen que recurrir para realizar su propia creación del personaje en la obra. Y gracias a la actuación programada de los roles se revela la dialéctica de sexo, que va a ser objeto de mi atención. Además de las pautas que operan directamente sobre el cuerpo del actor o actriz, no se puede ignorar que el maquillaje y el vestuario son una parte programada e importante de todo el sistema, puesto que el maquillaje espeso y determinado del rol sirve para disimular el sexo biológico del actor o la actriz. En consonancia con el maquillaje espeso se utiliza un vestuario exageradamente llamativo.

El maquillaje y el vestuario son muy diferentes de los de la vida cotidiana, son exagerados al extremo, aunque en el escenario, al mezclarse con el ambiente escénico, brillan con gran belleza.

Todo esto ha constituido la base para la *performance* travesti en las óperas chinas. Zeng Yongyi indicó en su obra *Zhong Guo Gu Dian Xi Ju Jue Se Gai Shuo*³³ que el rol en las óperas clásicas de China no es nada más que un signo, que opera en diferentes niveles. Así, para el personaje, el rol es el símbolo de su índole y sus características básicas. Mientras que para el actor (o la actriz) el rol es, por un lado, un conjunto de exigencias y expectativas, y por el otro, indica qué técnicas y talentos él o ella debe tener: “En el sistema actor/actriz—rol—personaje no es necesario que el sexo del actor/actriz sea idéntico al del personaje. Es decir, un actor puede interpretar un personaje femenino y una actriz puede interpretar un personaje masculino.”³⁴ La dialéctica de sexo en la Ópera de Pekín se muestra justamente en la flexibilidad entre el actor (o la actriz) y el rol. El principio de actuación no es qué interpreta qué sino quién interpreta a quién. Recurriendo al rol como intermediario el actor o la actriz se justifica para interpretar un personaje que sea del mismo sexo o no: “Antes de aprender a actuar se debe identificar el sexo. Identificar el sexo se refiere a encontrar el apropiado rol según el propio carácter del actor o la actriz y luego se puede empezar el aprendizaje sin tener que perder tiempo al cambiarse de rol a medio camino.”³⁵ Hay que señalar que aquí el *sexo* no se refiere al sexo biológico del actor o la actriz sino a su aspecto, carácter, temperamento y etc.³⁶ Lo que hay que identificar es qué rol es apropiado para él o ella según sus características personales independientemente del sexo biológico.

Recurriendo a distintas técnicas y materiales del maquillaje se pueden crear

³³ Zeng Yongyi, *Zhongguo Gudian Xiju Juese Gai Shuo, Shuo Su Wen Xue*, Taipei: Taiwan Linking Publishing, 1984.

³⁴ Zeng Yongyi, “中国古典戏剧的角色只是一种符号……也就是男可以女妆，女可以男妆，这是人所共知的事实。” *Zhongguo Gudian Xiju Juese Gai Shuo, Shuo Su Wen Xue*, Taipei: Taiwan Linking Publishing, 1984, pp. 291-292.

³⁵ Editado por Xu Zhihao, Ling Shanqing, “学戏之初，当辨明性别。性别者，系就自己之性情，察其近于何种行当而习之，免致半途更改，虚耗光阴也。” Volumen 1, *Xi Xue Quan Shu*, Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House, 1993, p. 7.

³⁶ El *sexo* en la frase citada no denota al sexo biológico, sino que, a mi juicio, tiende a la *performance* de género o la performatividad de género.

signos referentes al género, al temperamento, a la edad. Por ejemplo, ojos alargados como la hoja de sauce, labio rojo y pequeño, cejas estrechas y alargadas, que funcionan como signos de la *feminidad*. Gracias a la buena técnica de maquillaje se puede crear un conjunto de signos que constituyen un personaje-tipo independientemente de los rasgos originales del actor o la actriz. También ubicado en la cultura oriental, el arte onnagata³⁷ japonés estima mucho el sistema de signos creado por el maquillaje y el espeso maquillaje en la representación de onnagata funciona de manera equivalente para disimular el sexo del actor. En resumen, sea para los actores de Dan masculino o los actores de onnagata, un maquillaje específico preciso es la premisa para realizar una representación travesti.

El sexo femenino no sólo se representa por el conjunto de signos creado por el maquillaje, se identifica también por una serie de representaciones escénicas programada: 念 (prólogo que introduce la ópera), 唱 (cantar), 作 (gestos corporales de estilo de danza), 打 da (técnicas corporales o arte marciales). Por ejemplo, los gestos corporales de estilo de danza (作) del *huadan* incluyen “las prácticas de la mirada”, “el gesto de la entrada en la escena”, “sentarse, andar, ponerse de pie”, “hacer labores de bordado”, etc. Todos estos gestos están rigurosamente programados y tras un entrenamiento y aprendizaje sistemático,³⁸ las actrices o los actores pueden lograr interpretarlo. En resumen, la representación de cualquier rol en la Ópera de Pekín se puede descomponer en distintos gestos corporales detallados como una fórmula programada. Si el actor o la actriz puede manejar la fórmula programada tendrá la capacidad de asumir cualquier rol con flexibilidad independientemente del sexo propio. Esa fórmula programada se puede entender, en términos occidentales, como un conjunto de signos que podríamos denominar quinésicos, quinestéticos o cinéticos.

Por lo tanto, gracias a la fórmula programada los actores o las actrices pueden pasarse con flexibilidad entre distintos roles. Por ejemplo, en *Luan Xiao Xiao Pin* (1628)

³⁷ Onnagata: se refiere a al actor que se incorpora de y representar el papel de una mujer joven dentro del teatro japonés Kabuki. El papel se realiza de manera exclusiva por un varón.

³⁸ Tan sistemático es este entrenamiento que abundan los textos de enseñanza donde se analiza y explica paso por paso las técnicas 念唱作打 del rol Dan femenino para que la representación de versión masculina, el Dan masculino, sea auténtica y verosímil.

de Pan Zhiheng se anota que el famoso actor Dan masculino Fuyu ejercía el Dan masculino antes de los 20 años, y luego pasó a ejercer el rol Sheng hacia los 30 años y finalmente se pasó al rol Wai hacia los 40 años.³⁹ Pasar del rol Dan al rol Sheng o al revés no era raro incluso después de que se institucionalizara la enseñanza de la Ópera. Por ejemplo, el abuelo de Mei Lanfang, Mei Qiaoling, al principio aprendió a representar el rol Lao Sheng (Sheng anciano), y luego se cambió por Xiao Sheng (Sheng joven) y al final, se hizo famoso por representar el rol Dan masculino. Igualmente, el famoso actor del rol Sheng, Ye Shenglan, antes representó el rol Dan masculino. Por lo tanto, en la representación de los diferentes roles, lo que importa es crear originalidad artística en base de la fórmula programada de cada rol. El sexo de los actores o las actrices es irrelevante.

Consecuentemente, aunque los actores son hombres pueden realizar la recreación de la imagen femenina hasta lograr la máxima verosimilitud recurriendo al maquillaje y vestuario especializado y a la fórmula programada de representación, como es el caso del prestigioso actor de Dan masculino Mei Lanfang, que va a constituir uno de los ejes de esta investigación. Stark Young, crítico y dramaturgo estadounidense, se quedó impresionado ante la representación de Mei Lanfang, que encierra una precisa abstracción y al mismo tiempo, abundantes símbolos personales por los detalles expresivos.⁴⁰ La imagen artística que Mei Lanfang crea no se limita a representar la figura de la mujer, sino que se esfuerza por descubrir y refinar los actos, los gestos, y los sentimientos: el conjunto de signos de la *feminidad*. De modo tal que puede trascender el límite de la apariencia masculina. Roland Barthes, semiólogo y crítico francés, afirmó en su obra *L'Empire des signes (El imperio de los signos)*: “El travesti occidental quiere ser una mujer, el actor oriental no busca nada que no sea combinar los signos de la mujer.”⁴¹ Incluso indicó en la misma obra que:

³⁹ Pan Zhi Heng, editado y anotado por Wang Xiaoyi, “二十前旦，三十生，四十外” en *Pan Zhi Heng Qu Hua*, Beijing: China Theatre Press, 1988, p. 126.

⁴⁰ Stark Young, *Mei Lanfang, Mei Lanfang Yishu Pinglun Ji*, Beijing: China Theatre Press, 1990, p. 699.

⁴¹ Roland Barthes, *El imperio de los signos*, Madrid: Mondadori, 1991, p. 128.

El rostro teatral se nutre de dos sustancias: el blanco del papel, el negro de la inscripción. El blanco del rostro parece tener por función no la de desnaturalizar la carne, o caricaturizarla (como es el caso de nuestros payasos, cuya harina, o yeso, no es más que una incitación a pintarrajar la cara), sino solamente la de borrar la huella anterior a los trazos, conducir la cara a la extensión vacía de una tela mate que ninguna sustancia natural (harina, pasta, yeso o seda) anima metafóricamente con un grano, una suavidad o un reflejo.⁴²

Barthes cree que la blancura del rostro es la cumbre del acto semiótico. La blancura del rostro incita una recreación de imagen borrando toda huella anterior. Ello también es aplicable a la representación Dan masculino en la Ópera de Pekín donde el maquillaje de partes precisas como los ojos se realiza en la cara blanca. Es decir, antes de todo, hay que pintar la cara totalmente blanca. Todo es semiótico. La cara detalladamente pintada, el gesto refinadamente diseñado: cómo llorar, cómo caminar, cómo hablar, todo es semiótico. Y no se busca representar a una mujer sino combinar todos los signos de la mujer con respecto a la apariencia, el gesto, la figura, la actitud, el sentimiento, etc.

2.2 La connotación de los signos de género del vestuario de la Ópera de Pekín

A ojos de semiólogos del teatro como Tadeusz Kowzan, el vestuario y el peinado, igual que el maquillaje y la mímica, constituyen en conjunto los signos teatrales en que se apoya una actuación exitosa:

Conviene subrayar que los signos del vestuario, como también los de la mímica, del maquillaje o del peinado, pueden funcionar al revés: el traje sirve para ocultar el verdadero sexo del personaje, su verdadera posición social, su verdadera profesión, etc.

⁴² *Ibid.*, 122-123.

También pueden considerarse todas las posibilidades del travestismo.⁴³

El vestuario de la Ópera de Pekín tiene su origen en el vestuario cotidiano pero se distingue mucho por su connotación de los signos de género. En la Ópera de Pekín el vestuario es un conjunto de signos que ostentan con intención fuerte las pistas o huellas que permiten a los espectadores identificar el género del rol. Antes de abordar el tema conviene aclarar que el peinado pertenece al ámbito del vestuario en la Ópera de Pekín aunque en el teatro occidental desempeña generalmente un papel independiente visto desde la perspectiva semiológica; por ejemplo en *Los físicos*, de Friedrich Dürrenmatt “el espectador, advertido de que entre los personajes hay un pseudo-Newton, lo reconoce desde el primer momento gracias a la peluca típica del siglo XVII inglés.”⁴⁴ Por el contrario, en la Ópera china no funciona independientemente y siempre está en dinámica con el vestuario, es parte del signo creado por el vestuario. Dicho esto, existen tres tipos de peinados para el Rol Dan: *Datou*, *Guzhuangtou*, *Qitou*. El peinado *Datou*, una variante de los peinados clásicos de las mujeres en la China antigua. El cabello se enrolla en la parte de atrás de la cabeza, en forma de óvalo. Este peinado se presenta en la escena con diferentes adornos de cabello y del vestuario para denotar distintos personajes de Dan. Por ejemplo, el sub-Rol Dan: *qingyi*, se presenta con el peinado *Datou* con dos trenzas largas, véanse la imagen del actor de Dan masculino, Yu Shaoqun, presentándose con el peinado *Datou*:

⁴³ Tadeusz Kowzan, *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*, en María del Carmen Bobes (compiladora), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997, p. 139.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 138.



Imagen 1. Yu Shaoqun, con peinado de *Datou* con dos trenzas largas en el concurso *Legado de China* del canal televisivo de Beijing, China, 2018⁴⁵

El peinado *Guzhuangtou* fue creado por el prestigioso actor Dan masculino Mei Lanfang, inspirado por el peinado clásico y las figuras de mujeres en las antiguas pinturas murales en las Cuevas de Mogao.⁴⁶ Diferente del anterior, el cabello se enrolla en lo alto de la cabeza formando distintos moños. Por ejemplo, se combina el peinado *Guzhuangtou* con la corona de *ruyi*, y el capote amarillo para mostrar la elegancia y serenidad de la figura Yuji en la obra maestra *Adiós a mi concubina*. Véanse la imagen del rol de la concubina Yuji representado por la actriz de Dan, Li Shengsu:

⁴⁵ Disponible en <https://kuaiobao.qq.com/s/20180613B0NXW200?refer=spider> (Consulta 3 de mayo de 2019)

⁴⁶ Las Cuevas de Mogao: situadas a 25 kilómetros de la ciudad Dunhuang, las grutas de Mogao comenzaron a tallarse en el siglo IV d. C. Forman un conjunto de más de 400 templos, decorados con pinturas murales y donde encuentran miles de esculturas, manuscritos, etc. Contienen el conjunto más rico del mundo en pinturas, manuscritos y estatuas budistas.



Imagen 2. Li Shengsu, con el peinado de *Guzhuangtou* con la corona de *ruyi* y el capote amarillo⁴⁷

El último, el peinado *Qitou*, es el peinado singular para combinar con el vestuario *qi*⁴⁸. Siempre se usa para representar figuras femeninas de la nación Manchú. Véanse la imagen de la princesa Tiejing de Manchú en la obra *Silang Tan Mu* (Silang visita a su madre):

⁴⁷ Disponible en: http://dangjian.com/specials/djwwpt/wxgx/201412/t20141204_2328524.shtml (Consulta 3 de mayo de 2019)

⁴⁸ El vestuario *qi* es la ropa típica de la gente de la nación Manchú, la nación que reinó China durante la Dinastía Qing (1644-1912).



Imagen 3. La princesa Tiejing interpretada por la actriz de Dan, Fu Jia, en el 23° edición del concurso nacional del Premio de Magnolia Blanca⁴⁹

Sea de forma realista o implícita el vestuario es capaz de transmitir connotaciones de género, edad, profesión y estatus social. En comparación con la indumentaria teatral del Occidente el vestuario de la Ópera china es menos realista y más semiológico. El actor o la actriz puede dotarse con atributos del rol como, por ejemplo, el género a través del correspondiente vestuario. El vestuario de la Ópera de Pekín se puede dividir

⁴⁹ Disponible en: <http://enjoy.eastday.com/e/20130403/u1a7301954.html> (Consulta 3 de mayo de 2019)

en tres partes: la cabeza, el cuerpo y los pies. Las tres partes están interrelacionadas y sirven para la distinción de géneros. Por ejemplo, 巾帼 (adorno grande encima de la cabeza, se sujeta con hilos de metal en el interior y las dos colas se envuelven con una prenda negra o de color) quiere denotar a soldados o generales femeninas en la batalla:



Imagen 4. Yu Shaoqun, a la derecha, con adornos de 巾帼 y dos colas de color interpretando el rol de una general en el concurso *Legado de China* del canal televisivo de Beijing, China, 2018⁵⁰

Por otra parte, el 凤冠霞帔 (corona de fénix y chal decorativo de colores) remite a las mujeres de familia aristocrática. Véanse la figura concubina Yang Yuhuan de la obra clásica *Guifei Zuijiu* (La bella borracha):

⁵⁰ Disponible en: <https://kuaibao.qq.com/s/20180613B0NXW200?refer=spider> (Consulta 3 de mayo de 2019)



Imagen 5. La concubina Yang Yuhuan interpretada respectivamente por actores de Dan masculino Li Yugang y Yu Shaoqun en la película *Baihua Shenchu*⁵¹

La historia de la connotación del vestuario teatral de China se puede remontar a un documento detallado, llamado *Mai Wang Guan Chao Jiao Ben Gu Jin Za Ju* de la dinastía Ming (1368-1644), donde constan más de 200 combinaciones de adornos, ropas y zapatos que crean sistemas de signos que denotan diferentes personajes de distintos géneros y estatus social. La combinación cada vez más detallada del vestuario femenino ha venido construyendo la imagen artística y escénica de la mujer y se ha convertido en el signo de género indispensable con que el actor recrea el personaje.

La vestimenta es una parte muy importante en la cultura china que tiene su núcleo en *Li*(礼), protocolo social o ritos sociales, y se reviste también de connotaciones de la ética del género. En el vestuario de la Ópera de Pekín también se implican diferentes expectativas hacia la mujer y el hombre. El vestuario de las óperas clásicas chinas ignora mucho las curvas del cuerpo femenino y se centra en expresar el sentido simbólico empleando la serenidad de una figura proporcionada para mostrar la ética “tres obediencias y cuatro morales” que las mujeres debían cumplir. La famosa novelista china, Zhang Ailing, escribe en su ensayo *Geng Yi Ji*: “desaparece la mujer

⁵¹ Disponible en: <http://ent.sina.com.cn/v/m/2010-11-15/14163146398.shtml> (Consulta 3 de mayo de 2019)

hermosa, delgada y bajita, de hombros estrechos, cintura de avispa y pechos pequeños bajo una y otra prenda. Ella, y su cuerpo no existen por sí misma, sólo es la percha para la vestimenta. Los chinos no apreciamos a las mujeres que brillan.”⁵² Algunos estudiosos incluso formulan directamente que el cuello del vestuario femenino de la Ópera de Pekín, que sólo sirve para tapar esa zona corporal, es la muestra del yugo ideológico de la ética en la vestimenta femenina.

Paralelamente, la técnica Qiao también refleja las expectativas sociales hacia la mujer. La técnica Qiao consiste en utilizar zapatos especializados para imitar la función del vendado de pies que produce la imagen femenina atractiva con los “pies de loto”. Su función reguladora y simbólica del género sería semejante a la de la crinolina en el Occidente. Ambas prendas reflejan un principio que hasta hoy ejerce influencia: una vestimenta que tiene la función de “corregir” la figura de las mujeres según las normas estéticas de los hombres, a fin de que la mujer resulte atractiva a sus ojos aun cuando estas vestimentas no resulten cómodas. Tal vez el ejemplo por excelencia de este fenómeno, y que plantea un interesante paralelismo con la técnica Qiao que estoy comentando, es el zapato de tacón alto, cuyo diseño obstaculiza el movimiento al tiempo que es considerado un clarísimo símbolo de la “feminidad” porque culturalmente existe una fascinación por los pasos pequeños y oscilantes cuando caminamos con zapatos de tacón alto. Los pies vendados fueron considerados intensamente eróticos en la cultura china antigua y las mujeres con perfectos “pies de loto” tenían más probabilidad de conseguir un matrimonio más “beneficioso” y prestigioso que las que tenían unos pies naturales. La esencia de la técnica Qiao es imitar los pequeños pasos y el oscilante y frágil caminar de una mujer lo cual es sexualmente estimulante para los hombres. La técnica Qiao es esencialmente la reproducción escénica del efecto de los “pies de loto” que es considerado como el símbolo de la belleza femenina y la reproducción de la supuesta auténtica imagen femenina a los ojos de los hombres. La ética regula los comportamientos y los

⁵² Zhang Ailing, “削肩，细腰，平胸，薄而小的标准美女在这一层层衣衫的重压下失踪了。她的本身是不存在的，不过是一个衣架罢了。中国人不赞成太触目的女人。”， *Geng Yi Ji, Liuyan*, Beijing: Beijing Shiyue Wenyi Chubanshe, 2012, pp. 14-22.

pensamientos de las mujeres a través de rigurosas restricciones en la vestimenta. Y con las convenciones rigurosas el vestuario femenino se convierte en un signo de género que se repite de obra en obra y de generación en generación.

En la investigación del arte de Dan masculino, el sentido del sistema de signos de género del vestuario consiste en ocultar y manifestar el género; así, por medio del vestuario, se llega a mostrar el género del rol (o personaje, más concretamente) y a disimular el sexo propio del actor. El vestuario siempre ha sido el principal signo en la identificación de género en espectáculos travestis tanto orientales como occidentales. Y de ahí que posibilite la *performance* transgénerica.

2.3 Yin-Yang y la segregación sexual en la historia teatral de China

Sabemos que la fórmula programada de representación escénica junto con el vestuario peculiar y el maquillaje específico constituyen las premisas indispensables que posibilitan la *performance* transgénerica. Pero la raíz profunda la raíz de la *performance* transgénerica en la Ópera de Pekín habría que buscarla en la concepción de *Yin-Yang*. La concepción *Yin-Yang* es una concepción básica de la filosofía china y es la base de la cultura tradicional de sexo-género china. La cultura tradicional de sexo-género se alimenta del dualismo filosófico: la oposición binaria de *Yin-Yang*. La oposición binaria de *Yin-Yang* también se llama la oposición binaria de *Qian-Kun* y hay que percatarse de que el Dan masculino antes se llamaba Qian-Dan (aquí el Qian se refiere específicamente al hombre). Es a través de la oposición binaria *Yin-Yang* (*Qian-Kun*) que se lleva a término la segregación sexual. Además la Ley del Clan (Zong Fa) ha venido funcionando para establecer la jerarquía sexual: 男尊女卑 (la mujer es inferior al hombre). Es lógico que las reglas de sexo-género incidan en las representaciones escénicas y de ahí se produzcan consecuencias como la segregación sexual en las compañías de actuación, la prohibición total de las actrices y la aparición de Dan masculino. Ya sabemos que el Dan masculino arraiga en la oposición binaria *Yin-Yang* pero la concepción *Yin-Yang* ha experimentado un largo proceso para extenderse hasta

los ámbitos de sexo-género desde la cosmogonía, el orden binario y al final, establecer las reglas éticas de sexo-género.

El *Yin-Yang*, visto desde la perspectiva etimológica, se refieren a fenómenos naturales. *Yin* se refiere a aquellos lugares donde apenas llegan los rayos del sol: el norte de la montaña y el sur del río; mientras que *Yang* se refiere a los lugares plenamente iluminados por el rayo del sol: el sur de la montaña y el norte del río. Liang Qichao, erudito, filósofo y político reformista durante el tránsito desde la dinastía feudal Qing a la República, hizo una estadística sobre el sentido de *Yin-Yang* en los *Cuatro Libros* (del confucianismo) e indicó que antes de la dinastía Shang (1600 a.C.-1046 a.C.) el sentido de *Yin-Yang* se limitaba a unos fenómenos simples de la naturaleza que no tenían ningún sentido profundamente amplificado o derivado.⁵³ Desde el período de Primavera y Otoños y el de Reinos Combatientes, el sentido de *Yin-Yang* se fue extendiendo a objetos homólogos como el cielo y la tierra, el sol y la luna y acabó derivando hacia el sentido de *Qi* (energía); así pues, el *Qi-Yin* se opone al *Qi-Yang* y de esta oposición surge el germen de la filosofía china.

Más tarde en la cosmogonía del daoísmo *Yin-Yang* se convirtió en el concepto filosófico subordinado al Dao: “El Dao crea el uno, del uno nace el dos, del dos el tres, y del tres nace el todo. El todo contiene *Yin* y *Yang* y de la combinación de *Yin* y *Yang* nace la armonía.”⁵⁴ Según el gran erudito de la sinología Nan Huaijin, la obra *Yijing* es una sabiduría de tiempos remotos y sin información específica sobre la autoría; y lo que queda hoy conocido como *Yijing*, técnicamente, se trata de la obra *Zhouyi*, es decir, cuando hablamos de *Yijing* hoy en día estaríamos hablando de la obra *Zhouyi* escrita por la rey Wen de la dinastía Xizhou a finales de la dinastía Shang (1766 a.C.-1122 a.C.) y principios de la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) sin poder concretarse el año: es su interpretación sobre la obra *Yijing*; todos los pensamientos antiguos chinos tal y como el Confucianismo, el Daoísmo y etcétera tienen su origen en la obra del rey Wen, *Zhouyi*. Más tarde fueron los eruditos confucianos quienes introdujeron el concepto de

⁵³ Liang Qichao, “Yin Yang Wu Xing Shuo Zhi Lai Li”, en Gu Jiegang, *Gu Shi Bian*, Volumen 5, Shanghai: Editorial de Shanghai Guji, 1982, p. 347.

⁵⁴ Zhu Qianzhi, *Lao Zi Jiao Shi*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2000, pp. 174-175.

Yin-Yang a la obra *Zhouyi* componiendo la parte *Yizhuan*. Estas interpretaciones confucianas, aunque se atribuyan tradicionalmente al mismo Confucio (551 a.C.-479 a.C.), probablemente se compilaron durante el período de finales de la dinastía Qin (221 a.C.-206 a. C.) o principios de Han (206 a.C.-220 d.C.), es decir, hacia el siglo III a.C.⁵⁵ Lo que debería llamarnos atención es que ha sido desde la parte *Yizhuan* donde el concepto de *Yin-Yang* se extiende desde la naturaleza, mejor dicho, la cosmogonía, a la sociedad humana produciendo conceptos homólogos y opuestos como *Qian-Kun* y *Nan-Nü* (Hombre-Mujer) que constituyen el núcleo del humanismo de la sociedad tradicional china.

Además, según las especulaciones que formuló A.C. Graham, “los comentarios e interpretaciones confucianos sobre *Yijing* se remontan a principios de Han, como lo más remotos que fueran”⁵⁶ y continuó afirmando que “la mayoría o todas aquellas interpretaciones apéndices al *Yijing* se denominaron *Diez Alas* (más tarde denominado *Yizhuan*); aunque más tarde estén atribuidos al propio Confucio, se remonta a unas décadas alrededor del año 200 a.C.”⁵⁷ Entonces en este caso, la sistematización del binomio *Qian-Kun* y *Nan-Nü* (Hombre-Mujer) en las interpretaciones confucianas sobre *Yijing* coincidiría con la sistematización del binomio *Yin-Yang* durante el tercer y el segundo centenario antes de Cristo, época cuando la teoría *yinyang wuxing* de Zou Yan (305 a.C.- 240 a.C.) dominaba el escenario político.⁵⁸ A mi entender, es lógico indicar que la sistematización y homologación de *Qian-Kun* con *Yin-Yang* y el de ampliar el concepto originalmente cosmogónico a la dimensión socializada podrían interpretarse como actos politizados por parte de los confucianos, como intentos para que la ideología confuciana llame atención a la autoridad y que se posicione como la ideología “ortodoxa” u oficial tanto política como filosófica. Véase la interpretación de

⁵⁵ Lisa Rosenlee Li-Hsiang, *Confucianism and Women*, Nueva York: State University of New York Press, 2006, p. 58.

⁵⁶ A. C. Graham, “Yin-Yang and the Nature of Correlative Thinking”, en *Occasional Paper and Monograph Series* n°6, Singapore: Institute of East Asian Philosophies, 1986, p. 13.

⁵⁷ A. C. Graham, *Disputers of Tao: Philosophical Argument in Ancient China*, Chicago: Open Court, 1989, p. 359.

⁵⁸ Lisa Rosenlee Li-Hsiang, *Confucianism and Women*, Nueva York: State University of New York Press, 2006, p. 58.

Qian-Kun en Yizhuan:

Qian representa todo lo de la naturaleza de Yang (claro y activo); *Kun* representa todo lo de la naturaleza de *Yin* (sombreado y pasivo). Con la reunión de *Yin* y *Yang* con sus propias cualidades se consuma el proceso de la materialización o la incorporación.⁵⁹

[...] el cielo que está arriba es superior a la tierra que está abajo, *Qian* se refiere al cielo y *Kun*, la tierra. Al determinarse la superioridad y la inferioridad se determinan lo noble y lo vil. La movilidad del cielo y la inmovilidad de la tierra tienen su propia ley. Lo que mueve es fuerte y lo que inmoviliza es débil y así se definen la fuerza y la debilidad.⁶⁰

Además, el concepto *Qian-Kun* se combina con el concepto *Nan-Nü* y así se determina la relación entre los dos sexos y su propio estatus: “*Qian* simboliza el hombre, y *Kun*, la mujer. *Qian* es el origen de todo y *Kun* da forma a todo”.⁶¹ De ahí en adelante en la cultura de sexo-género china *Nan-Nü* corresponde con *Qian-Kun*, y Cielo-Tierra. El hombre es *Yang* y la mujer, *Yin*. El hombre es superior y la mujer, inferior; el hombre es activo y la mujer, pasiva; el hombre es fuerte y la mujer, débil. Ideas semejantes se adoran como la ley de la naturaleza, del universo. Hay que percatarse de que la obra *Yizhuan* extiende la relación entre hombre y mujer, homóloga de la entre Cielo y Tierra, a la jerarquía y el orden de la sociedad patriarcal:

Existen el Cielo y la Tierra y luego nace todo. Existen hombre y mujer, y luego la relación matrimonial. Existen marido y mujer, y luego padre e hijo. Existe la relación entre padre e hijo, y luego la relación entre monarca y cortesano. Existe la relación entre

⁵⁹ “子曰：“乾坤，其易之门邪？”乾，阳物也；坤，阴物也。阴阳合德，而刚柔有体”，*Xi Ci //*, *Yi Jing*, Chinese Text Project, <https://ctext.org/book-of-changes/xi-ci-xia/ens>

⁶⁰ “天尊地卑，乾坤定矣。卑高以陈，贵贱位矣。动静有常，刚柔断矣” en *Yijing*, revisado por Su Yong, Beijing: Peking University Press, 1989, p. 81.

⁶¹ *Ibid.*, “乾道成男，坤道成女，乾知大始，坤作成物” p. 81.

monarca y cortesano, y luego la relatividad de superioridad e inferioridad.⁶²

Así que la relación entre marido y mujer es homóloga a la relación entre padre e hijo y entre monarca y cortesano, por lo que la mujer es definida como inferior al hombre, queda subordinada al hombre y así se constituye la jerarquía en el matrimonio, en la progenie y en la política. Tras la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.) el concepto de *Yin-Yang* y la diferencia entre superioridad e inferioridad se han venido consolidando y se han impuesto definitivamente en el sexo. Y se han convertido en los atributos inherentes del sexo.

La relación entre lo superior y lo inferior da lugar a la diferencia sexual (男女有别, se traduce literalmente la diferencia entre el hombre y la mujer). La diferencia sexual no solo se aplica en el estatus sino que también funciona para dividir el espacio y repartir el trabajo. Por lo tanto, en la sociedad tradicional china existen restricciones rigurosas para impedir a las mujeres participar en asuntos públicos y políticos. En la obra *Zhouyi* se escribe “el lugar para la mujer es el interior y el para el hombre, es el exterior. Ocupar su propio lugar es la ley de Cielo-Tierra, Yin-Yang”.⁶³ Y en *Liji*: “los asuntos públicos y los asuntos domésticos, son respectivamente el trabajo para el hombre y la mujer.”⁶⁴ El trabajo del hombre consiste en tratar los asuntos públicos y políticos, mientras que el trabajo de la mujer consiste en la costura y las artes textiles. Estas esferas de actividad no pueden mezclarse; así, la empresa del hombre está fuera de casa y la de la mujer, limitada en los cuatro muros del hogar. La empresa fuera de casa se considera digna y noble mientras que la de dentro de casa es humilde e insignificante. La mujer no puede pasarse del límite. Incluso existe una frase hecha 牝鸡司晨 que literalmente significa que la gallina quiere cantar como el gallo, que insinúa a las mujeres que usurpan los cargos o funciones de los hombres para criticar a las

⁶² *Ibid.*, “有天地，然后有万物；有万物，然后有男女；有男女，然后有夫妇；有夫妇，然后有父子；有父子，然后有君臣；有君臣，然后有上下” p. 94.

⁶³ Wang Bi, Kong Yingda, “家人，女正位乎内，男正位乎外，男女正，天地之大义也” en *Shi San Jing Zhu Shu, Zhou Yi Zheng Yi*, Beijing: Peking University Press, 2000, p. 185.

⁶⁴ Wang Bi, Kong Yingda, “外言，内言，男女之职也” en *Shi San Jing Zhu Shu, Li Ji Zheng Yi*, Beijing: Peking University Press, 2000, pp. 58-59.

mujeres que no saben mantenerse donde deben y se meten en los asuntos políticos. Obviamente, la metáfora que describe a la mujer como una hembra que intenta cantar como un gallo es una frase sexista y misógina; pero las reglas para los dos sexos de la sociedad patriarcal están tan arraigadas que se han interiorizado como una subconsciencia bien aceptada.

La ideología de *Yin-Yang*, *Qian-Kun* y hombre-superior vs. mujer-inferior constituye la jerarquía de derecho dominada por el hombre, de la que se deriva el orden social. En él, el espacio de la mujer se limita al interior y la vida de la mujer queda excluida intelectual y espiritualmente de la esfera pública y social. La filosofía de vida y el valor personal de la mujer se sujetan, pues, a la reescritura de la ideología patriarcal.

El acceso de las mujeres a la representación teatral fue siempre conflictivo y en última instancia, prohibido, de modo que desde mediados de la dinastía Qing la mujer desapareció en el escenario y fue sustituida por el Dan masculino que es definido y representado por el hombre según sus propias normas estéticas. Este mismo hecho revela la reificación de las mujeres dentro de la cultura china: lejos de ser sujeto, está sometida a la ideología patriarcal, se trata de un signo u objeto a la espera de que la interpreten y representen los hombres. La motivación para impedir y expulsar a la mujer del escenario arraiga en el *tabú femenino* encubierto profundamente en la institución cultural-política. El supuesto daño ético y moral causado por la representación femenina es la reducción del cuerpo femenino a un puro signo de libido, vinculado a la lujuria. El Dan masculino surge como una solución para eliminar esta crisis libidinal. Y aunque en la etapa inicial del teatro y más tarde en algunos momentos aislados se permitía participar a la mujer en las representaciones teatrales, esto se atribuye principalmente a la tradición teatral de profesión actriz-prostituta que permitir consumir a las actrices como el objeto libidinal.

Al recorrer la historia del teatro chino se puede entender que la representación de combinación de actores y actrices y la *performance* travesti son producto de un ambiente relativamente abierto como sucede durante la dinastía Yuan, cuando la institución ritual no ejercía un control absoluto y reinaba un ambiente relativamente

más tolerante para la expresión pública. Por el contrario, en los períodos con rigurosas restricciones rituales, como en la dinastía Ming y la dinastía Qing, existía una segregación rígida de sexo.

El hecho de que la representación por parte de mujeres fuera prohibida y que la impersonación femenina por parte de hombres predominara en el escenario nos conduce con facilidad a afirmar que existía una segregación sexual en aquella etapa histórica. ¿Pero acaso no existe ahora en la Ópera de Pekín una nueva segregación sexual cuando se produce la recesión y decadencia total del arte de Dan masculino? ¿Es simplemente la manifestación del feminismo que reclama el derecho a representar para las mujeres? La respuesta es negativa. Sigue existiendo la segregación sexual, pero de una forma más astuta y moderna, la cual es más difícil de ser detectada porque actúa con la apariencia de reclamar la igualdad entre los dos sexos, pero es radicalmente derivada de la ética de la diferencia sexual que las mujeres han venido sufriendo. La segregación sexual, motivada por la ética de la diferencia sexual, actuaba en contra de las mujeres y ahora, actúa en contra de todas las identidades activas y existentes.

3. Mito e historia

3.1 Mitología y realidad: el reflejo de la relación entre sexos en la China prehistórica

En este capítulo intento elaborar una investigación sobre la conceptualización del género desde la perspectiva histórica tratando de establecer cómo y por qué vías se construye la noción del género en la cultura china. Empezar por la mitología y la historia ha sido inspirado por Simone de Beauvoir y Joan W. Scott, gracias a sus ideas y sugerencias, respectivamente, en *El segundo sexo* (1949) y “El género, una categoría útil para el análisis histórico” (1996).

El presente capítulo se puede dividir en dos partes. En la primera parte, voy a recorrer por la mitología de la Diosa (Nüwa) y de los otros dioses (masculinos) relevantes en la Historia china, donde podemos ver claramente la falta de escritura femenina, o la recesión de la participación femenina en la Historia debido al tratamiento al que las sociedades de dominación masculina han sometido a la mitad femenina. En la segunda parte, apelando a la relación entre el género y la textualidad, intento revelar la genealogía de la conceptualización del género mediante el análisis de algunos textos clásicos de la cultura y tradición china, poniendo de relieve los contenidos de regulación, de normatividad, así como algunas anécdotas y sucesos históricos respecto a las relaciones de género, para demostrar el hecho de que el género no es una “realidad” *a priori* sino representación y auto-representación en una red tremenda y complicada de relaciones socializadas en favor del poder androcéntrico. Utilizo el término representación considerándolo desde su vertiente productiva, es decir, entiendo que las representaciones no reflejan simplemente “realidades”, “hechos” o incluso las diferencias predeterminadas o preexistentes, sino que las crean.

3.1.1 La Diosa Nüwa y los otros dioses relevantes

En todo el mundo habitado, en todos los tiempos y en todas las circunstancias, han ofrecido los mitos del hombre; han sido la inspiración viva de todo lo que haya podido surgir de las actividades del cuerpo y de la mente humanos. No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito.⁶⁵

La cultura humana se presenta, desde el inicio, de forma generizada; lo he expuesto así porque es notable la marca de género en las mitologías prehistóricas. Sin embargo, el hecho de que el carácter generizado de las mitologías haya venido dado *a priori* en los estudios de fuentes míticas como los de Campbell y Jung es tan intrigante como el mismo origen de los mitos. Gracias, entre otras, a Simone de Beauvoir, con su ilustre obra *El segundo sexo*, es posible constatar la falta de complementariedad entre lo femenino y lo masculino en las mitologías. Un ejemplo de ello es la curiosa existencia, en muchas mitologías (o relatos religiosos) de diferentes tradiciones, de formas de veneración a la diosa, que preceden al culto a los dioses.

En el caso de China, la diosa Nüwa es el personaje divino femenino más importante y antiguo que se remonta hasta la era prehistórica. En sus hazañas y las de otros dioses y diosas documentadas se refleja el tránsito histórico de la relación entre sexos durante la era prehistórica. Por lo tanto, es inevitable que empecemos por la diosa Nüwa para abordar la conceptualización de sexo en la China prehistórica. Sin embargo, debido al largo proceso de articulación y constitución de la sociedad patriarcal,

⁶⁵ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 11.

especialmente tras la construcción mística del “matrimonio sagrado” entre Nüwa y Fuxi, ahora quedan muy limitados y dispersos los recursos de referencia. Me limitaré, por tanto, a restaurar su fisonomía original lo máximo posible.

La diosa Nüwa es una figura divina bastante popular en China y es la creadora más antigua en la tierra china:

Wa, la diosa de la antigüedad, la creadora del todo.⁶⁶

La diosa Nüwa tiene cuerpo, pero ¿quién (o qué) se lo da?⁶⁷ (Sobre el cuerpo de la diosa el erudito Wang Yi de la dinastía Han (202 a.C.-220 d.C.) explicó en las notas de Chuci⁶⁸ Tianwen: Dicen que la diosa tiene la cabeza humana y el cuerpo de serpiente, y se realiza setenta concepciones para crear todo el ser vivo.)⁶⁹

Así se queda claro que la diosa mantiene su figura humano-serpiente hasta la dinastía Han (202 a.C.-220 d.C.). Pero ¿de dónde viene esta creadora del mundo? El antropólogo chino Cai Junsheng señala que la diosa Nüwa es más bien el símbolo de cierta era que una figura concreta; simboliza la era matrilineal en China y las grandes mujeres de aquel período.⁷⁰ La era matrilineal china abarca desde la etapa de los clanes de finales del período Paleolítico hasta la comunidad matrilineal del período Neolítico.

Durante la etapa de los clanes se vive de actividades productivas como la caza y la recolección, y el matrimonio se mantiene de forma grupal. En el matrimonio grupal más de un hombre y más de una mujer forman una unidad familiar, y todos los miembros hombres de la unidad comparten la responsabilidad paterna hacia cualquiera de los hijos o las hijas del matrimonio. Debido al carácter de la responsabilidad paterna compartida entre todos los miembros, se indica, por ejemplo según el artículo *Shang*

⁶⁶ Xu Shen, “媧，古之神圣女，化万物者也”，*Shuo Wen Jie Zi*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2013, p. 260.

⁶⁷ Qu Yuan, “女媧有体，熟制匠之，” *Tianwen, Chuci*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2016, p. 90.

⁶⁸ *Chuci*: también conocido como *Elegías de Chu* o *Canciones de Chu* o *Canciones del sur*. Es la antología de poemas más antigua de China. Junto con la obra *Shijing* (*El clásico de poesía*) se consideran las dos fuentes de la literatura china.

⁶⁹ Notas de Wang Yi, “传言女媧人头蛇身，一日七十化，” en *Tianwen, Chuci*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2016, p. 90.

⁷⁰ Cai Junsheng, *Zhuixun Yuangu Shimi Xiandai*, Beijing: Social Sciences Academic Press, 2010, pp. 109-110.

Jun Shu de Shang Yang,⁷¹ que se trata de una etapa en la que sólo se reconoce a la madre, pero no al padre, es decir, cada integrante de la unidad familiar nace sabiendo quién es su madre, pero no sabe quién (o cual hombre en concreto) es su padre y esto no importa gracias a la responsabilidad paterna compartida.⁷²

Más tarde durante la etapa de la comunidad matrilineal del período Neolítico, emerge la agricultura, de la que se encargan principalmente las mujeres y al mismo tiempo, emerge el matrimonio individual: la mujer contrae matrimonio con el hombre y éste se incorpora al clan de su mujer. El clan sigue transmitiéndose exclusivamente por vía materna. Cada clan tiene su propio tótem y los tótems antiguos generalmente son animales. La gente concibe una identificación directa con su tótem pensando que él o ella mismo o misma es el tótem y viceversa y que su propia psique se cosifica en el animal tótem. La sangre que corre por sus venas es la misma sangre en el animal tótem. La victoria de las actividades colectivas se considera como la identificación exitosa con el tótem mientras que el fracaso, se explica por el fallo de la identificación. Por lo tanto, se celebrarán rituales y danzas del animal tótem antes de realizar cualquier actividad colectiva. De hecho, las danzas o los rituales son esencialmente actividades de hechicería para consumar la identificación con el tótem. La idea y conducta de convertirse en el tótem consisten en la consagración del propio ser humano.⁷³ La era mitológica se refiere a la era de la consagración del propio ser humano.

A partir del tótem se crean relatos y mitologías fabulosas que apelan a los orígenes y la identidad de la propia comunidad. Lógicamente, crear la historia en nombre del tótem es la causa e inventar las mitologías es la consecuencia, pero en ese contexto la correlación funciona de forma inversa: se toman las mitologías como la historia verdadera de su antecesor medio humano y medio animal y se toman las hazañas de su antecesor tótem como el estándar de la conducta en la vida diaria, fundamento de los hábitos convencionales. Hay que remarcar el carácter fundacional de la era mitológica: las mitologías se consagran como sucesos verdaderamente históricos en esta era, y sobre ellas se edifican las prácticas y valores de la vida real.

⁷¹ Shang Yang, el gran político, pensador, y el representante de la Escuela de Fa durante el inicio del período de los Reinos Combatientes (475 a. C.- 221 a. C. aunque el año del inicio del período está en disputa, pero frecuentemente se cita el año 475 a.C. como su comienzo.)

⁷² Cai, Junsheng, *Shen Hua Yu Xian Shi*, en *Yang gang yu yin rou de bian zou*, Min Jiaying ed., Beijing: China Social Sciences Press, 1995, p. 26.

⁷³ “La consagración del propio ser humano”, Cai Junsheng, *Renlei Shehui de Xingcheng he Yuanshi Shehui Xingtai*, Beijing: China Social Sciences Press, 1988, pp. 300-321.

Consecuentemente la figura medio humana y medio serpiente de la diosa Nüwa se revela con claridad: se trata del antecesor mitológico de los clanes que toman la serpiente como el animal tótem. Visto desde la perspectiva de etimología, el carácter chino 蛇 (serpiente) tiene como parte principal el carácter 虫(gusano). Y desde la antigüedad china, todos los caracteres que se refieren a la serpiente contienen esta parte 虫 (gusano), por ejemplo 虺, 蝮, 蚺, 蜈, 蚣 (todos estos caracteres denotan a la serpiente y comparten la parte 虫, gusano). Aún en el chino moderno el carácter 虫 (gusano) puede denotar a la serpiente, por ejemplo la expresión 长虫 (gusano largo) que significa serpiente. Además, encontramos caracteres como 蛮 (nombre antiguo de la zona sur de China) o 闽 (nombre antiguo de la zona sureste de China) cuya parte principal también es el carácter 虫 (gusano). Los antropólogos chinos especulan que la zona a lo largo del curso medio y bajo del Río Yangtze (es decir, la zona de 蛮 y la zona de 闽) es probablemente donde se concentran los tótems relacionados con la serpiente.⁷⁴ Además del tótem de Nüwa, en la obra *Shan-Hai Ching*⁷⁵ existe una compilación bastante amplia de los antecesores tótems. Son diferentes figuras como ave, bestia, serpiente, pez, etc. Todos son medio humanos (la cabeza humana o el cuerpo humano) o la combinación de distintos animales. Por lo tanto, la figura humano-serpiente de la diosa Nüwa no es una casualidad. Es el producto de la creencia de tótem. En cuanto a la hazaña de sus setenta creaciones,⁷⁶ tras la reescritura de la sociedad patriarcal quedan muy pocas accesibles a nuestro conocimiento. Las tres más famosas son: crear el ser humano, reparar el cielo y establecer la institución del matrimonio.

La primera referencia sobre la hazaña de crear el ser humano de la diosa Nüwa está en la obra *Feng Su Tong Yi* de Ying Shao de la dinastía Han Este (25 d.C.-220 d.C.). Según la referencia, en la era prehistórica no existe el ser humano y es la diosa Nüwa quien inventa el ser humano con la tierra amarilla. Este relato circula entre el pueblo chino hasta hoy en día y se enriquece con otros detalles como que la diosa ha creado no sólo el ser humano sino también otros seres vivos: gallinas, perros, cerdos, cabras, caballos, bueyes, cereales, frutas y verduras. También existe la referencia de que, al

⁷⁴ Cai Junsheng, *Shenhua yu Xianshi, Yanggang yu Yinrou de Bianzou*, Beijing: China Social Sciences Press, 1995, p. 27.

⁷⁵ *Shan-Hai Ching* es el texto clásico chino de compilación de mitologías y geografías mitológicas.

⁷⁶ La hazaña de las *setenta creaciones de Nüwa* se refiere a las *setenta concepciones* para crear todo el ser vivo como documentado en *Tianwen, Chuci*, véase la nota a pie 6. Esta lectura de la obra *Tianwen, Chuci* se remonta al histórico y comentarista erudito Guo Pu (276–324) de la dinastía Jin (265-420), quien fue el primer comentarista de la prestigiosa obra mitológica *Shan Hai Ching*.

inventar el ser humano, la diosa los divide entre hombres y mujeres para que luego se casen y reproduzcan.

La hazaña de reparar el cielo se encuentra en la obra *Huai Nan Zi*⁷⁷. *Lan Ming Xun*:

Erased un día prehistórico; el cielo se derrumba y la tierra se abre, el fuego y el diluvio devoran casi todo, la humanidad se enfrenta con una catástrofe sin precedente. Nüwa tiene que utilizar las piedras de cinco colores para reparar el cielo y sostener el cielo en sus cuatro puntos con los pies de la gran tortuga. Además, ella mata el dragón negro que manipula el fuego y el diluvio para salvar toda la humanidad.⁷⁸

Después de reparar el cielo, Nüwa inventa el instrumento 笙簧 (Sheng Huang). Sheng Huang es un instrumento muy antiguo, al que habitualmente nos referimos como Sheng. 笙 se pronuncia igual que 生, que significa darle la vida o reproducir. El instrumento está hecho de *hulu* (un tipo de calabaza) y eso también hace referencia a la reproducción humana porque *hulu* tiene muchas semillas dentro y las semillas denotan a descendientes. El instrumento siempre se usa en los encuentros de los enamorados (heterosexuales). Esta es la primera, aunque indirecta referencia del vínculo entre Nüwa y la sexualidad y reproducción de la humanidad. El misterio del cuerpo femenino se encierra en el misterio del nacimiento y la diosa Nüwa se toma por el ídolo de la fertilidad, no es solamente una diosa sino la *diosa madre*.

En cuanto al establecimiento de la institución del matrimonio, la primera referencia se sitúa en la obra *Feng Su Tong Yi*:

Nüwa pide al dios Ci ser la diosa del matrimonio y luego establece la institución matrimonial. Ella asume en persona la responsabilidad de contraer matrimonio, por lo

⁷⁷ *Huai Nan Zi*: un clásico de la filosofía china de la dinastía Han (206 a. C. - 220 d. C) que une conceptos del Taoísmo, del Confucianismo y del Legismo, incluyendo teorías como las del Yin-Yang o los Cinco Elementos.

⁷⁸ “往古之时，四极废，九州裂，天下兼覆，地不周载；火熾炎而不灭，水浩洋而不息；猛兽食颡民，鸷鸟攫老弱。于是女娲炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极，杀黑龙以济冀州，积芦灰以止淫水。” *Huai Nan Zi · Lan Ming*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2012, p. 323.

tanto, en las dinastías descendientes se la respeta como la diosa de matrimonio.⁷⁹

En estas anotaciones podemos detectar ya el avance de la cultura patriarcal porque Nüwa tiene que pedir permiso al dios Ci para convertirse en la diosa de matrimonio y poder establecer así esta institución (ya estamos hablando del matrimonio patriarcal). Pero en función de las especulaciones del investigador Cai Junsheng, se destaca otra información: Nüwa debía de ser la creadora del matrimonio entre diferentes comunidades en la sociedad matrilineal para que luego asumiera la responsabilidad de contraer matrimonio en la era patriarcal. Estas especulaciones son coincidentes con los rituales para rendir homenaje a la diosa Nüwa. De acuerdo con las referencias en la obra *Zhouli·Meishi* y *Shijing·Daya·Shengmin*,⁸⁰ en los rituales, todos los jóvenes se reúnen y se divierten cantando y bailando. Los que se atraen mutuamente pueden marcharse para hacer el amor al aire libre sin ser molestados. Los que están casados, si quieren tener hijos, también pueden participar. Eso es, sin duda alguna, un resto del hábito del matrimonio grupal de la era matrilineal, por lo que se puede deducir que en la era patriarcal Nüwa sigue manteniendo el matrimonio de forma grupal como en la era matrilineal.

Podemos llegar a la conclusión de que en la mitología china a la diosa Nüwa se la considera capaz de producir y reproducir. No sólo se trata de la diosa madre de la humanidad, sino que es la diosa madre que ha creado el mundo. Pero hay que tener en cuenta que existe otra leyenda acerca de la creación del mundo paralela a la historia de Nüwa. Se trata de la mitología sobre el dios Pangu, que está bien asentada en la cultura china; de hecho, la frase “自从盘古开天地，三皇五帝到如今” (desde que el dios Pangu separa el cielo y la tierra y crea el mundo hasta hoy día) es de uso habitual. ¿De dónde viene el dios Pangu? ¿la mitología sobre el dios Pangu aparece antes o después de la de la diosa Nüwa? Estas son preguntas que no están completamente resueltas, pero está bien establecida la precedencia de la mitología de Nüwa y esto revela, sin duda alguna, su puesto dominante en aquel entonces. Las hazañas de Nüwa de crear todo el ser vivo, incluyendo el crear el ser humano con la tierra amarilla, son de hechos mitológicos en

⁷⁹ “女媧禱祠神，祈而為女媧，因置婚姻。”“后世有國，是祀為皋媧之神”，Cai Junsheng, *Shenhua yu Xianshi, Yanggang yu Yinrou de Bianzou*, Beijing: China Social Sciences Press, 1995, p. 29.

⁸⁰ *Shijing*: se conoce como *El clásico de poesía*. Es la colección más antigua de la poesía china, perteneciente a los Cinco Clásicos en la enseñanza confuciana.

que podemos detectar los originales indicios de la adoración hacia el cuerpo femenino que se vincula a la naturaleza, a la inmanencia y a la reproducción. Sin embargo, el dios Pangu, por su parte, adopta el papel creativo y se apodera también de las otras hazañas de la diosa Nüwa. ¿Pero cuándo, dónde y cómo surgen las imágenes del dios? ¿Cómo se ha perdido el mito de la diosa y se ha sometido al dios en posición subordinada? Esta subordinación no había existido hasta entonces, así que es necesario colocarla en el contexto de la evolución de la consciencia. De modo tal que es lógico formular que es muy probable que entre la etapa de la mitología de Nüwa y la de Pangu se haya experimentado el tránsito desde la comunidad matrilineal a la patriarcal, al patriarcado.

¿Cómo surge la comunidad patriarcal? Sabemos que esto se atribuye a un cambio esencial de la forma de vida de la humanidad: el desarrollo de técnicas para cultivar la tierra y domesticar animales para la propia subsistencia. Este proceso histórico dio origen a la civilización agraria y a la vez, a la prevalencia del varón como la principal mano de obra en la producción económica. En las regiones ganaderas, desde que surge la ganadería como la primera producción económica, los hombres ya juegan el papel de la principal mano de obra a la hora de criar y domesticar los animales. De ahí, los hombres se casan con las mujeres y las integran mediante el matrimonio a su propia comunidad en vez de integrarse al clan de su mujer; y las mujeres de esta comunidad se marchan para casarse con los hombres de otra comunidad mediante la alianza matrimonial. Así que el linaje se inclina hacia la línea patriarcal. En cuanto a las regiones agrícolas, los hombres también se convierten, poco a poco, en la principal mano de obra al requerir las labores agrarias las características físicas de los varones. También en dichas regiones los hombres empiezan a integrar a las mujeres de la comunidad de alianza matrimonial a su propia comunidad en vez de marcharse y participar en aquella de su mujer. Y las mujeres, igual que en las regiones ganaderas, se marchan a la comunidad de alianza matrimonial para casarse. Sea en las zonas ganaderas o agrícolas, el tránsito desde una sociedad matrilineal a una patriarcal se realiza gradualmente. Y lo importante es que eso solo significa el cambio en la clasificación del linaje pues los tótems no varían. Seguimos en la misma era de mitología, y sigue existiendo la divinización del ser humano.

Al entrar en la comunidad patriarcal, empiezan a surgir unas figuras divinas del máximo prestigio. Las principales son Yandi, Huangdi, Chiyu, etc. Son dioses que inventan y renuevan tecnologías, por ejemplo, la técnica de arar, la aplicación de las

hierbas medicinales y la mejora de la alfarería. Todo esto indica visiblemente el progreso de la producción material y la amplificación de las organizaciones sociales. Entre las tribus de dichas figuras divinas estallan guerras de gran escala para conseguir las tierras fértiles para el cultivo y los pastos para la ganadería. Hacia el año 2600 antes de Cristo, la tribu de Huangdi se hizo alianza con la de Yandi para declarar guerra contra la tribu de Chiyou, y tuvo lugar una gran batalla decisiva denominada la Batalla de Zhuolu que marcó el punto de inflexión para desde los tiempos salvajes hacia los tiempos de civilización. En esta batalla Chiyou fue derrotado y Huangdi se coronó como el generalísimo del todo territorio, así que más tarde se respeta por los descendientes como el gran antecesor de la civilización de la nación china. Todos los personajes divinos que surgen en este período son masculinos. Cabe preguntarse, pues, ¿qué relación se mantiene entre la diosa Nüwa y los dioses? ¿y qué pasa con los personajes divinos femeninos al entrar en la comunidad patriarcal? Durante la era de la comunidad patriarcal la diosa Nüwa parece “muerta”, dejando todas sus actividades de creación. Sin embargo, sabemos que en la mitología china la muerte de un inmortal no es una muerte ordinaria. Según lo que se documenta en dos obras clásicas de la mitología china, la diosa Nüwa no sólo crea todo tipo de seres vivos, sino que también sacrifica la vida para crear otros dioses.

En *Huai Nan Zi-Shuo Lin Xun* encontramos la siguiente referencia: “Huangdi crea el *yin* y el *yang*, Shangpian crea ojos y orejas, Sanglin crea abrazos y manos. Esto se incluye en las setenta creaciones de la diosa Nüwa.”⁸¹ Es decir, Nüwa (o parte de su cuerpo) se sacrifica para crear a los dioses Huangdi, Shanpian, y Sanglin para que ellos creen al ser humano (ojos y orejas, brazos y manos, y el *yin* y el *yang*: genitales de hombres y de mujeres). Podemos detectar, pues, que los dioses se han apoderado del poder creativo de la diosa Nüwa aun cuando no se borra su precedencia, pero se hace cada vez más irrelevante. En paralelo hallamos pistas que revelan el cambio del estatus social de hombres y mujeres en la comunidad patriarcal: el varón no sólo empieza a asumir la presidencia de asuntos públicos en la vida real, sino que también empieza a reconocerse el poder reproductor y apoderarse del puesto decisivo en la creación mitológica de la humanidad.

En otra obra, *Shan Hai Ching*, la más prestigiosa obra de la mitología china, se

⁸¹ Liu An, “黄帝生阴阳，上骈生耳目，桑林生臂手，此女娲所以七十化也，” *Huai Nan Zi-Shuo Lin Pian*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2012, p. 985.

documenta: “hay diez dioses que eran intestinos de la diosa Nüwa, se reparten en todo el territorio y se encarga de distintos asuntos.”⁸² Los intestinos de la diosa se transforman en diez dioses y por ello no es descabellado pensar que la diosa Nüwa ya está “muerta”. Eso es lo que pasa con Nüwa al iniciar la comunidad patriarcal. Sin embargo, eso no es todo. No podemos ignorar la existencia de una figura inmortal masculina, Fuxi, que se convierte en el marido de Nüwa.

El matrimonio entre Fuxi y Nüwa es una unión entre “hermano” y “hermana”, lo que tiene sentido en términos históricos pues es lógico pensar que el matrimonio entre Fuxi y Nüwa surge por la necesidad de inventar una fuente antigua para la institución matrimonial de un (una) solo (sola) cónyuge. Fuxi es una figura mitológica muy antigua y se cuenta entre los tres “Huang” (tres dioses más tempranos en la mitología china). Tiene una fama paralela a la de Nüwa y también es una figura humano-serpiente. Según la obra *Fuxi Kao* (Investigación sobre Fuxi) de Wen Yiduo, en los documentos anteriores a la dinastía Qin (221 a.C.- 206 a.C.) y Han (202 a.C.-220 d.C.),⁸³ Nüwa y Fuxi son dos figuras mitológicas separadas, pertenecen a dos sistemas mitológicos independientes. De hecho, no existen documentos que aborden la alianza matrimonial entre Fuxi y Nüwa hasta la dinastía Han (202 a.C.-220 d.C.). Por ejemplo, en la obra *Chuci-Tianwen*⁸⁴ de Qū Yuan, anterior a la era de Qin-Han (221 a.C.- 220 d.C.), sólo existen referencias a Nüwa pero no hay rastro de Fuxi. Por lo tanto, es muy probable que el matrimonio de Fuxi y Nüwa sea una invención que surge durante la dinastía Han (202 a.C.-220 d.C.) cuando empiezan a aparecer Fuxi y Nüwa como pareja. Existen pinturas en la dinastía Han (202 a.C.-220 d.C.) donde Fuxi y Nüwa aparecen como figuras humano-serpiente con la cola entrecruzada. Fuxi tiene en la mano una escuadra o el sol y Nüwa, un compás o la luna. Entre los dos hay un niño que les coge de las mangas largas. Pinturas semejantes pueden denotar una relación matrimonial, y la escuadra y el compás harían alusión a sus invenciones y genios. El sol y la luna en sus manos aún revelan más sobre sus identidades. Uno es el dios del *yang* y la otra es la diosa del *yin*.⁸⁵ No es difícil percatarse de que la mitología china no puede escapar de

⁸² Anónimo, “有神十人，名曰女娲之肠，化为神，处栗广之野，横道而处”，“Da Huang Xi Jing”，en *Shan Hai Ching*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2009, p. 248.

⁸³ En términos específicos de la historia china, denominan la era de Qin-Han (221 a.C.- 220 d.C.) a la dinastía Qin y la Han porque constituyen la primera era de unificación del territorio acabando la división social y territorial durante el período de Primaveras y Otoños y el período de Reinos Combatientes.

⁸⁴ *Tianwen*: poema compilado en la obra *Chuci*, el título significa “preguntar al cielo” o dudas sobre el universo, sobre el origen del todo.

⁸⁵ Cai Junsheng, *Shenhua yu Xianshi, Yanggang yu Yinrou de Bianzou*, Beijing: China Social Sciences

la dualidad arraigada en la filosofía *yin-yang*, de la cual vamos a hablar extensamente en el capítulo siguiente.

¿Cómo es el matrimonio entre Fuxi y Nüwa? y ¿cómo se convierten en los antecesores más antiguos de la humanidad? Según el investigador Cai Junsheng (1995) la respuesta reside en la investigación de la época en la que surge el matrimonio entre “hermano” y “hermana”, que correspondería a la etapa de tránsito desde la desintegración de la comunidad patriarcal a la aparición del Estado. Aquí “hermano” y “hermana” se refieren a hombres y mujeres de la misma generación en la misma comunidad. Debemos entender que, en la comunidad de matrimonio grupal, los términos que se refieren a parientes nunca denotan a una sola persona, sino a un grupo. Por ejemplo, la palabra “madre” denota a la madre y todas las hermanas de la madre y la palabra “padre” denota a todos los maridos de las madres. Por lo que todos los integrantes, de una misma generación, son “hermanos” y “hermanas” y se les prohíbe el matrimonio con cualquiera de su generación en la misma comunidad. Sin embargo, al aparecer la propiedad privada la comunidad patriarcal se empieza a desintegrar. Y empieza a aparecer la sexualidad entre “hermanos” y “hermanas” que no son de los mismos padres (padre y madre) y se reclaman el derecho a casarse formulando el matrimonio individual en contra del matrimonio grupal. Es lógico que el matrimonio individual se enfrente a una resistencia fuerte de la tradición matrimonial previa, pues supone un enorme desafío y amenaza la existencia de la institución de comunidad. De modo tal que se necesita encontrar nuevos poderes espirituales que apoyen y legitimen esta nueva tradición. En nuestro territorio el matrimonio individual entre Fuxi y Nüwa no es un caso único. De hecho, en la obra *Mitologías Chinas*⁸⁶ abundan los matrimonios individuales entre “hermano” y “hermana” de las diferentes etnias minoritarias de China.

En definitiva, en cada etapa histórica existe una versión determinada sobre el origen de la humanidad. En la comunidad matrilineal, el ser humano es creado por la diosa Nüwa. Y en la comunidad patriarcal, el ser humano es creado por dioses usando el cuerpo femenino como la agencia de la reproducción. Al desaparecer la comunidad y el matrimonio grupal y establecerse el matrimonio individual, surge la mitología del

Press, 1995, p. 35.

⁸⁶ Tao Yang, y Zhong Xiu, *Zhongguo Shenhua* (Mitologías Chinas), Beijing: The Commercial Press, 2008, pp. 181-183.

matrimonio de Fuxi y Nüwa y los dos crean juntos la humanidad y el todo en el mundo. Todo comienza por el matrimonio. La característica nuclear de la cultura tradicional de China consiste en la relevancia de la institución de la ritualización (en chino 宗法: la ley Zong). De acuerdo con los cambios de las distintas versiones mitológicas de la diosa Nüwa se puede ver la tendencia descendente del estatus de las mujeres.

Desde la etapa de la diosa (como creadora) Nüwa hasta la del dios (creador) Pangu en la mitología china se ha llevado a cabo el desplazamiento de Pangu a Nüwa como el protagonista de la hazaña de crear la humanidad. Ya sabemos que en la mitología china existen dos discursos: el discurso de *mujer-útero-tierra-poder de creación* y el discurso de *hombre-pene-cielo-poder de creación*. En los dos discursos son diferentes los protagonistas de la creación de la humanidad y del mundo entero y esto revela la discrepancia sobre quién, la mujer o el hombre, ha asumido el papel de la máxima importancia en la reproducción de la humanidad. En el segundo discurso, la función como creadora de Nüwa se ve sustituida por la transformación corporal de Pangu en el ser vivo y todo lo que hay en el mundo. Veamos el ejemplo, en *San Wu Li Ji* del apartado II de *Tai Ping Yu Lan* se lee:

el mundo era tan borroso como el huevo crudo y Pangu nació en ello. Tras miles de años la energía yang se eleva hacia arriba y se transforma en el cielo y la energía yin se baja hacia abajo y se transforma en la tierra y así se separan la tierra y el cielo.⁸⁷

Y en la obra *Wuyun Li Nian Ji* se documenta la alteración del cuerpo de Pangu creando el todo en el mundo:

...el aliento de Pangu se transforma en nubes y vientos, la voz se transforma en truenos, el ojo izquierdo en el sol, el ojo derecho en la luna, los cuatro miembros y el torso en los cuatro puntos extremos de las cuatro direcciones (este, oeste, norte, sur), y las cinco

⁸⁷ Li Fang (ed.), “天地浑沌如鸡子，盘古生其中，万八千岁。天地开辟，阳清为天，阴浊为地。”，*Sanwu Liji*, Apartado II, *Tai ping Yulan*, Chinese Text Project, <https://ctext.org/taiping-yulan/2/zhs>; también se vea en la obra de Chen Lianshan, *Chinese Myths and Legends*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 6-7.

montañas más elevadas, la sangre en el río...⁸⁸

Además, en la obra *Shan-Hai Ching* también existe el relato en que el dios Gun se encarga de controlar el diluvio y da a luz a Yu, el antecesor de la humanidad. En este relato lo que llama la atención es el cambio del género del protagonista: la diosa Nüwa se ve sustituida por el dios Gun. El dios Gun se encarga de todo lo que hace Nüwa, incluso *dar a luz* a Yu, a quien se considera el antecesor de la primera nación que establece la primera dinastía en China, la Xia (siglo XXI a. C. al siglo XVI a. C.). La leyenda sobre el nacimiento del dios Yu puede reflejar con verosimilitud el tránsito desde el sistema matrilineal al patriarcal. Y en el hecho de que Gun dé a luz a Yu se ve proyectada la alabanza y adoración hacia el poder de reproducción del hombre. Paralelamente al tránsito desde el sistema matrilineal al patriarcal tiene lugar el tránsito desde la adoración hacia el poder de la mujer en la reproducción a la adoración hacia el poder del hombre en la reproducción. Este tránsito ha mostrado notablemente el cambio de concepto acerca de la reproducción humana tras el establecimiento del patriarcado: el genital masculino simboliza el origen de la vida; y en la reproducción lo que aporta la mujer sólo es un recipiente, pero el hombre le da la semilla a la vida humana y en la reproducción es el hombre que asume el papel dominante, la mujer se limita a recibir pasivamente el semen. Esta situación conduce inevitablemente al desequilibrio entre los principios masculinos y femeninos, que conlleva consecuencias fundamentales y definitivas para la forma en que creamos nuestro mundo y en que vivimos en él.

3.2 Cambios del sistema y la estructura sociales desde la dinastía Shang (1766 a.C.-1122 a.C.) a la Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) y su impacto en la relación entre géneros

3.2.1 Sistemas sociales y la transición de la estructura social en tiempos de la dinastía Shang (1766 a.C.-1122 a.C.) y el Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.)

Hacia el año 1000 a.C. la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) derrotó la dinastía Shang (la dinastía que sigue a la primera dinastía de China, la Xia). Al entrar en la etapa de la dinastía Xizhou se experimentan una serie de impactos sociales con respecto al sistema

⁸⁸ Chen Lianshan, *Chinese Myths and Legends*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 7.

y la estructura social. Wang Guowei afirma, al respecto, que “la reforma política y cultural de China comienza desde los años de tránsito desde la dinastía Shang a la Xizhou.”⁸⁹ Los tentáculos de la reforma se extienden a diferentes dimensiones de la vida social. Lo primero es el establecimiento de la institución Zongfa (la ley Zong 宗). El carácter 宗 está compuesto por dos partes, la parte de arriba 宀 y la parte de abajo 示. La parte 宀 significa el techo y 示 significa el dios o la maestría. Por lo que el carácter 宗 significa templos o santuarios donde se venera a los ancestros. Y Zongfa (la ley Zong 宗) se refiere a la ley patriarcal del sistema de linaje. La ley patriarcal del linaje se trata de, esencialmente, un sistema social que regula y canaliza la relación entre los linajes, y que revela cómo es y cómo funciona la relación entre diferentes linajes en la sociedad.

El núcleo de la ley patriarcal del linaje de la dinastía Xizhou consistía en el sistema hereditario del primogénito.⁹⁰ En la dinastía Shang todavía no se establecía dicho sistema hereditario. El trono se podía pasar a algún hijo o hermano. Y en los casos en que se pasaba el trono a los hijos, podía ser al hijo primogénito o al hijo menor. Wang Guowei señala en su obra que pasar el trono a algún hermano menor era el mecanismo principal del sistema hereditario en la dinastía Shang; el trono se pasaba a algún hijo sólo cuando no quedaba ningún hermano menor.⁹¹ En consecuencia, es lógico concluir que durante la dinastía Shang todavía no existía la diferencia entre los hijos de la reina y los de las concubinas. Esto no sólo afectaba a la casa real, sino que funcionaba para todas las casas aristocráticas. Debido a que el sistema hereditario no estaba determinado rígidamente cabe pensar que era fácil que surgieran luchas y conflictos para subir al trono como el famoso conflicto interior por el trono sucedido a mediados de la dinastía Shang.⁹²

El sistema hereditario del primogénito no surgió hasta finales de la dinastía Shang y principios de la dinastía Xizhou, que asumió los avances de la dinastía precedente. Una vez establecido el sistema duró hasta el fin de la última dinastía feudal (la dinastía Qing, 1644-1912). Del sistema hereditario del primogénito nació el sistema de *Dishu*.

⁸⁹ Wang Guowei, *Yin Zhou ZhiDu Lun, Wang Guowei Jingdian Wen Cun*, Shanghai: Shanghai University Press, 2003, p. 169.

⁹⁰ El hijo mayor de la reina, no de las concubinas.

⁹¹ Wang Guowei, *Yin Zhou ZhiDu Lun, Wang Guowei Jingdian Wen Cun*, Shanghai: Shanghai University Press, 2003, p. 171.

⁹² Se refiere a la lucha por el trono entre los nueve hermanos del rey fallecido Zhongding, conocida en chino como 九世之乱 (el caos entre los nueve), que duró casi cien años.

Di significa ser descendiente de la reina (o la esposa en los casos civiles) y *Shu* significa ser descendiente de concubinas. El sistema de *Dishu* funcionaba como mecanismo que garantizaba la estabilidad y el orden entre la capa aristocrática. Y del sistema hereditario del primogénito y el de *Dishu* surgió el sistema de la ley Zong:

En la dinastía Shang no existía el sistema de *Dishu* por eso no había la ley Zong. El sistema se estrenaba en la dinastía Xizhou. Aunque se estableció para legalizar el modo hereditario en la casa real y entre la capa aristocrática se extendió también entre el pueblo para legalizar el derecho del linaje de Zong. De ahí nació la ley Zong.⁹³

De acuerdo con la regulación del sistema de la ley Zong, el linaje o el linaje de la familia se pasaba siempre a través del primogénito de la generación. Este linaje se llama el Zong-mayor cuyo líder era aquel primogénito original que debía ser respetado por toda la familia. El linaje establecido por los otros hijos que no fueran el primogénito se llama el Zong-menor. La base y el núcleo del sistema de la ley Zong de la dinastía Xizhou consistían en salvaguardar el derecho y el estatus del primogénito. Por medio de distinguir el Zong-mayor de los Zong(s)-menor(es) y de proteger el estatus del líder del Zong-mayor, la institución política de naturaleza jerárquica en que el monarca como la autoridad suprema logró establecerse y estabilizarse.

Además de establecer la jerarquía política y social con la Ley Zong, el sistema de matrimonio también experimentó cambios esenciales para establecer y profundizar la jerarquía entre el varón y la mujer. En la dinastía Shang existían dos tipos de matrimonios: el exogámico y el endogámico, pero empezó a prevalecer 男娶女嫁,⁹⁴ en este sentido se trata de un matrimonio exogámico donde la mujer tenía que marcharse lejos y separarse de sus propios padres y hermanos (hermanas). Según la estadística que hizo el investigador japonés Dao Bangnan (島邦男⁹⁵) sobre las inscripciones *jinwen* o

⁹³ Wang Guowei, “商人无嫡庶之制, 故不能有宗法……周人嫡庶之制, 本为天子诸侯继统法而设, 复以此制通之于大夫以下, 则不为君统而为宗统, 于是宗法生焉。”, *Yin Zhou Zhidu Lun*, Wang Guowei *Jing Dian Wen Cun*, Shanghai: Shanghai University Press, 2003, p. 173.

⁹⁴ 男娶女嫁: significa que cuando un varón y una mujer se casan, el varón llevará a la mujer a su propio lugar de procedencia y la integrará a su linaje.

⁹⁵ 島邦男 (1908-1977), investigador japonés famoso de los estudios de las inscripciones *jinwen* y las escrituras en huesos oraculares, y de las filosofías antiguas chinas antes de la primera unificación de China, la dinastía Qin (221 a.C.-207 a.C.).

zhongdingwen (las inscripciones en objetos de bronce),⁹⁶ las mujeres denominadas con el nombre de lugares llegaban a la cuarta parte del total.⁹⁷ Esto lo podemos considerar una importante pista para conocer la procedencia geográfica de las mujeres en los casos de matrimonio exogámico. Sobre el cambio del sistema matrimonial Wang Guowei indicó en su obra *Yin Zhou Zhidu Lun (El sistema de la dinastía Shang y el de la Zhou)* que en la dinastía Shang se permitía la endogamia (del mismo apellido) tras seis generaciones, pero desde la dinastía Xizhou se prohibió totalmente la endogamia (del mismo apellido) y se implantó definitivamente la exogamia.⁹⁸ El matrimonio en la dinastía Xizhou cumplía rigurosamente el principio de exogamia proscribiendo el matrimonio del mismo apellido y el principio de marido-esposa-concubinas (en el que cada hombre podía tener una esposa y varias concubinas).

Implantar la exogamia no solo evitó matrimonios del mismo linaje, sino que también incrementó la población y empezó a conectar familias de distintos apellidos a través de vínculos políticos. La exogamia en el sistema de marido-esposa-concubinas sobrepasa la consideración de simple sistema matrimonial: es una actividad social de matiz político. La exogamia y el sistema de la Ley Zong funcionan complementariamente como el sistema político más importante de la dinastía para desnaturalizar y politizar la consanguinidad y la relación matrimonial y convertirlas así en lazos o nudos políticos que funcionan a disposición de la clase gobernante. En todas las cadenas de la Ley Zong, el linaje es la unidad básica. El estatus y la prosperidad del linaje dependen a gran medida del número de población. El principio de marido-esposa-concubinas se establece para garantizar la natalidad en el linaje. Además, a través de la exogamia el rey consigue casarse con las hijas o hermanas de los duques (en chino: 诸侯 *zhuhou*) y así consigue establecer relaciones tío-sobrino o abuelo-nieto con los duques abarcándolos en el mismo Zong donde el rey es el Zong-mayor. Del mismo modo los duques logran ampliar sus relaciones de la Ley Zong con otros mientras se hacen más potentes y se hacen aliados políticos. De este modo, el matrimonio es pura política, y la exogamia de principio de marido-esposa-concubinas constituye la manera

⁹⁶ Jinwen, o Zhongdingwen: escrituras o inscripciones en los objetos de bronce, tienen su origen desde los mediados de la dinastía Shang (1766 a.C.-1122 a.C.) y florecían durante la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.).

⁹⁷ Cao Zhaolan, *Jinwen yu Yin Zhou Nixing Wenhua*, Beijing: Peking University Press, 2004, p. 30.

⁹⁸ Wang Guowei, “商人六世以后，或可通婚；而同姓不婚之制，实自周始”，*Yin Zhou Zhidu Lun, Wang Guowei Jing Dian Wen Cun*, Shanghai: Shanghai University Press, 2003, p. 180.

más eficaz para ampliar y fortalecer los vínculos políticos.

Otro sistema social de la dinastía Xizhou que influye trascendentalmente en la sociedad china es el sistema ritual. Los gobernadores de Xizhou heredaron el sistema ritual de la dinastía Shang y lo modificaron y enriquecieron hasta que llegó a una dimensión de enorme abasto y lo denominaron *Zhou Li* (el sistema ritual de Xizhou). *Zhou Li* regulaba los ritos de sacrificio, las reglas suntuarias, y lo más importante: la organización del parentesco. La meta final y primordial consistía en preservar y fortalecer el orden social jerárquico dentro del linaje y por extensión, dentro del Estado en general. Con respecto a la jerarquía de género, aunque no se regula literalmente la inferioridad de las mujeres ante los varones, los rituales que se deben seguir en el matrimonio y dentro de cada linaje consiguen establecer específicamente e implícitamente la jerarquía “normal” entre los dos géneros. Analizar las causas de la opresión de género en China es un intento muy importante para mi tesis. Porque si queremos conseguir una sociedad sin jerarquía de género, es crucial que encontremos el hito institucional que marca la estructura institucional e ideológica de género. Veámoslo con detalle: en un primer momento, *Zhou Li* sometía a las mujeres como propiedad disponible para las familias, estructuradas ya patriarcalmente: antes de casarse la hija obedece y se somete a su padre y después de casarse, a su marido; en un segundo momento, una vez casada, el estatus de la mujer dependía de si podía dar a luz a un hijo o más (cuantos más, mejor); si lograba dar a luz al primogénito veía elevado su estatus dentro del linaje de su marido, idea que se recoge en la expresión china 母凭子贵.⁹⁹

Este sistema funcionaba en paralelo con la Ley Zong y la dinámica entre ambos institucionalizó a las mujeres como vehículos de reproducción y de alianzas políticas. Podríamos decir que esta interacción supone el inicio y la consolidación de la reificación de las mujeres chinas porque marcó el comienzo del *tráfico* de mujeres en China. A diferencia del matrimonio en épocas anteriores, el matrimonio, desde la dinastía Xizhou, se ve politizado. El valor más importante de las mujeres es poder dar hijos (y no hijas, porque ritualmente, sólo los hijos pueden continuar el linaje) a los hombres y poder servirse de lazo para unir dos apellidos, dos casas, o dos poderes políticos. En el *tráfico* dejan de ser personas, son esposas o concubinas, se despojan del

⁹⁹ 母凭子贵: se refiere a que la nobleza de la madre depende del hijo.

atributo de ser persona y quedan dotadas de valores políticos. Apelando a la analogía que Gayle Rubin construye en su artículo “The Traffic in Women” (1975), una mujer es simplemente mujer (mejor entender “mujer” como persona), sólo que en ciertas relaciones se la convierte en esposa, prostituta o cualquier elemento puramente relacional. La Ley Zong y Zhou Li constituyen el marco inicial y esencial con respecto a sexo-género, el cual podemos definir, partiendo del *sistema de sexo/género* de Gayle Rubin como un conjunto de reglamentos con que la sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de actividades humanas.

El sistema de parentesco en China surge y se estabiliza gracias al sistema de la Ley Zong y el sistema ritual Zhou Li. Es inventado y es capaz de reproducir y concretar sexualidades socialmente organizadas. Si buscamos la genealogía de la consciencia de sexo-género en la historia de China el sistema de parentesco es la forma empírica más detectable de aquel. El sistema de parentesco ha inspirado, durante décadas, trabajos de antropólogos que intentan explicar el tabú de incesto, el casamiento entre primos, etc. Hasta la aparición, en el siglo XX, del libro de Lévi-Strauss *The Elementary Structures of Kinship* (1949) el parentesco se percibe como la imposición de una organización social basada en procreación biológica. Se le dota de valor particular en favor de consolidar el poder patriarcal y la estructura social androcéntrica. En palabras de Lévi-Strauss, la sociedad nunca ha sido abstracta o neutral en términos de género y las identidades divergentes de los dos sexos tienen su propia genealogía. A sus ojos, la esencia del sistema de parentesco consiste en el *intercambio de mujeres* entre hombres y argumenta que el tabú de incesto se debe entender como el mecanismo que garantiza que esos intercambios tienen lugar entre diferentes familias. Dado a que la existencia del tabú de incesto es universal es lógico argumentar que en la sociedad china el tabú del incesto impone como meta social la exogamia y la alianza política de familias basadas en la sexualidad y procreación biológica: “La prohibición del incesto no es tanto una regla que prohíbe el matrimonio con la madre, hermana o hija, como una regla que obliga a dar a otro la madre, la hermana o la hija. Es la suprema regla del regalo...”¹⁰⁰

Debido a la exogamia, aparecen distinciones de relaciones interior-exterior, cercano-lejano, dirigente-subordinado que constituyen el árbol de parentesco. Las

¹⁰⁰ Lévi-Strauss Claude, *The Elementary Structures of Kinship*, Boston: Beacon Press, 1969, p. 51.

distinciones se establecen desde el centro-marido: en la familia, los padres de las mujeres (sea esposa o concubina) son inferiores a los padres del marido. Por extensión, todos los parientes de la parte de la mujer son inferiores respecto a los de la parte del marido y además, todos los que poseen el mismo *apellido*, el apellido del padre del centro-marido, se consideran superiores a los del apellido de su madre. Los primeros, esto es, los parientes más cercanos al centro-marido, se ubican en un círculo de relaciones interiores, mientras que los vinculados a la madre se relacionan con el centro-marido desde la exterioridad. Y las hijas (esposa o concubina futuras), siempre se consideran exteriores a la familia de origen porque se casarán y se tomarán el apellido de sus maridos; es decir, se consideran personas de un *apellido* distinto al de la familia de origen. La prioridad de la hija son sus padre y hermanos; después de casarse, lo son sus marido e hijos. Sea antes o después del casamiento ella misma nunca es la prioridad de su propia vida. Es obvio percatarse de que en dicho sistema de relaciones la mujer no tiene ningún derecho a beneficiarse de la circulación donde ella misma es ese *regalo*¹⁰¹ en circulación. El hombre es la única parte que puede sacar partido en el matrimonio siempre que la supuesta organización social funcione mediante el intercambio de mujeres entre hombres.

El *intercambio de mujeres* es un concepto llamativo y potente también en el contexto histórico chino porque revela que las supuestas relaciones sociales del sistema de parentesco especifican que el hombre tiene cierto derecho a la mujer, pero ella no tiene el derecho recíproco al hombre ni a ella misma. En este sentido, en el sistema de parentesco donde tiene lugar el *intercambio de mujeres*. Lévi-Strauss considera el *intercambio de mujeres* como el principio fundamental del parentesco y si estamos de acuerdo en esto, la subordinación de mujeres se puede considera como el producto de las relaciones sociales del sistema parentesco en que se elaboran y reproducen conceptos como sexo y género.

3.2.1.1 La formación de la consciencia de roles de género desde la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.)

Desde la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) hasta el período de Primaveras y otoños (770 a.C. y 476 a.C.), además de haber heredado la estructura fundamental del período pasado (Shang) el desarrollo social consigue fomentar una definición más precisa y

¹⁰¹ *Gift*, en la obra *The Traffic in Women* de Rubin.

rigurosa para hombres y mujeres con respeto a sus roles de género correspondientes. Muchas cosas que todavía no se instituyen, pero se practican, alcanzan su forma ritual formando reglas y sistemas oficialmente determinados acerca de género. Entre todo se destaca el principio 男女有别: la diferenciación entre varón y mujer. A continuación, revisaré la constitución de las reglas e instituciones de género de los dos períodos para analizar la estructura de los roles de género.

En los textos antiguos donde se ve reflejada la vida social en la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) la *diferenciación entre varón y mujer* es un término que se lee con mucha frecuencia. El término está estrechamente vinculado con otro: la *diferencia entre marido y esposa*. A principios de la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) se lee en el artículo famoso *Mu Shi* del rey Wu su reproche muy duro del rey Zhou de la dinastía Shang porque éste sólo escucha a su mujer, la concubina Daji.¹⁰² La gallina intenta cantar al amanecer. Cuando la gallina en casa canta al amanecer, toda la familia está por caer en ruinas.¹⁰³

Aquí se lee con claridad el mensaje de que desde el inicio de la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) ya existe la diferenciación entre varón y mujer con una delineación clara. Se trata de una creencia heredada desde el tiempo pasado, pero en la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) se ve consolidada y se delimita con una precisión sin precedentes la *diferenciación entre varón y mujer* subrayando la distribución de trabajo de los dos géneros; de ahí se forma la percepción de *diferencia entre marido y esposa* donde se detecta con mayor claridad el proceso de la socialización de los roles de género. Puesto que la *diferenciación entre varón y mujer* funciona para la formación, la orientación y la reglamentación de los roles de género, mientras que la *diferencia entre marido y esposa* opera salvaguardando y consolidando los productos (*efectos*) que se logran en el proceso de la *diferenciación*, llevando todos los principios generizados a prácticas reales en la vida familiar y social.

Visto desde una perspectiva sociológica, los roles de género que asumen hombres y mujeres responden a una diferenciación alentada entre dos géneros modelada en

¹⁰² Daji, concubina favorita del rey Zhou, el último de la dinastía Shang. Según los textos históricos, el rey Zhou está tan obsesionado con ella que escucha sus consejos y le confía asuntos de Estado. Al final la negligencia del rey acarrea la derrota del Estado. Es la figura más representativa de la fatalidad femenina en la historia china.

¹⁰³ “牝鸡无晨。牝鸡司晨，惟家之索”，*Shang Shu-Mu Shi*. Cantar al amanecer se refiere a meterse en asuntos públicos porque generalmente las gallinas no cantan, pero los gallos sí.

función de las reglas sociales. La regla ritual de *diferenciación entre varón y mujer* de la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) consiste en canalizar y alentar la diferencia entre dos géneros para modelar los roles adecuados de género que permiten una gobernación ordenada. De ser persona, es obligatorio que acepte la formación, la orientación y el entrenamiento de roles de género. Y la *diferenciación* está allí para cada persona aún antes de que nazca, como podemos apreciar en la siguiente referencia, perteneciente a la obra *Shijing* (El clásico de poesía): “¿Con qué se sueña? Soñar con un oso indica que el bebé será fuerte y soñar con una serpiente indica que el bebé será de muy buenas facciones. Según el gran adivino, si sueña con un oso la madre el bebé será un niño, si sueña con una serpiente, será una niña.”¹⁰⁴

Este ejemplo nos indica que a principios de la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) ya se adivina el sexo del bebé cuando la madre aún está embarazada. Es lógico proponer que la adivinación del sexo del feto sirve para determinar con anticipación el rol de género que asumirá al nacer e incluso, para realizar la formación temprana durante la etapa-feto para fomentar la identificación “natural”. Y una vez nacido el bebé, el dispositivo de *diferenciación* empieza a funcionar:

El hombre no debe preocuparse por lo que debe preocupar a la mujer y viceversa. No se pueden pasar cosas directamente por las manos excepto en ocasiones ceremoniales o funerales. No pueden usar el mismo pozo ni usar el mismo cuarto de ducha. No pueden usar la misma cama ni la cobija ni el edredón. No se pueden pedir o prestar cosas ni pueden compartir ropas. Al salir a la calle la mujer se debe ocultar la cara con velo y el hombre anda a la derecha y la mujer, a la izquierda.¹⁰⁵

Cuando el duque Hui de Jin (estado) estaba en el estado Liang, Liang Bo casó a su propia hija al duque. Liang Ying estaba embarazada y no mostraba señales de dar a luz. El gran adivino del estado Zhao Fu y su hijo adivinaron diciendo que iban a dar a luz a un hijo y una hija y que el hijo sería ministro de la Corona y la hija, concubina.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Anónimo, “吉梦维何? 维熊维罴, 维虺维蛇。大人占之: 维熊维罴, 男子之祥; 维虺维蛇, 女子之祥”, *Sigan-Xiaoya-Shi, Shijing*, Nanjing: Phoenix Publishing and Media, p. 193.

¹⁰⁵ Dai Sheng (Compilador), “男不言内, 女不言外。非祭非丧, 不相授器。外内不共井, 不共湔浴, 不通寝席, 不通乞假, 男女不通衣裳。女子出门, 必拥蔽其面…… 道路, 男子由右, 女子由左” *Neize, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 177.

¹⁰⁶ Zuo Qiuming, “惠公之在梁也, 梁伯妻之。梁嬴孕, 过期, 卜招父与其子卜之。其子曰 ‘将

Desde los textos antiguos se aprecia cómo se concede más valor al nacimiento de un bebé “niño” porque el “niño” se responsabilizará de heredar y hacer prosperar la propiedad familiar. Aunque el mismo bebé no es consciente de nada, estas primeras articulaciones de la diferencia de sexos no dejan de tener efectos. En realidad, lo que se hace es crear una expectativa social común para que el bebé crezca, desde su nacimiento, bajo cierta circunstancia de género determinado y de ahí en adelante se vaya esforzando en la identificación que “debe” concebir hacia su sexo-género.

Cuando puedan hablar, deben enseñarles a contestar cuando les llamen: el niño debe contestar diciendo “wei (唯)”, y la niña “yu (俞)”. Las bolsillas que llevan consigo, la del chico se hace de cuero indicando que cuando sea mayor de edad se dedicará a asuntos públicos, por ejemplo: dedicarse a la lucha para proteger la patria. Mientras que la de la chica se hace de seda indicando que se dedicará a quehaceres domésticos, por ejemplo, la bordadura y costura. Al cumplir los siete años se empieza a enseñarles que hay diferencia entre varón y mujer, no pueden sentarse juntos ni comer a la misma mesa. Y a los diez años, las chicas deben quedarse en casa mientras que los chicos deben salir de casa para aprender de los maestros: alojarse en las escuelas, aprender las matemáticas y a leer y escribir.¹⁰⁷

Tan pronto como se puede articular la primera palabra ya se enseñan términos con matices de género y a los siete años ya se ve levantada la primera barrera de género. El *modo diferenciador* de tratar a “niños” y “niñas” se considera fundamental e inconsciente para fomentar la identificación de género de post-etapa en el proceso entero de la socialización de sexo-género. Según las perspectivas de la pedagogía moderna, sabemos que la educación de etapa temprana es significativa y trascendental para toda la vida. Es lógico indicar que desde la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) la educación de *modo diferenciador* desde la edad temprana (infancia) es indispensable y significativa para la formación y auto-identificación de género a lo largo de la vida

生一男一女。’ 招曰：‘然。男为人臣，女为人妾’” *Duque Xi- X V II año, Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 194.

¹⁰⁷ Dai Sheng (compilador), “能言，男‘唯’女‘俞’，男鞶革，女鞶丝……七年，男女不共席，不共食……十年，出就外传，居宿于外，学书记” *Neize, Liji*, Ha’erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 191.

entera.

Desde los diez años, las personas empiezan a aprender e incorporarse separadamente de los contenidos correspondientes a su rol de género:

A los diez años los chicos deben salir de casa y alojarse en la escuela para aprender a leer, escribir y matemáticas; a los trece años aprenden poesías, el baile Shao, y a tocar instrumentos; a los quince años aprenden el baile Xiang y a conducir carros y lanzar flechas; a los veinte años, se celebra su mayoría de edad y empiezan a aprender los Cinco Ritos... Las chicas no pueden salir de casa al cumplir los diez años. Empiezan a aprender a hablar en voz suave y dulce, obedecer a los mayores, manejar la costura y la bordadura, y observar trabajos preparativos para ceremonias rituales como preparar aguardiente para poder realizarlos en ceremonias futuras. A los quince años se celebra su mayoría de edad y se casan a los veinte años... Al casarse si el marido le da Excrex¹⁰⁸ será la esposa, si no, será concubina.¹⁰⁹

Se trata de un *entrenamiento* físico y psíquico que se realiza separadamente para fomentar la auto-identificación del género. Además de las regulaciones de género que encontramos en la obra *Liji*, abundan contenidos semejantes en obras clásicas como *Zuozhuan* y *Guoyu* que documentan la realidad de que, desde la infancia, se aprenden y se incorporan las instrucciones específicas del género socialmente asignado. Para lograr la auto-identificación no es suficiente la formación temprana acerca de los distintos roles de género; son imprescindibles regulaciones estrictas que limiten y canalicen conductas en la vida cotidiana a fin de reforzar reiteradamente la consciencia respecto al rol de género, regulado y alentado por la sociedad. El principio fundamental que siguen las regulaciones es la *diferencia entre interior y exterior*.

La *diferencia entre interior y exterior* consiste en aprovechar el diseño de la

¹⁰⁸ El Excrex es una donación que el marido asigna a la mujer en el día del Ti Qing (propuesta de matrimonio) cuando las dos familias interesadas se reúnen para hablar del intercambio de bienes y detalles de la boda y del matrimonio. La donación de parte del marido se considera un acto ritual indispensable para que dicha relación matrimonial esté considerado oficial, vigente y decente, en la cual la mujer está a la altura de estatus de esposa, en vez de concubina.

¹⁰⁹ Dai Sheng (Compilador), “十年, 出就外传, 寄宿于外, 学书记……十有三年, 学乐, 诵诗, 舞《勺》成童, 舞《象》, 学射、御。二十而冠, 始学礼…女子十年不出, 姆教婉婉、听从、执麻枲, 治丝茧……观于祭祀, 纳酒、浆、十有五年而笄, 二十而嫁。聘则为妻, 奔则为妾” *Neize, Liji*, Ha’erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 19.

construcción del palacio para dividir los espacios cotidianos y asignarlos a los distintos géneros. En principio la parte delantera del palacio, o de la mansión o la casa, es reservada para los hombres, porque semejante espacio se considera el *exterior*, y la mujer, debe mantenerse en la parte trasera, que se considera el *interior*. Dicha asignación espacial funciona en paralelo a la asignación y diferenciación del trabajo: los hombres se encargan de los asuntos públicos y las mujeres, de las tareas domésticas. Se refuerza así, con límites objetivos y “naturales” la concepción de la *diferencia entre varón y mujer*. Por ejemplo: “la relación entre marido y esposa es la base fundamental de todos los ritos y hay que tratarlo cuidadosamente. Son rigurosas las regulaciones que dividen el espacio interior del exterior. El hombre vive en el exterior y la mujer, en el interior.”¹¹⁰ Marido y esposa, aunque son pareja de matrimonio no dejan de ser hombre y mujer. Por lo tanto, no se excusan de cumplir el principio que delinea la *diferencia entre varón y mujer*. Es decir, el espacio *interior* es accesible para los hombres, pero el espacio *exterior* es absolutamente prohibido para las mujeres, excepto en ocasiones extremas.

¹¹⁰ Dai Sheng (Compilador), “礼始于谨夫妇。为宫室，辨外内。男子居外，女子居内”，*Neize, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 187.

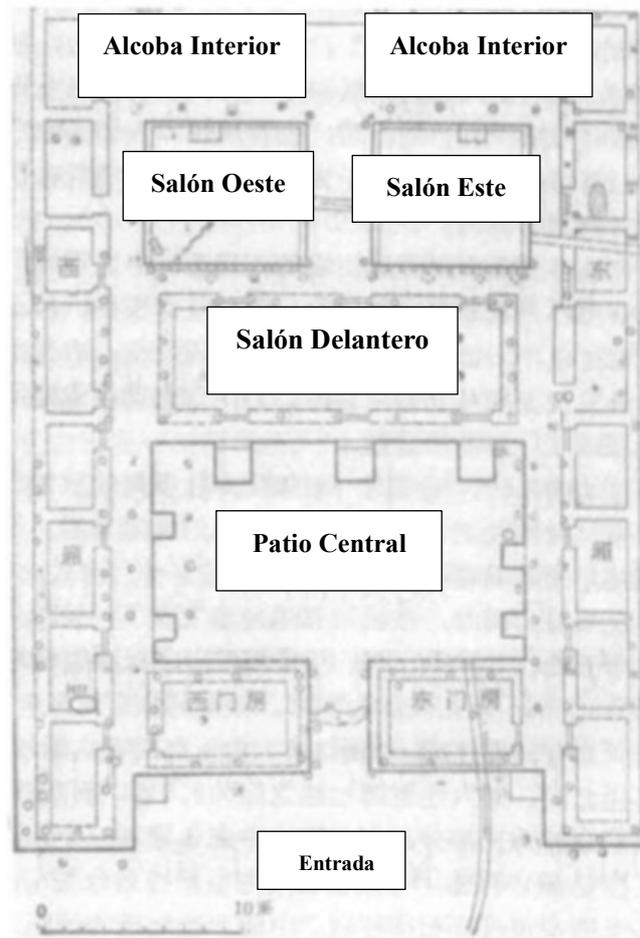


Imagen 6. *Plano de un Palacio de Xizhou* (Aldea de Fengchu, Qishan)

Este esquema de distribución de la vida cotidiana vinculado a la diferencia genérico-sexual puede apreciarse en el *Plano de un Palacio de Xizhou* realizado por un equipo de arqueólogos a partir de las ruinas encontradas en Qishan, de la provincia Shanxi.¹¹¹ Como puede apreciarse, en el plano se muestra directamente el principio constructivo de salón-delantera y alcoba-trasera. La separación deliberada y naturalizada del espacio logra levantar restricciones físicas que de forma directa refuerzan las instrucciones específicas, por ejemplo: “Hombre y mujer no pueden sentarse juntos, tienen que estar separados; no pueden compartir perchas, ni toallas ni peines; no se pueden pasar cosas...”¹¹²

¹¹¹ Zhao Dongyu, *Cong Nan Nü Zhi Bie Dao Nan Zun Nü Bei: Xian Qin Xing Bie Jue Se Yan Jiu*, Ha'erbin: Heilongjiang People's Publishing House, 2012, p. 139.

¹¹² Dai Sheng (Compilador), “男女不杂坐，不同橐枷，不同巾栉；不亲授”，*Quli, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 8.

Como se ve en esta referencia, son abundantes y reiteradas las regulaciones que restringen la vida cotidiana de hombres y mujeres. Funcionan paralelamente con la barrera física de la *diferencia entre interior y exterior* regularizando y la *diferenciación entre varón y mujer* hasta que se moldeen los estereotipos generizados y luego se imponen a los individuos.

La *diferencia entre varón y mujer* insiste en mantener la distancia infranqueable entre hombre y mujer y se considera parte de los ritos tradicionales. Así, quienes violen o ignoren la distancia serán repudiados por ello. Véase, por ejemplo, la historia del Duque Huan: “El duque Huan de Lu (estado) fue a la cita con el duque Xiang de Qi(estado). Fue junto con su mujer Jiang.”¹¹³ Jiang cometió adulterio con el duque Xiang y eso causó la muerte del duque Huan. Xu Shen opinaba al respecto diciendo que “la mujer está casada y el hombre casado. Los dos no pueden acercarse, si no, sería violar los ritos. Violar los ritos provocará todo fracaso.”¹¹⁴ Aquí *los ritos* se refieren a *Zhou Li*, que se establece como doctrinas normativas que siguen *las leyes del Cielo*. Actuar en contra de *los ritos* (aquí en dicho contexto se concreta en la *diferencia entre varón y mujer*) supone conductas contra *las leyes del Cielo*. De modo tal que se conllevará definitivamente la calamidad.

No es esta la única anécdota recogida que va en esta dirección. Veamos, por ejemplo, esta otra referencia:

Las mujeres del duque Wen de Zheng fueron a visitar al rey Cheng de Chu. Cheng les mostró los prisioneros de guerra y sus orejas cortadas. Eso es violar los ritos. Cuando se recibe o se despide a los invitados, las mujeres no pueden salir del portal. Si los invitados son hermanos, tampoco pueden pasar por la puerta. Y en el tiempo de guerra, los hombres no pueden acercarse a las cosas de mujeres. ¡Al rey Cheng de Chu no le va a salir bien! No respeta el rito de la diferencia entre varón y mujer. A quien no respeta el rito ¿cómo le van a salir bien las cosas?¹¹⁵

¹¹³ Zuo Qiuming, “公将有行，遂与姜氏如齐” *Duque Huan- X VIII año, Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 79.

¹¹⁴ *Ibid.*, 79.

¹¹⁵ Zuo Qiuming, “郑文夫人隗氏、姜氏劳楚子与柯泽。楚子使师縉示之俘馘。君子曰：‘非礼也。妇人送迎不出门，见兄弟不逾阃，戎事不迓女器。’……‘楚王其不没乎！为礼卒于无别！无别不可谓礼，将何以没？’” *Duque Xi- X X II año, Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 208.

Se trata de pasajes que se documentan en la crónica clásica *Zuozhuan*¹¹⁶ para criticar la violación del principio de la *diferencia entre varón y mujer*. De ahí podemos ya deducir que desde la dinastía Xizhou hasta el período de Primaveras y otoños (770 a. C. y 476 a. C.) el principio de la *diferencia entre varón y mujer* se haya aceptado y venido enraizando en la mentalidad común de la gente.

La percepción y mentalización de la *diferencia entre varón y mujer* y la identificación con los roles de género se refuerzan a través de un dispositivo fundamental: el rito matrimonial, como podemos ver reflejado en diversos pasajes de la documentación de la época:

Comer, beber y la sexualidad son necesidades esenciales del ser humano.¹¹⁷

Si el ser humano no puede controlar su deseo actuará en contra de las leyes del cielo y se hará mundano al extremo. De ahí surgen desobediencia, engaño, rebeldía y lujuria... nuestros ancestros han instituido ritos y música para regular y canalizar los deseos. Regulaciones como vestirse de luto y llorar visiblemente en el funeral sirven para regular las exequias. Escribir canciones, hacer bailes y tocar instrumentos sirven para crear la armonía en la vida cotidiana. Ritos que celebran ser adultos y adultas y ritos de matrimonio sirven para diferenciar hombres y mujeres.¹¹⁸

La diferencia entre varón y mujer queda clara porque existe el rito matrimonial. Los ritos existen para prevenir calamidades y rebeldías como los diques para los caudales. Si se cree que los diques antiguos ya no sirven y se los destruye, se sufrirá por las inundaciones. Y si se cree que los ritos tradicionales ya no sirven y se los viola se sufrirá por las calamidades y rebeldías. De modo tal que si se viola el rito matrimonial se perderá la equivalencia entre marido y esposa y se multiplicarán los delitos carnales...¹¹⁹

¹¹⁶ *Zuozhuan*, también traducido como *Crónica de Zuo* o el *Comentario de Zuo*, tiene un valor altísimo histórico para la historia china siendo el primer trabajo chino de historia narrativa. Es una historia narrativa que cubre el período desde 722 a. C. a 468 a. C.

¹¹⁷ Dai Sheng (Compilador), “饮食男女，人之大欲存焉”，*Liyun, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 147.

¹¹⁸ Dai Sheng (Compilador), “人化物也者，灭天理而穷人欲者也。于是有悖逆诈伪之心，有淫泆作乱之事……是故先王制礼乐，人为之节。衰麻哭泣，所以节丧纪也。钟鼓干戚，所以和安乐也。昏姻冠笄，所以别男女也”，*Yueji, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, pp. 239-240.

¹¹⁹ Dai Sheng (Compilador), “昏姻之礼，所以明男女之别也。夫礼，禁乱之所由生，犹坊止水之所自来也。故以旧坊为无所用而坏之者，必有水败；以旧礼为无所用而去之者，必有乱患。故昏姻之礼废，则夫妇之道苦，而淫辟之罪多矣”，*Jingjie, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art

Comer, beber y la sexualidad son instintos básicos.¹²⁰

Desde el nacimiento los padres esperan a que el hijo tenga esposa y concubinas y la hija se case con alguien que le de amparo. Se trata de una esperanza que se comparte por todos los padres. Si quedan en verse clandestinos, sin pedir el permiso parental ni estar presente la casamentera. Se repudiarán tanto por el pueblo como por sus propios padres.¹²¹

Los documentos indican que en una época tan temprana como en la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) ya se reconoce la sexualidad como un aspecto esencial, equivalente a necesidades como la nutrición. Pero este reconocimiento implica también una regulación; así, mientras se instituyen regulaciones que diferencian y distancian hombres y mujeres para controlar la sexualidad original y evitar delitos carnales también se reconocen los matrimonios que respetan los ritos tradicionales¹²² que sirven para regular y canalizar el impulso primitivo de la humanidad para mantener la normalidad social (mujer casada, y hombre casado), lo que facilita el gobierno del país. Si se abandona el rito racional y canalizador que es el matrimonio la sexualidad se desata como el caudal que desborda del cauce destruyendo la normalidad civilizada de la sociedad humana. El rito matrimonial consiste en la línea de defensa más eficaz y significativa para salvaguardar la *diferencia entre varón y mujer*, pero es paralelamente la piedra de toque de la formación y el entrenamiento de roles de género. Podemos decir que el rito de matrimonio es, en gran medida, la garantía para que se perpetúe la *diferencia entre varón y mujer*. El incumplimiento¹²³ de la *diferenciación entre varón y mujer* equivale a cometer delitos carnales y en este caso la mujer abandona la condición de esposa (es curioso que en los textos antiguos solo se documente el castigo ético para la mujer): “Al casarse si el marido le da Excrex, será la esposa, si no, será concubina.”¹²⁴ El Excrex (la donación matrimonial) aquí supone el permiso parental y

Publishing House, 2013, p. 323.

¹²⁰ Mencio y sus discípulos, “食色，性也”，*Gaozishang, Mengzi*, Shanghai: Editorial de Shanghai Guji, 2016, p. 240.

¹²¹ Mencio y sus discípulos, “丈夫生而愿为之有室，女子生而愿为之有家，父母之心人皆有之。不待父母之命、媒妁之言，钻穴隙相窥，逾墙相从，则父母、国人皆贱之”，*Gaozishang, Mengzi*, Shanghai: Editorial de Shanghai Guji, 2016, p. 126.

¹²² Se refieren a los matrimonios establecidos oficialmente por los padres de los novios contratando a una casamentera como intermediaria.

¹²³ Por ejemplo, los varones solteros y las mujeres solteras quedan para verse secretos (sin presencia de los padres o la casamentera).

¹²⁴ Dai Sheng (Compilador), “聘则为妻，奔则为妾”，*Neize, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and

la presencia de la casamentera. Es símbolo de un matrimonio oficial que respeta los ritos.

Para profundizar la investigación sobre la *diferencia* no se puede descartar el principio de la *diferencia entre marido y esposa*. Al empezar el apartado ya lo hemos mencionado. Se puede decir, en cierto aspecto, que comparte bastante similitud con el principio de la *diferencia entre varón y mujer*. Sin embargo, no podemos confundir los dos. Porque funcionan en distintas dimensiones. Podemos considerarlos dos facetas imprescindibles del dispositivo diferenciador de género. La *diferencia entre varón y mujer* consiste esencialmente en la formación en la vida cotidiana de los roles de género y en mantener la distancia obligatoria (visible e invisible) entre los dos géneros. Pero la *diferencia entre marido y esposa* se establece en base de la *diferencia entre varón y mujer* para que la esfera familiar se conecte con el estatus correspondiente. Es decir, en todo el proceso donde funciona el dispositivo diferenciador de género la *diferencia entre varón y mujer* funciona como la primera fase donde se consuma la formación y la canalización ideológica respecto al rol de género mientras que la *diferencia entre marido y esposa*, la segunda fase, consiste en proteger y profundizar lo conseguido en la primera fase y lo somete al entorno social para que se perpetúe el producto naturalizado.

A los treinta años se casa y se dedica a los asuntos de hombre, trabajar en el campo, alistarse al ejército, aprender todo tipo de conocimientos y hacerse amigo de personas que conciben grandes ideales... Las chicas no pueden salir de casa al cumplir los diez años. Empiezan a aprender a hablar en voz suave y dulce, obedecer a los mayores, manejar la costura y la bordadura y preocuparse de otros asuntos de mujer.¹²⁵

La esencia de la *diferencia de marido y esposa* consiste en distinguir *asuntos de hombre* de *asuntos de mujer*: la división del trabajo. Según lo documentado en la obra *Shijing*,¹²⁶ las profesiones masculinas se extienden a todo tipo de asuntos públicos y

Art Publishing House, 2013, p. 191.

¹²⁵ Dai Sheng (Compilador), “三十而有室，始理男事，博学无方，孙友视志…… 女子十年不出，姆教婉婉、听从、执麻枲，治丝茧，织纴组紃，学女事，以共衣服” *Neize, Liji*, Ha’erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 191.

¹²⁶ *Shijing*, traducido como el *Clásico de poesía*. Se cuenta entre los Cinco Clásicos de la educación confuciana. Es la primera gran recopilación de las poesías antiguas chinas y goza de un valor histórico

sociales, tales como políticos, económicos y militares. En cuanto a las adultas, los trabajos se limitan a la recolección de hortalizas, labores de costura y bordadura y, en fin, trabajos complementarios y puramente domésticos.

Fui a Dongshan para luchar contra los rebeldes y llevaba mucho tiempo fuera de casa. Estoy en camino a casa y la llovizna no quiere cesar. Al enterarme de la noticia de poder regresar a casa, me sentí triste al pensar en mi familia... Escuchando a los pájaros pienso en mi esposa quien no deja de suspirar en casa. Limpiando y arreglando la casa espera mi llegada. ...¹²⁷

Se trata de un poema escrito por un soldado y compilado en la obra *Shijing*. Es fácil leer el mensaje de que el hombre sale de casa para salvaguardar la patria y la mujer no puede hacer nada más que lamentarse de la ausencia de su marido y hacer tareas domésticas. El hombre lucha por *Dongshan* y la mujer suspira, recluida en casa. La diferenciación de trabajo y de espacio queda bastante clara. Además, de acuerdo con las investigaciones arqueológicas, queda confirmada la distribución laboral entre hombre y mujer: en las tumbas de los aristócratas o soldados de la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) se han descubierto armas enterradas junto a los cuerpos; no sucede lo mismo en el caso de las tumbas de las aristócratas; en las tumbas del período de Dongzhou (que sigue al de Xizhou) se revela que en las tumbas de los varones se depositan armas como espadas de bronce y otros utensilios militares mientras que en las tumbas de las mujeres se depositan objetos de costura, como agujas y adornos.¹²⁸ Este punto de vista arqueológico tiene una especial relevancia para confirmar lo documentado en la obra *Shijing*: son los hombres que asumen el trabajo y la responsabilidad de luchar en batallas y las responsabilidades de las mujeres no serán nada más que tareas domésticas. Y esto a su vez también corrobora lo documentado en obras como *Zuozhuan* y *Guoyu*,¹²⁹ en las que indica que, en comparación con los

académicamente reconocido al proyectar la vida social durante los quinientos años desde principios de la dinastía Xizhou hasta mediados del período de Primavera y otoños.

¹²⁷ Anónimo, “我徂东山，惓惓不归。我来自东，零雨其濛。我东曰归，我心西悲。……鸛鸣于垤，妇叹于室。洒扫穹窒，我征聿至”，*Dongshan-Binfeng-Feng*, *Shijing*, Nanjing: Phoenix Publishing and Media, pp. 153-154.

¹²⁸ Zhao Dongyu, *Cong Nan Nü Zhi Bie Dao Nan Zun Nü Bei: Xian Qin Xing Bie Jue Se Yan Jiu*, Ha'erbin: Heilongjiang People's Publishing House, 2012, p. 152

¹²⁹ *Guoyu*, una obra historiográfica recopilada durante el período de los Reinos Combatientes (475 a. C.-221 a. C.), el período que sigue al de Primavera y otoños. En la obra se han documentado los

hombres, que asumen papeles de soldados, cazadores o campesinos, las mujeres solo desempeñan papeles complementarios centrados en los quehaceres domésticos en casa. Respecto a la diferenciación de trabajo entre marido y mujer está documentado lo que dice la madre de Gongfu Wenbo¹³⁰ a quien Confucio elogiaba porque ella sabía respetar y cumplir la institución tradicional de que el marido y la mujer deben cumplir sus tareas respectivas aun cuando su hijo era cortesano de cargo altísimo en la corte: un día cuando Gongfu Wenbo volvía a casa de la corte, al ver que su madre no dejaba de hilar con sus propias manos, dijo que no era apropiado para la madre de un cortesano de cargo alto. La madre le respondió comentando:

...el Hijo del Cielo (Emperador) debe rendir homenaje al dios del Sol y conocer con los cortesanos cómo va el cultivo, y al medio día, debe tratar asuntos políticos e inspeccionar si los cortesanos tratan bien los asuntos públicos. Los Duques deben tratar por la mañana lo que les manda el emperador, y tratar los asuntos públicos en su estado, inspeccionar el cumplimiento de las leyes por la noche. Los Dafus¹³¹ deben tratar los asuntos públicos por el día, y por la noche arreglar asuntos en casa. Los Shirenes deben estudiar por la mañana, y hacer el repaso por la noche. Los sin cargos públicos deben salir a trabajar al amanecer y descansar al anochecer. La Emperatriz debe hacer con sus propias manos la cinta para los adornos de la corona; la esposa del Duque debe elaborar la cinta y los adornos del sombrero oficial de su marido; la esposa del Qing debe tejer el cinturón; la esposa del Dafu debe confeccionar el vestido ceremonial; la esposa del Lieshi debe confeccionar el vestido oficial y la esposa de Xiashi debe confeccionar las ropas para su marido.¹³²

Lo que se describe en este párrafo coincide con los hábitos y prácticas documentados en *Shijing*. Indica con claridad que desde la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) se establece una diferenciación clara y estricta de trabajo entre marido y mujer que divide el trabajo fuera de casa de las labores de dentro de casa, la cual corresponde

acontecimientos durante la dinastía Zhou y el período de Primaveras y otoños. Goza de un semejante valor histórico de la crónica *Zuozhuan*.

¹³⁰ Gongfu Wenbo, Dafu (cortesano de cargo altísimo en la corte) del estado Lu.

¹³¹ Términos como Dafu, Shiren, Qing y Xiashi son cargos públicos de diferentes rangos.

¹³² Anónimo, “是故天子大采朝日，与三公、九卿祖识地德；日中考政……王后亲织玄紵，公侯之夫人加之以纁、緌，卿之内子为大带，命妇成祭服，列士之妻加之以朝服，自庶士以下，皆衣其夫” *Luyu-Xia, Guoyu*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 116.

con la diferencia exterior-interior de la *diferencia entre varón y mujer*. De modo tal que es lógico que la madre de Gongfu Wenbo insista en que las mujeres se tienen que preocupar solo de lo que sucede tras la puerta de las habitaciones interiores.¹³³ Los asuntos civiles, sagrados, o de servicio público y los asuntos importantes de la familia no son cosas que las mujeres puedan discutir o participar. En palabras de Confucio es: el hombre decide lo exterior y la mujer se encarga de lo interior y en ningún caso se permite transgredir estos límites.¹³⁴ De ese modo: “Se instituyen normas entre el monarca y los súbditos siguiendo las leyes de cielo-tierra; se instituyen normas entre marido-exterior y mujer-interior siguiendo la normalización entre yin-yang.”¹³⁵

La *diferencia entre marido y esposa* funciona a nivel de la significación social. Eso es explícito. Complementada por la diferenciación de trabajo de la *diferencia entre marido y esposa*, la *diferencia entre varón y mujer* deja de ser una simple línea que insiste en dividir los dos géneros por espacio y alcanza a las esferas laboral y social. De ese modo, las dos *diferencias* funcionan paralelamente para concretar la significación de los roles de género a través de la codificación concreta de la vida social de cada género (aquí solo se refiere a los dos: hombre y mujer).

La diferenciación de género deriva desde la diferenciación de trabajo y se extiende a cada dimensión de la vida social. Por ejemplo, incluso en un elemento tan concreto como la descripción de los regalos para un primer encuentro se lee la diferenciación de género:

Los regalos para el primer encuentro son diferentes, el Hijo del Cielo (Emperador) usa el aguardiente ceremonial; los duques, vasos litúrgicos; los ministros, corderos; los dafus, el ánsar; los shis, el faisán; y la gente común y corriente, el pato... las mujeres pueden usar azufaifas, avellanas, castañas o carne secada y etc.¹³⁶

¹³³ Anónimo, “寝门之内，妇人治其业焉” *Luyu-Xia, Guoyu*, Beijing, Zhonghua Book Company, 2014, p. 114.

¹³⁴ Dai Sheng (Compilador), “男女、外内，莫敢相逾越” *Zhongni Yanju, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 331

¹³⁵ Zuo Qiuming, “为君臣上下，以则地义；为夫妇外内，以经二物。” *Duque Zhao- X X V año, Zuo zhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 1967.

¹³⁶ Dai Sheng (Compilador), “凡挚，天子鬯，诸侯圭，卿羔，大夫雁，士雉，庶人之挚匹…… 妇人之挚，棋、棃、脯、脩、枣、栗” *Quli-Xia, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 27.

Los hombres usan jade, bordado o aves para regalos del primer encuentro y con los diferentes objetos se ve la diferencia del estatus; las mujeres solo pueden usar azufaifas o castañas en el encuentro para darse el respeto. Ahora las mujeres también usan monedas como regalos. Esto supone no respetar la diferencia entre varón y mujer. La diferencia entre varón y mujer es un rito muy importante e imprescindible para cualquier nación.¹³⁷

Como se ve, la diferenciación de los regalos es muy notable y rigurosa, hecho que se corrobora en otras obras clásicas como *Zuozhuan* y *Guoyu*, dos obras históricas importantes en que se proyecta la vida social de aquel entonces, los acontecimientos documentados de las cuales son apreciados como hechos históricos. Además de quedar documentado en semejantes obras históricas, el mismo hecho de regalar se corrobora con las investigaciones arqueológicas: según las inscripciones en objetos de bronce del período¹³⁸ los intelectuales concluyen que:

Respecto a las variedades de regalos (durante la dinastía Xizhou), conchas u objetos ceremoniales no denotan la diferencia de género. Pero las prendas o los cosméticos son de etiqueta femenina, aunque hay ropas también como regalo para hombres, generalmente son trajes que demuestran el rango. Los regalos de etiqueta masculina son carros, adornos para carros, armas, trípodes o tierras. Son cosas que no aparecen en la documentación acerca de regalos para mujeres.¹³⁹

Los regalos, aparentemente triviales, contribuyen también a formar la *identidad de género* y a través de ellos podemos apreciar cómo la micro-sociedad marcada de forma generizada.

Ideológicamente la *diferencia entre marido y esposa* se concreta en características y normas de roles de género que gozan de reconocimiento público: “siendo marido debería cumplir con las obligaciones normalizadas para los maridos;

¹³⁷ Anónimo, “夫妇贄不过枣、栗，以告虔也。男则玉、帛、禽、鸟，以章物也。今妇执币，是男女无别也。男女之别，国之大节也，不可无也。” *Luyu-Shang, Guoyu*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 82.

¹³⁸ Cao, Zhaolan, *Jinwen yu yin zhou nüxing wenhua*, Beijing: Peking University Press, 2004, p. 99.

¹³⁹ Zhao Dongyu, *Cong Nannü Zhi Bie dao Nan Zun Nü Bei: Xian Qin Xing Bie Jue Se Yan Jiu*, Ha'erbin: Heilongjiang People's Publishing House, 2012, p. 149.

siendo esposa debería cumplir con las obligaciones normalizadas para las esposas, cada uno (una) a lo suyo, de ahí, el cumplimiento de las leyes del cielo.”¹⁴⁰ En la obra *Zuozhuan* está documentado un suceso histórico¹⁴¹ que debería llamarnos la atención si atendemos a la normalización de características de ser marido y mujer: los aristócratas del estado Zheng, Zi Nan y Zi Xi, compiten para contraer el matrimonio con la misma mujer hermosa. Como ninguno de ellos quiere ceder en sus pretensiones, es la mujer quien tiene la potestad de elegir entre los dos. Y al final pierde Zi Xi, que es de muy buenas facciones faciales, y gana Zi Nan, quien se presenta en traje de batalla, muestra su capacidad de lanzar flechas y se marcha saltando al carro. Según la documentación, a la mujer le parece que, aunque Xi es muy guapo, Nan es el que cumple con todos los requisitos propios de un marido: buena forma física, fuerza y coraje. Las buenas facciones, esto es, la belleza, es un rasgo propio de mujeres. Además, está documentado que en la batalla del día 7 de agosto del año II del Duque Ai contra las tropas del estado Zheng, el príncipe del estado Wei cae asustado del carro al ver tantas tropas del estado enemigo; Zi Liang se burla de él diciendo que se comporta como si fuera una mujer.¹⁴² Son documentaciones que indican que desde la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) la percepción de la *diferencia entre marido y esposa* es directa y generalizada y de ahí se consolida la percepción de la diferenciación de género. Pero como la *diferencia entre marido y esposa* se deriva de la diferenciación laboral que regula y canaliza normas y características para cada rol (marido o mujer), la diferenciación de género ostenta aún más matices sociales.

Dicho todo esto, podemos concluir, apoyándonos en documentos históricos desde obras crónicas e historiográficas como *Zuozhuan* y *Guoyu*, que el dispositivo de la diferenciación de género se instituye a lo largo de la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.). Esto queda afirmado por el intelectual ilustre Wang Guowei en su famoso artículo *Yin Zhou Zhidu Lun* donde afirma que durante la dinastía Xizhou la institución de la diferencia entre varón y mujer es mucho más estricta que en períodos anteriores.¹⁴³ La *diferencia entre varón y mujer* y su gemela, la *diferencia entre marido y esposa*, se instituyen deliberadamente por la autoridad de Xizhou tras haber visto la derrota del

¹⁴⁰ Zuo Qiuming, “夫夫妇妇，所谓顺也。” *Duque Zhao-I año, Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 1559.

¹⁴¹ *Ibid.*, 1559.

¹⁴² *Ibid.*, 2232.

¹⁴³ Wang Guowei, *Yin Zhou Zhidu Lun, Wang Guowei Jing Dian Wen Cun*, Shanghai: Shanghai University Press, 2003.

período anterior, el Shang, causada (según su opinión) por no haber instituido claramente la diferencia entre varón y mujer. Y quedaría corroborado cuando afirmamos que antes de la dinastía Xizhou, durante el período Shang, las mujeres gozaron de más libertad tanto en su vida laboral como en su vida individual.

De acuerdo con las inscripciones de bronce¹⁴⁴ y la inscripción del poema *Dama Hao*, inscrita en los huesos oraculares por el rey Wu Ding¹⁴⁵ (del yacimiento arqueológico de Oráculo de Yin Xu) los investigadores indican que durante la dinastía Shang (1766 a.C-1122 a.C.) el estatus de las mujeres fue superior al de períodos posteriores: según Cao Zhaolan, en su artículo *Inscripciones de bronce y la cultura femenina durante la dinastía Shang y Zhou*¹⁴⁶ afirma que durante la dinastía Shang las mujeres de la capa alta social tienen cierta riqueza material, por ejemplo, tierras privadas para auto-producción agrícola, como el caso de Fu Hao, la reina del rey Wu Ding de la dinastía Shang, quien también se encargó de asuntos militares asumiendo el cargo del general del ejército.¹⁴⁷ En China, en la antigüedad remota, los asuntos políticos más importantes son los ritos ceremoniales consagrados y las campañas militares. Y las inscripciones revelan que son bastantes las mujeres nobles (ej. esposas o concubinas de los duques o los cortesanos, hermanas o primas del soberano de Shang) que participan activamente en asuntos ceremoniales consagrados, religiosos o militares. Además, es importante notar que, durante la dinastía Shang, las mujeres pueden emplear sus propios nombres y esto es una diferencia importante respecto a las épocas precedentes, en las que debían adoptar el apellido de su marido (anteponer el apellido del marido al suyo) y omitir su nombre.¹⁴⁸ En el artículo *Inscripciones de bronce y la*

¹⁴⁴ Se refieren a las inscripciones en los objetos de bronce descubiertos en la tumba de Fu Hao (la reina y general militar del rey Wu Ding de la dinastía Shang), un yacimiento arqueológico en Yin Xu (las ruinas de la capital Yin de la dinastía Shang) en la ciudad que ahora denominada como Anyang, en la provincia de Henan, China.

¹⁴⁵ Patricia Ebrey, *The Cambridge Illustrated History of China*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 26-27.

¹⁴⁶ Cao Zhaolan, *Jinwen yu yin zhou nüxing wenhua*, Beijing: Peking University Press, 2004, pp. 2-4.

¹⁴⁷ He Zhangrong, *Lishi Yu Xingbie* (History and Gender, Studies of Confucian Classics and the Holy Bible in History and Gender Horizon), Beijing: People's Publishing House, 2013, p. 44-45.

¹⁴⁸ Por ejemplo, Zhou Ying (1868-1908), la millonaria más famosa a lo largo de la historia contemporánea china, de la provincia Shanxi a finales de la dinastía Qing (1636-1912). Se casó joven (mucho antes de conseguir sus éxitos personales) con Wu Pin. Ella tuvo que cambiar el nombre y apellido por Wu Zhou Shi. El Shi no es su propio nombre sino caracteres de uso general para todas las mujeres en sus nombres, como sufijo, después de casarse. Cabe destacar que a pesar de la muerte prematura de su marido Wu y el hecho de que se hubiera convertido en la comerciante más rica de la provincia entera y otorgado, por la corte de Qing, el título supremo de nobleza para las damas civiles, se la conocía y reconocía todavía por el hombre Wu Zhou Shi.

cultura femenina durante la dinastía Shang y Zhou existen referencias al respeto.

A lo largo de la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.), por tanto, las normas y ritos generizados se vuelven estrictos y alcanzan una magnitud sin precedente. La *diferenciación entre varón y mujer* constituye una parte trascendental del sistema ritual *Zhou Li* cuya función nuclear consiste en mantener el orden del sistema de la ley Zong, del que hemos hablado al principio del apartado. La *diferencia entre varón y mujer*, la *diferencia entre marido y esposa* y el sistema de exogamia constituyen la gran maquinaria que normaliza socialmente la reproducción humana con un determinado orden. La maquinaria diferenciadora no sólo consigue institucionalizar las “diferencias” sino también moldear dos estereotipos opuestos y excluyentes. Si no fueran opuestamente diferentes no existiría una unidad donde uno se encaja con el otro. Si no existiera la diferenciación entre varón y mujer no se mantendría la estabilidad del matrimonio heterosexual a disposición del poder patriarcal.

Y eso ha tenido repercusiones tan trascendentales que han sentado la base ideológica del marco binario de género en China. Además, hay que hacer notar que la división del trabajo por sexo en China, que surge en paralelo con el mecanismo de las dos *diferencias* es igual que *la división sexual del trabajo* que Lévi-Strauss describe en su trabajo *Las estructuras elementales de parentesco*: no es otra cosa que un mecanismo para constituir un estado de dependencia recíproca entre los sexos:

El hecho mismo de que la división sexual del trabajo tiene variaciones infinitas según la sociedad que se considere demuestra que... lo que se requiere, misteriosamente, es el hecho mismo de su existencia, y la forma en que llega a existir no tiene ninguna importancia, al menos desde el punto de vista de ninguna necesidad natural... la división sexual del trabajo no es otra cosa que un mecanismo para constituir un estado de dependencia recíproca entre los sexos.¹⁴⁹

Es lógico indicar que la complementariedad entre hombre y mujer es una constitución social, la variante china del estado de dependencia recíproca entre los sexos al que se refiere Lévi-Strauss. Además, la complementariedad no es equilibrada.

¹⁴⁹Gayle Rubin, “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”, en *Revista Nueva Antropología*, vol. VIII, n°030, 1986, p. 113.

De la relación complementaria entre hombre y mujer nace la percepción de la inferioridad femenina. Al principio de la obra *Zuozhuan*, en el primer artículo, ya existe una referencia bastante clara con respecto al estatus social y familiar de las mujeres: *las mujeres son quienes deben obedecer a los demás*.¹⁵⁰ En la obra *Liji* (*El Libro de los Ritos o Clásico de los Ritos*, pertenece a los Cinco Clásicos confucianos) en el apartado que regula los ritos de la boda, se documenta:

Después de salir de la casa de la novia, el novio debe andar delante de la novia, la guía, y ella debe seguirlo. De aquí en adelante se inicia la relación matrimonial de subordinación de la esposa durante toda la vida para el matrimonio. Las mujeres son quienes deben obedecer a los demás. Cuando es pequeña debe obedecer al padre y al hermano mayor, y al casarse debe obedecer al marido. Cuando muera el marido debe obedecer al hijo. El hombre, es decir, fu (夫), significa shifu (maestro), deber asumir el liderazgo con su inteligencia.¹⁵¹

Podemos ver que en este párrafo perteneciente a *Liji* también aparece la misma referencia que en *Zuozhuan* y que también aparece en la obra *Yili*. Todas son textos clásicos que constituyen la base ética, ritual e intelectual de la cultura tradicional china. De ese modo, se confirma que el estatus como súbdito de las mujeres es de percepción general y dicho estatus consiste en condicionarse y someterse al poder del padre (o el hermano mayor) antes de casarse, al marido después de casarse y al hijo cuando muera el marido.

Al nacer un niño, se le tumba en la cama, se le viste de túnica y se le ofrece jade para que se divierta. En él se deposita la expectativa de que será señor o monarca. Al nacer una niña, se le tumba en el suelo, se le envuelve con prendas. Se divertirá con la rueda y que no haga nada bueno ni malo, pero prepare vino y comida para servir bien al marido y a los futuros suegros. Que no deshonre a sus propios padres.¹⁵²

¹⁵⁰ Zuo Qiuming, “女子，从人者也” *Duque Xi-I año, Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 321.

¹⁵¹ Dai Sheng (Compilador), “出乎大门而先，男帅女，女从男，夫妇之义由此始也。妇人，从人者也。幼从父兄，嫁从夫，夫死从子。夫也者，夫也。夫也者，以知帅人者也” *Jiaotexing, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 172.

¹⁵² Anonimato, “乃生男子，载寝之床，载衣载裳，载弄之璋。其泣噍噍，朱芾斯皇，室家君王。

En la obra *Shijing* también podemos percibir el relato que dibuja la dicotomía entre *hombre-notable* y *mujer-humilde*, percepción reiterada una y otra vez en las obras clásicas chinas. De acuerdo con las ideologías clásicas, la posición femenina es clara y es subalterna a la posición masculina. Además, la consecuencia directa de la percepción generalizada de *hombre-notable* y *mujer-humilde* sería la reificación de mujeres y la *teoría* de la fatalidad femenina tal y como se referencia también en las obras clásicas. En *Zuozhuan*, por ejemplo, leemos: “Mujeres de gran belleza son capaces de cambiar a los hombres de forma fatal. Si no fueran extremadamente fuertes de ética y justicia sufrirían grandes catástrofes por casarse con mujeres semejantes.”¹⁵³ Aquí, la idea de una *mujer de gran belleza* que conduce a los hombres a la catástrofe podría equivaler, si lo contextualizamos occidentalmente, a la idea de *mujer fatal* en las literaturas occidentales.

La belleza como un rasgo femenino que merece especial atención se remonta hasta aún antes de la dinastía Xizhou y durante este período, persiste. Podemos confirmarlo, por ejemplo, con la obra *Shijing* que incluso se inicia con la descripción de la belleza de una joven:

A las orillas del río cantan un par de patos mandarines,
y ahí está la doncella hermosa con quien sueña el joven.

...

Sus anhelos arden tan fuertes que no puede conciliar el sueño.¹⁵⁴

El melocotonero brilla tan rojo, qué brillantes están las flores.

La doncella está a punto de casarse, es buena para enlaces nupciales.

El melocotonero brilla tan rojo, qué abundantes son los frutos.

La doncella está a punto de casarse, es la raíz para su nueva familia.

乃生女子，载寝之地，载衣之褐，载弄之瓦。无非无仪，唯酒食是议，无父母贻罹”， *Sigan-Xiaoya-Shi, Shijing*, Nanjing: Phoenix Publishing and Media, p. 193

¹⁵³ Zuo Qiuming, “夫有尤物，足以移人。苟非德义，则必有祸。” *Duque Zhao- X VIII año, Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 2031.

¹⁵⁴ Anónimo, “关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。…… 求之不得，寤寐思服”， *Guofeng-Zhounan-Guanju, Shijing*, Nanjing: Phoenix Publishing and Media, p. 2.

El melocotonero brilla tan rojo, qué verdes y lujuriantes son las hojas.

La doncella está a punto de casarse, será encantadora para toda la familia.¹⁵⁵

Son descripciones en síntesis de la figura y aspecto de las mujeres, que revelan la importancia que asume la belleza femenina en el imaginario cultural. Hay que subrayar que la mayoría de las descripciones se realizan desde un punto de vista masculino. Y las pocas descripciones de autoría femenina se limitan a considerar la idea de aprovechar las buenas facciones para agradar y servir a los hombres. Una evolución conceptual que hemos de destacar es que según lo documentado en *Shijing* podemos confirmar que, antes de la dinastía Xizhou (1050 a.C.-771 a.C.) aunque la belleza femenina es importante, no se descarta la capacidad y el valor de la mujer para la familia. Por ejemplo, en el párrafo citando anteriormente el autor está convencido de que con tanta belleza la mujer será capaz de cuidar y servir a su marido y toda la familia del marido de manera satisfactoria. Sin embargo, de acuerdo con lo documentado en *Zuozhuan* y *Guoyu*, obras en las que se recogen distintas situaciones acaecidas durante la dinastía Xizhou hasta el período de Primavera y otoños (770 a.C.-476 a.C.), la belleza femenina pierde su valor cultural ante las estrictas regulaciones éticas y rituales que alaban a las mujeres que respetan las dos *diferencias*, aunque en cualquier caso, la figura femenina queda cosificada y a merced del varón:

El rey Gong de Xizhou pasea por las orillas del río y le acompaña el duque Mikang. Vienen tres mujeres hermosas que quieren casarse con el duque. Y la madre del duque dice: “hijo, tienes que regalar a estas tres mujeres al rey. Son tres objetos de gran belleza.”¹⁵⁶

Huafudu, el primer ministro del estado Song se encuentra con la esposa del general de estado, Kongfu, fija los ojos en ella e incluso no quiere perderla de vista dándose la

¹⁵⁵ Anónimo, “桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家。桃之夭夭，有蕡其实。之子于归，宜其家室。桃之夭夭，其叶蓁蓁。之子于归，宜其家人”，*Guofeng-Zhounan-Taoyao, Shijing*, Nanjing: Phoenix Publishing and Media, p. 7.

¹⁵⁶ Zuo Qiuming, “恭王游于泾上，密康公从，有三女奔之。其母曰：“……女三为粢。夫粢，美物也” *Zhouyu-Shang, Guoyu*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 4.

vuelta para observar su espalda y exclama: qué hermosa y atractiva.¹⁵⁷

Al año siguiente, Huafudu ataca a Kongfu, logra matarlo y apoderarse de su esposa hermosa.¹⁵⁸

En todos estos ejemplos es fácil percatarse de la reificación de las mujeres. A los ojos masculinos son objetos de muy buena apariencia, objetos a disposición de los varones. Existen como una exquisitez para ser contemplada, conquistada, si bien este aspecto las convierte también en figuras tentadoras que pueden conducir al varón a la destrucción, como se aprecia en los siguientes casos:

Cuando el estado Chu invade el estado Chen el soberano quiere apoderarse de Xiaji. El duque Wuchen se opone diciendo que no lo puede hacer porque la batalla se justifica por castigar a los que cometen delitos y si se apodera de ella es por su belleza. Sumergirse en la belleza femenina es cometer el delito de lujuria y se tiene que someter a castigos severos.... ella es una mujer fatal. Por su culpa han muerto sus tres esposos Ziman, Yushu y Linghou, se ha arruinado el estado Chen, y se han refugiado Kongning y Yi Xingfu. ¿Quién le ganaría en fatalidad? Si se casa con ella ¡también le saldrá fatal!¹⁵⁹

Shuxiang quiere casarse con la hija del duque Shen Wuchen... la madre de Shu le dice que la madre de la hija, la esposa de Wuchen (la mismísima Xiaji), ha matado a tres maridos, un soberano, un hijo, y arruinado un estado y ha hecho que dos cortesanos se refugien fuera. ¿Acaso esto no te da lecciones?¹⁶⁰

¹⁵⁷ Zuo Qiuming, “宋华父督见孔父之妻于路，目逆送之，曰：美而艳” *Duque Xuan- I año*, *Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 99.

¹⁵⁸ Zuo Qiuming, “二年春，宋督攻孔氏，杀孔父而取其妻” *Duque Xuan- II año*, *Zuozhuan*, Guoyu, Beijing, Zhonghua Book Company, 2014, p. 101.

¹⁵⁹ Zuo Qiuming, “楚之讨陈夏氏也，庄王欲纳夏姬。申巫公臣曰：“不可。君召诸侯，以讨最也；今纳夏姬，贪其色也。贪色为淫。淫为大罚。……是不详人也。是天子蛮，杀御叔，杀灵侯，戮夏南，出孔、仪，丧陈国，何不详如是？人生实难，其有不获死乎！” *Duque Cheng- II año*, *Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 890.

¹⁶⁰ Zuo Qiuming, “初，叔向欲娶于申公巫臣氏……其母曰：“子灵之妻杀三夫、一君、一子，而亡一国、两卿矣，可无愆乎？” *Duque Zhao- X VIII año*, *Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 2031.

Las figuras femeninas en los relatos de *Zuozhuan* evolucionan de una forma muy distinta de las en *Shijing*. En *Zuozhuan* las alabanzas solo se ofrecen a mujeres que se comportan de acuerdo con los principios de las *diferencias*, con los ritos y la ética y queda excluida cualquier participación femenina en asuntos políticos y bélicos.

En conjunto, podemos confirmar que durante la dinastía Xizhou se forma de manera muy sólida un discurso intelectual que rechaza radicalmente la intervención femenina en los asuntos políticos y públicos. Debido a las restricciones institucionalizadas en favor del poder androcéntrico las posiciones femeninas se constituyen, desde el comienzo, como inferiores a las masculinas. De la inferioridad femenina derivan la reificación femenina y el fatalismo femenino; ambos revelan, a su vez, el hecho de que la sociedad de la autoridad de la ley de padre se haya instituido encima de la base de la discriminación y represión de mujeres y de la protección unilateral de los derechos de hombres.

3.2.1.2 La intensificación de la identificación con los roles de género desde la dinastía Xizhou al período de Primaveras y otoños (770 a.C.-476 a.C.)

Debido a las normas regulatorias arraigadas en las dos *diferencias* y el proceso incansable y reiterado de modelación generizada, los roles de género se vuelven cada vez más estereotipados desde mediados de la dinastía Xizhou y de Primaveras y otoños (770 a.C.-476 a.C.). Ya se ha constituido, pues, la diferencia entre dos *temperamentos* encima de la base práctica, la división del trabajo por sexo, y la base teórica, que consiste en el sistema conceptual de las dos *diferencias*. Con el término *temperamentos* me refiero a la *masculinidad* y la *feminidad*. El término *temperamento* es la traducción literal y exacta de la palabra china 气质. En el contexto chino 气质 se refiere a un rasgo (conjunto de aspecto y conducta) mostrado en vez de un atributo *a priori*. Por tanto, a mi entender, es adquisitivo, es *masculinidad-feminidad*.

Sin embargo, estamos también ante el mismo producto *fantasma* como en la genealogía occidental de géneros: en el contexto chino 气质 (*masculinidad-feminidad*) se ha venido dotado con la etiqueta “natural” en la percepción generalizada acerca de los géneros. Pero sabemos que la *masculinidad* o la *feminidad* no son naturales sino una producción transhistórica o transcultural que tiene su propia genealogía. La *masculinidad* y la *feminidad* en vez de ser atributos naturales son naturalizadas. Son

productos o efectos estereotipados de una construcción fantasmática que ha conseguido ocultar su *adquisitividad* (o *performatividad*) al haber aprovechado de una ontología *a priori*. Es un conjunto de prácticas que se inscriben e incorporan en los cuerpos de los individuos por un sistema de sexo/género específico para la regulación de las relaciones de poder y de los roles sociales. La *masculinidad* no existiría sin la *feminidad*. La violencia normativa es generalizada en todas las sociedades, sean lo que sean sus formas. Consiste en un conjunto de normas regulatorias que forjan una marginalidad. Cualquier categorización es por definición excluyente, y eso es totalmente válido para la categorización de género, *masculinidad/feminidad*.

La categorización de actividad/pasividad se destaca como uno de los productos procesados por la violencia normativa en estereotipar *masculinidad* y *feminidad*: actividad masculina estereotipada vs. pasividad femenina estereotipada. Y esto, es fácil de detectar en las relaciones amorosas donde el hombre es el que pretende activamente y la mujer es la receptora pasiva. Se ve, por ejemplo, en las primeras líneas de *Shijing*:

A las orillas del río cantan un par de tórtolas del amor,
y ahí está la doncella hermosa con quien sueña el joven.
Largos o cortos crecen los berros, flotando por el río,
De día y de noche suspira el joven por la doncella tan dulce.
Sus anhelos arden tan fuerte que le quitan el sueño,
Da vueltas toda la noche por estar profundamente enamorado.

Tocando la pipa para la doncella tan bella.

Tocando campanas y tambores,

Para agradar a la doncella tan dulce y tierna.¹⁶¹

¹⁶¹ Anónimo, “关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。求之不得，寤寐思服。优哉游哉，辗转反侧。参差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。参差荇菜，左右笔之。窈窕淑女，钟鼓乐之”，*Guofeng-Zhounan-Guanju, Shijing*, Nanjing: Phoenix Publishing and Media, p. 2.

El hombre está enamorado secretamente de la mujer, y como el amor que siente es tan intenso emprende el cortejo activamente, sirviéndose de los instrumentos musicales para agradarla con el fin de conseguirla. La actividad masculina es obvia mientras la chica lo espera y acepta pasivamente.

Ya está muerto el ciervo, y envuelto con hierbas blancas.

Por amor aspira la joven, atraída por un cazador fuerte.¹⁶²

Caen los frutos del ciruelo, ha caído ya una tercera parte.

Así que no espere más si de verdad me ama,

¡que me declare su amor pronto en un día de suerte!

Caen los frutos del ciruelo, han caído ya dos terceras partes.

Así que no espere más si de verdad me ama,

¡que se me declare su amor hoy mismo!

Caen los frutos del ciruelo, han caído ya todos.

Así que no espere más si de verdad me ama,

¡que se me declare su amor diciéndomelo directamente.¹⁶³

En el caso de que la mujer sea la primera en enamorarse solo puede esperar con ansiedad a que el hombre actúe y ella, como mucho, podrá insinuarse. La repugnancia hacia la actividad femenina en las relaciones amorosas se destaca en clásicas como *Zuozhuan* y *Guoyu*: “Hay una chica que ha soñado con señales de poder contraer el matrimonio con Meng Xizi. Por eso se marcha secretamente con Meng y juran en el templo diciendo: no me puedes abandonar si te doy a luz a un bebé niño.”¹⁶⁴

¹⁶² Anónimo, “野有死麋，白茅包之。有女怀春，吉士诱之”，*Guofeng-Zhaonan-Luyousijun, Shijing*, Nanjing: Phoenix Publishing and Media, p. 23.

¹⁶³ Anónimo, “標有梅，其实七兮。求我庶士，迨其吉兮。標有梅，其实三兮。求我庶士，迨其今兮。標有梅，顷筐墜之。求我庶士，迨其谓之”，*Guofeng-Zhaonan-Biaoyoumei, Shijing*, Nanjing: Phoenix Publishing and Media, p. 20.

¹⁶⁴ Zuo Qiuming, “泉丘人有女，梦以其帷幕孟氏之庙，遂奔僖子，其僚从之。盟于清丘之社，曰：有子，无相弃也。” *Duque Zhao- X I año, Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 1740

La mujer tiene la iniciativa en este caso, forzando a su amando que jure que no le abandonará si le da un bebé niño.¹⁶⁵ Pero ese matrimonio donde es la mujer quien toma la iniciativa está fuera de la protección ética porque carece del consentimiento parental y está al margen del *excrex*. Obviamente, tales matrimonios suelen ser mal vistos y rechazados por la sociedad, como hemos mencionado anteriormente a partir de documentos históricos.

A propósito de la actividad masculina en asuntos nupciales, también se documentan en las obras clásicas acontecimientos donde la actividad masculina pierde el control y deriva hacia la violencia. Sin embargo, frente a ello, las mujeres siguen manteniéndose pasivas.

Al año siguiente, Huafudu ataca a Kongfu, logra matarlo y apoderarse de su esposa hermosa.¹⁶⁶

El rey Wen del estado Chu llega al ducado Xi. Derrota al duque Xi y se apodera de la esposa Gui de Xi y se la lleva al estado Chu. Ahí Gui ha dado luz a dos hijos pero nunca dice nada. Wen le pregunta y ella responde diciendo: soy una mujer que ha tenido a dos maridos, si no me puedo morir para defender mi honradez ¿qué más puedo decir?¹⁶⁷

En diciembre, Ziming va a volver al estado Jin. En el camino se encuentra con las procesiones de una boda. Se apodera de la novia y establece su vida ahí mismo sin volver al Jin.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Nótese que tiene que ser un bebé “niño” y no “niña” que le puede proteger para que ella no quede abandonada por el marido cuando éste se aburra de ella. Esto también coincide con lo que abordamos antes entorno a que el estatus de la madre depende del hijo, en chino:母凭子贵. Una mujer de matrimonio “informal” (sin consentimiento parental, sin casamentera como intermediaria) no merece nada de la protección institucional del matrimonio. El mínimo amparo que ella pueda tener consiste en que se puede elevar un poco el estatus si puede dar a luz a un descendiente que puede continuar el linaje del apellido del marido, es decir, un descendiente masculino. Así, quedan claras la inferioridad y la reificación de las mujeres y su dependencia absoluta del poder androcéntrico.

¹⁶⁶ Zuo Qiuming, “二年春, 宋督攻孔氏, 杀孔父而取其妻。” *Duque Xuan- II año, Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 101.

¹⁶⁷ Zuo Qiuming, “楚子加息, 以食入享, 遂灭息, 以息妫归, 生堵敖及成王焉。未言。楚子问之, 对曰: ‘吾一妇人而事儿夫, 纵弗能死, 其又奚言?’ ” *Duque Zhuang- X I V año, Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 230.

¹⁶⁸ Zuo Qiuming, “十二月, 郑游贩将归晋, 未出竟, 遭逆妻者, 夺之, 以馆于邑。” *Duque Xiang- X X II año, Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 1298.

En todos los documentos en los que hay alusión a la violencia masculina quedan en blanco la reacción o la resistencia por parte de la mujer. ¿Resultaría extraño? La respuesta es ambigua. Por una parte, no es extraño porque la pasividad ha sido considerada como un rasgo genuino de las mujeres frente a la actividad que se percibe como propiedad casi exclusiva de los hombres. Pero por otra parte, esta atribución no es cierta; es una percepción normalizada que se constituye, pero queda invisibilizada a través de los estándares de normalidad que ésta supone.

Otro producto forjado por la violencia normativa consiste en la categorización fuerte-valiente/suave-dulce respecto a la dicotomía *masculinidad-feminidad*. La diferenciación resulta bastante clara, como podemos apreciar en este documento.

El color de su abrigo de piel de cordero es blanco, como su personalidad íntegra.

Así es, prefiere morir a traicionar.

De piel de leopardo son las mangas del abrigo, como su personalidad fuerte y atrevida.

Así es, prefiere nada a la verdad y rectitud.

Brillante está su abrigo de piel de cordero, con los adornos de piel de leopardo.

Así es, un héroe del país.¹⁶⁹

Entre sonidos de tambores, comienza el baile.

El sol está a la máxima altura, pero se mantiene en su lugar.

Son altos y fuertes los bailarines, que van a presentar danzas en el vestíbulo principal.

Son fuertes, como tigres agarrando los cabestros con la mano.¹⁷⁰

Se trata de una descripción directa de la *masculinidad* marcada por la fuerza, la resistencia y la fiabilidad, que coincide con la noción de *masculinidad* generalmente reconocida y alentada.

¹⁶⁹ Anónimo, “羔裘如濡，洵直且侯。彼其之子，舍命不渝。羔裘豹饰，孔武有力。彼其之子，邦之司直。羔裘晏兮，三英粲兮。彼其之子，邦之彦兮”，*Guofeng-Zhengfeng-Gaoqiu, Shijing*, Nanjing: Phoenix Publishing and Media, p. 81.

¹⁷⁰ Anónimo, “简兮简兮，方将万舞。日之方中，在前上处。硕人俣俣，公庭万舞。有力如虎，执辔如组”，*Guofeng-Beifeng-Jianxi, Shijing*, Nanjing: Phoenix Publishing and Media, p. 38.

Ser hombre significa ser fiable, inteligente y valiente. Es persona de fiabilidad y nunca será un traidor; es persona de inteligencia pero nunca se aprovechará del pueblo; es persona de valentía pero nunca abusará de la audacia para participar en rebelión.¹⁷¹

Cumplir con el Ren es ser de confianza, cumplir con Yi (moralidad y justicia) es ser valiente.¹⁷²

Para el varón, el coraje, junto con otras virtudes como Ren (cortesía, inteligencia, honradez, etc.)¹⁷³ forman los principios básicos para ser *persona*. La falta de coraje queda codificada como el talón de Aquiles de la personalidad del varón. Por ejemplo:

Cometer delitos y no decidir morir consiste en no tener coraje... no puede ser más grave mi delito y la muerte es inevitable. Esperaré aquí mismo la sentencia.¹⁷⁴

Gaogu (del estado de Qi) se metió entre las tropas del estado de Jin, luchó contra los de Jin solo con piedras, les quitó los carros, sacó un árbol de la tierra y lo ató al carro, se montó encima y volvió a las tropas de Qi gritando: quien necesite coraje puede comprármelo, lo tengo de sobra.¹⁷⁵

Al afrontarse con tantas tropas del estado de Zheng, Wei se asustó y cayó del carro. Zi Liang le levantó y se burló de él diciendo: eres tan cobarde como una mujer.¹⁷⁶

Se alaba al varón que no tiembla ante la muerte. El coraje se considera tan importante para el varón como para que pueda convertirse en un rasgo de ostentación,

¹⁷¹ Zuo Qiuming, “人所以立，信、知、勇也。信不叛军，知不害民，勇不作乱” *Duque Cheng- X V II año, Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 1038.

¹⁷² Zuo Qiuming, “周仁之谓信，率义之谓勇。” *Duque Ai- X V I año, Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 2065.

¹⁷³ El Ren consiste en el contenido nuclear de las ideologías confucianas. Significa distintas virtudes en función de diferentes contextos. Aquí nos limitamos a mencionar algunas que aparecen con más frecuencia en las *Analectas de Confucio*.

¹⁷⁴ Anónimo, “有罪不死，无勇。死不可避，吾将伏以俟命” *Jinyu-2, Guoyu*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 170.

¹⁷⁵ Zuo Qiuming, “齐高固入晋师，桀石以投人，禽之而乘其车，系桑本焉，以徇齐垒，曰‘欲勇者贾余余勇’” *Duque Cheng-II año, Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 876.

¹⁷⁶ Zuo Qiuming, “望见郑师众，太子惧，自投于车下。子良授太子绥而乘之，曰：‘妇人也。’” *Duque Ai-II año, Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 2232.

como se ve en el segundo fragmento. Además, queda claro que la falta de coraje implica carecer de *masculinidad*. Ser fuerte-valiente se ha naturalizado como una característica *inherente* al varón. La mujer no existe para ser fuerte y valiente, sino para ser suave-dulce y pretendida (como una presa) por el varón.

Conmigo está una dama en el carro, tiene unas facciones tan buenas como las flores.

Anda con una suavidad como si pudiera volar,

con sus adornos brillantes de jade.

Dama Jiang con su gran hermosura, es tan elegante y llena de gracia.

Conmigo está una dama en el carro, tiene unas facciones tan buenas como las flores.

Anda con una suavidad como si pudiera volar,

con la música de sus adornos de jade.

Dama Jiang con su gran hermosura, ¿cómo puedo olvidar tu gracia como tal?¹⁷⁷

La belleza y dulzura femenina no solo está en las buenas facciones, sino que también está en la figura y el movimiento corporal: “ahí viene una bella, con tanta fragancia y elegancia, a pasitos ligeros y suaves, entra en su alcoba interior.”¹⁷⁸ Moverse a pasitos ligeros y suaves se caracteriza como la forma exclusiva de andar de la mujer, que representa el aspecto y figura de gran ternura de la *feminidad*. En consonancia con tal figura también se alaba la personalidad tierna y dulce de la *feminidad*, sea cual sea la edad y posición de la mujer: “de suegra se debe ser benévola y obediente, y de nuera se debe ser obediente y tierna.”¹⁷⁹ Independientemente de cuáles sean las circunstancias concretas de cada mujer, el estándar general para todas es ser tierna y obediente.

En otra obra clásica que revela la vida social de aquella etapa, *Zhouyi* (conocida como *Yijing* o *I Ching*), también encontramos fragmentos que revelan nuevos matices

¹⁷⁷ Anónimo, “有女同车，颜如舜华，将翱将翔，佩玉琼琚。彼美孟姜，洵美且都。有女同行，颜如舜英，将翱将翔，佩玉将将。彼美孟姜，德音不忘。”，*Guofeng-Zhengfeng-Younütongche, Shijing*, Nanjing: Phoenix Publishing and Media, p. 83.

¹⁷⁸ Fu Xuan, “有女怀芬芳，媿媿步东厢”，*Yan Ge Xing • You Nü Pian*, en *Yuefu Shiji*, Volumen 39, número 50, Chinese Text Project: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=688106&remap=gb>

¹⁷⁹ Zuo Qiuming, “姑慈而从，妇听而婉” *Duque Zhao- X X V I año*, *Zuozhuan*, Beijing: Zhonghua Book Company, 2014, p. 2009.

acerca de las regulaciones de la *masculinidad* y la *feminidad*.

Los atributos expresados por Qian constituyen la masculinidad, y los atributos expresados por Kun constituyen la feminidad. Qian simboliza el Cielo que dirige el proceso inicial de formación del todo; Kun simboliza la Tierra que da la forma final y completa del todo.¹⁸⁰

Confucio dice: “Qian representa todo lo de la naturaleza de Yang (claro y activo); Kun representa todo lo de la naturaleza de Yin (sombreado y pasivo). Con la reunión de Yin y Yang con sus propias cualidades se consuma el proceso de la materialización o la incorporación.”¹⁸¹

Se expone aquí que hombre-mujer, *yin-yang*, *qian-kun* existen de forma complementaria interna. La diferencia entre *masculinidad* y *feminidad* consiste en la diferenciación entre *fuerte y tierno*, y entre *racional-obediente*. Sintéticamente, se revela en la obra la diferenciación entre *dominante-subordinado*, *noble-humilde*, *fuerte-tierno* y *exterior-interior* en la definición de *masculinidad-feminidad*. Por tanto, podemos deducir que esta conceptualización analógica ha venido más allá de una regulación social, puesto que apela a principios cosmológicos y esto, sin duda alguna, consolidaría con más fuerza el marco y la concepción de sexo/género.

Basándose en la investigación de las obras clásicas e históricas podemos concluir que la genealogía de la concepción de sexo/género en China es detectable, cuanto menos desde el período que abarca desde la dinastía Xizhou hasta el período de Primavera y otoños, tiempos en que la definición y percepción de los roles de género se concreta y reitera en la vida social. Muchos contenidos al respecto que todavía no se habían instituido durante la etapa anterior se fijan y ritualizan en este período como convenciones naturalizadas lo que, en última instancia, da forma a la institución normalizada, compuesta de un conjunto de normas regulatorias, de género, que cumplen con la *diferencia entre varón y mujer* y la *diferencia entre marido y esposa*.

¹⁸⁰ “乾道成男，坤道成女。乾知大始，坤作成物。”，*Xi Ci I, Yi Jing*, Chinese Text Project, <https://ctext.org/book-of-changes/xi-ci-shang/ens>

¹⁸¹ “子曰：“乾坤，其易之门邪？”乾，阳物也；坤，阴物也。阴阳合德，而刚柔有体。”，*Xi Ci II, Yi Jing*, Chinese Text Project, <https://ctext.org/book-of-changes/xi-ci-xia/ens>

De ahí en adelante la institución de género entra en su largo proceso de sedimentación.

Durante el largo período previo a la gran unificación de China que inaugura el reino del primer emperador Qin Shihuang de la dinastía Qin -que sucede al período de los Reinos Combatientes que sigue al período de las Primaveras y otoños- el género experimenta un proceso gradual que consolida los roles de género establecidos hasta su construcción social definida y su conceptualización naturalizada. Este proceso ha dejado unas pocas pistas genealógicas, de las cuales la mayoría son documentos u obras históricos para la instrucción general. En términos generales, el período anterior a la dinastía Qin (desde la dinastía Shang, y pasando por la Xizhou y el período de las Primaveras y otoños y el de los Reinos Combatientes) se considera el brote de la civilización china, y es la base núcleo que no deja de ejercer influencia en el futuro desarrollo de la civilización. Paralelamente, el marco generizado desde aquella época ha asentado la base cognitiva con respecto a la percepción e identificación del género en tiempos modernos.

Con respecto al proceso de la construcción de los roles de género a partir de la dinastía Qin, los investigadores han sacado algunas conclusiones acerca las leyes detectables, que nos permiten observar el proceso desde una perspectiva macroscópica. Por ejemplo, el autor del libro *Xianqin Xingbie Juese Yanjiu* (2012), Zhao Dongyu recuerda que la construcción de roles de género se inicia con la *diferenciación* entre el varón y la mujer desde el período Neolítico. Se profundiza y madura siguiendo las dos *diferencias* instituidas durante la dinastía Xizhou hasta que se constituya el marco definido de “varón-noble” y “mujer-humilde”. Por último, la construcción se consuma de forma gradual: por medio de un dilatado proceso regulatorio los roles estereotipados de género se producen e institucionalizan hasta que se conceptualizan como “naturales” y “normales”. Insiste en que el rol de género es el producto de la interacción conjunta de la selección natural y la construcción social. Este marco generizado constituye el modo básico de sexo-género, el binarismo generizado, que constituye el punto de partida de la represión de la mujer.

3.3 La formación de identidad de género y sus raíces esenciales en el Confucionismo

先秦时期 (la era antes de la dinastía Qin)¹⁸² juega un papel de suma importancia para el pensamiento chino antiguo y la filosofía china. Durante este período surgen tendencias de pensamiento importantes que contribuyen decisivamente al mapa completo de la filosofía china. Entre ellas, el Confucionismo consiste en la primera ideología y filosofía para toda la civilización china, especialmente tras posicionarse como la ideología ortodoxa desde la dinastía Han (206 a.C. - 220 d.C.) En todas las obras clásicas confucianas la articulación más intensa y sistemática acerca de la conceptualización de género reside en los contenidos relacionados con los *ritos*, los cuales se documentan de forma sistemática en la obra *Liji* (*El Libro de los Ritos o Clásico de los Ritos*). Este libro es indispensable para conocer la conceptualización de género confuciana, mejor dicho, china. Son detectables en este libro los orígenes de todas las percepciones sobre la *feminidad* y sobre las relaciones entre los dos géneros como lo que podemos ver en el apartado anterior. En el apartado anterior solo hemos documentado unas articulaciones sueltas y en este mismo vamos a analizar la conceptualización de género existente en *Liji* de forma sintética y macroscópica.

3.3.1 Los fundamentos teóricos de la conceptualización de género en *Liji*

Argumentaciones cosmológicas de la articulación del *Li* (los Ritos, *Zhou Li*)

En *Liji* son reiteradas las afirmaciones que exponen qué leyes y modelos de la creación y del orden cosmológico se proyectan en la sociedad humana en forma de los *Ritos*. Cumplir con los *Ritos* es respetar las leyes de la naturaleza y seguir el modelo cosmológico.

De modo tal que las argumentaciones cosmológicas del *Li* residen en la concepción de que la sociedad humana comparte con el cosmos una misma estructuración y que la esencia del *Li* consiste en obedecer las leyes de la naturaleza y seguir el modelo cosmológico. El *Li* trata de forma concreta cómo *las leyes del cielo*

¹⁸² Se refiere a los tiempos desde la etapa prehistórica hasta la unificación de Qin (antes del año 221 a.C.) incluyendo la dinastía Xizhou y el período de las Primaveras y Otoños y los Reinos Combatientes como las últimas etapas.

(天道) funcionan en la sociedad humana. En este sentido el *Li* alcanza un sentido socio-científico en tanto que conjunto de normas, leyes y orden de la naturaleza, y además, asciende al nivel ideológico en tanto que conjunto de codificaciones que operan como ideologías sociales.

Confucio dijo: “siguiendo el *Li* (los Ritos) los soberanos ancestros cumplen las leyes del cielo y regulan los sentimientos del pueblo. Por lo tanto, los que no cumplan con el *Li* acabarían con muerte o destrucción; los que cumplan con el *Li* sobrevivirían y siempre estarían a salvo. Los Ritos tienen sus orígenes en el cielo, sus ecos en la tierra y son aplicables para los espirituales. Se extienden a ritos funerales, sacrificios consagrados, matrimonios, etc. Por eso los sabios dieron a conocer los Ritos, para que fuera posible en un reino una regulación correcta entre los distintos estados o clanes... Cuando los sabios establecieron los Ritos debían tomar el cielo y la tierra como el origen, y las dos fuerzas de la naturaleza (yin y yang) como el inicio de todo, tomar los cinco elementos como sustancias esenciales (de todas las cosas), aplicar los Ritos como instrumentos, tratar los sentimientos humanos como la tierra (por cultivar), y tener las cuatro criaturas inteligentes como los primeros animales domésticos.”¹⁸³

Los Ritos sirven como instrumentos para formar el carácter humano. Por eso son de gran valor. Pueden quitar toda la perversidad del ser humano y aumenta lo bello en su índole... los Ritos para el ser humano es como la cáscara exterior para los bambús o como el corazón para el ciprés. Los dos son los mejores entre todos los seres vegetales porque duran verdes a lo largo de todas las cuatro estaciones. Si el ser humano sabe obedecer los Ritos por eso estará en armonía con los otros y con sus cercanos. Su bondad conmoverá a los otros humanos y su virtud agrada incluso los espirituales.¹⁸⁴

Los Ritos son instituidos por los soberanos ancestros y tienen los elementos esenciales

¹⁸³ Dai Sheng (Compilador), “孔子曰：‘夫礼，先王以承天之道，以治人之情，故失之者死，得之者生。夫礼，先王以承天之道，以治人之情，故失之者死，得之者生。故圣人作则，必以天地为本，以阴阳为端，以四时为柄，以日星为纪，月以为量，鬼神以为徒，五行以为质，礼义以为器，人情以为田，四灵以为畜’” *Liyun, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, pp. 147-148.

¹⁸⁴ Dai Sheng (Compilador), “礼器是故大备。大备，盛德也。礼释回，增美质；措则正，施则行。其在人也，如竹箭之有筠也；如松柏之有心也。二者居天下之大端矣。故贯四时而不改柯易叶。故君子有礼，则外谐而内无怨，故物无不怀仁，鬼神飨德” *Liyun, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 153.

y la forma elegante. La esencia de los Ritos consiste en la lealtad y confianza. Y la justicia es su forma. Sin la esencia los Ritos no se habrían instituido y sin la forma no se pondría en marcha.¹⁸⁵

Argumentaciones sociológicas de la articulación del *Li* (los Ritos, *Zhou Li*)

Puesto que el *Li* consiste en la descripción de la forma concreta en que *las leyes del cielo* (天道) funcionan en la sociedad humana, nada queda fuera de su alcance. Las actividades humanas, sean asuntos importantes como los estatales o aparentemente irrelevantes, como los asuntos domésticos, no pueden saltarse la regulación y restricción del sistema del *Li*. La vida familiar ocupa una parte muy importante en el *Liji*. Se instituyen en él muchas normas rituales para regular la vida cotidiana, incluida la vida de los nobles como el rey o el duque y la vida del pueblo llano. La dedicación tan extendida y minuciosa a la vida familiar se debe a la argumentación sociológica: la familia comparte con el Estado la misma estructuración. Esto queda claro si analizamos la estructura de la palabra que denota país: 国家. El carácter 家 significa familia. El carácter 国 solo puede denotar país pero el otro carácter 家 (familia) es indispensable para la formación de palabras. Desde el período anterior a la dinastía Qin la familia es la célula principal del Estado. En los apartados anteriores hemos hablado del sistema de la ley Zong y la importancia de los linajes. Son importantes porque el estado (o país) crece y se extiende de forma gradual desde familia-clan o linaje-Estado. El Estado se percibe como una gran familia que está compuesta de muchas familias. Y debido a la percepción de que el país y la familia comparten la misma estructuración en el libro se reitera la equivalencia entre el soberano y el padre, el país y la familia, y también el paralelismo entre los *ritos* familiares y los *ritos* estatales. De modo tal que el *Li* sirve tanto para mantener la función normalizada de una familia como para sostener el orden normalizado de un país.

Articulaciones en *Liji* concretadas en la conceptualización de género y la heterosexualidad obligatoria

Las articulaciones con respecto a la conceptualización de género se ven principalmente en los contenidos vinculados con los ritos de la familia. Por ejemplo en el apartado “内

¹⁸⁵ Dai Sheng (Compilador), “先王之立礼也，有本有文。忠信，礼之本也；义理，礼之文也。无本不立，无文不行” *Liqi, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 153.

则” (el padrón de la familia) y tantos otros. Las articulaciones acerca de la conceptualización de género, siguiendo la lectura de He Zhangrong¹⁸⁶ se pueden sintetizar en estos cuatro ejes: la institución del matrimonio; la insistencia en la diferenciación inviolable entre varón y mujer; la subalternidad femenina ante la dominación masculina y la división del trabajo por sexo.

El Confucionismo estima mucho **la institución del matrimonio** porque lo considera la única forma legítima y moral de la combinación del sexo masculino y el femenino. Toma el matrimonio como el origen de los *Ritos*. Son abundantes los apartados en *Liji* que exponen la importancia y significación que supone la institución y relación matrimonial para los *Ritos*.

Una ceremonia discreta y decente es la premisa para pasar a la intimidad matrimonial. Esto consiste en las normas fundamentales de la ceremonia matrimonial y delinea bien claramente la diferencia entre varón y mujer y establece la relación de subordinación entre marido y esposa. Gracias a la diferenciación entre varón y mujer se logra construir la relación de subordinación entre marido y esposa. Gracias a la relación de subordinación entre marido y esposa se construye la relación consanguínea y jerárquica entre padre e hijo, y de ahí se establecen las posiciones correctas para el soberano y el súbdito. Consecuentemente, la ceremonia matrimonial se trata del fundamento de todos los Ritos.¹⁸⁷

En la obra se lee el vínculo entre el cosmos y el mundo real humano y el vínculo entre el orden cosmológico y el orden social humano y que la institución del matrimonio consiste en el lazo entre ambos: es la forma en que funcionan *las leyes del cielo* en el mundo humano. Justamente se debe a esta índole del matrimonio por lo que se le considera sagrado y se exhorta a ser serio y responsable al contraer matrimonio. La actitud confuciana con respecto al matrimonio se ve reflejada en los tres principios siguientes. El primero, la indispensable intervención de la casamentera (casamentero o

¹⁸⁶ He Zhangrong, *Lishi yu xingbie (History and Gender, Studies of Confucian Classics and the Holy Bible in History and Gender Horizon)*, Beijing: People's Publishing House, 2013, pp. 156-174.

¹⁸⁷ Dai Sheng (Compilador), “敬慎、重正，而后亲之，礼之大体，而所以成男女之别，而立夫妇之义也。男女有别，而后夫妇有义；夫妇有义，而后父子有亲；父子有亲，而后君臣有正。故曰：昏礼者，礼之本也” *Hunyi, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 416.

casamentera, pero solía ser casamentera): “El varón y la mujer no se pueden preguntar y saber el nombre sin la intervención de la casamentera; y no pueden quedar para la cita ni acercarse si la mujer no ha aceptado el regalo de la familia del varón.”¹⁸⁸ El segundo, respetar el tabú del matrimonio, es decir, que sea exogámico. Hemos hablado de la exogamia en los apartados que abordan el sistema y la estructura social durante la dinastía Xizhou, época a la que se remonta el origen de la exogamia, que sirve tanto para mantener la normalidad moral que facilita la gobernación de la autoridad como para expansionar el poder y la influencia de la familia. El tercer principio es respetar el procedimiento de la boda. Según lo documentado en *Hunyi, Liji* la ceremonia nupcial no se considera legítima y moralmente consumada a menos que cumpla con seis trámites al respecto, o en términos más precisos, los *seis ritos*¹⁸⁹ que se consideraban los asuntos nupciales más importantes en el período anterior a la dinastía Qin.

Las articulaciones detalladas acerca de **la institución del matrimonio** en *Liji* ponen de relieve lo importante y lo serio que el Confucionismo considera el matrimonio. El Confucionismo considera la relación matrimonial como el origen de la moralidad humana y la gobernación de un país inicia con la gestión de la familia que por su parte inicia con la relación normalizada del matrimonio.

Entre todos los *ritos* que se relata en *Liji* el *rito* que constituye la *diferencia entre varón y mujer* ocupa la posición primordial. **La insistencia en la diferenciación inviolable entre varón y mujer** del pensamiento confuciano se justifica alegando los discursos siguientes: lo que diferencia el ser humano del ser animal consiste en admitir y respetar la *diferencia entre varón y mujer*. Nadie nace con la “diferencia” o la “superioridad” del ser humano ante el ser animal, estas propiedades hay que ganárselas. Respetar o no la *diferencia entre varón y mujer* delinea el límite entre la civilización y el salvaje.

Los papagayos pueden hablar, pero no dejan de ser pájaros; los gorilas pueden hablar, pero no dejan de ser bestias. Ser persona pero no saber respetar los Ritos no se diferencia de los animales ¡aun cuando pueden hablar! Los animales no saben los ritos de modo tal

¹⁸⁸ Dai Sheng (Compilador), “男女非有行媒，不相知名；非受币，不交不亲”，*Quli-Shang, Liji*, Ha'erbin, The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 8.

¹⁸⁹ Los *seis ritos*: la presentación de parte de la casamentera y el regalo para pedir la mano; consultar el nombre de la novia; adivinar el porvenir del matrimonio; ofrecer el Excrex; fijar la fecha de la boda por consenso bilateral; ir a la casa de la novia para que el novio la recoja personalmente.

que no pueden salir del caos de sexo. Por lo tanto, los sabios establecen los ritos para que el ser humano sea consciente de su diferencia respecto al animal.¹⁹⁰

El núcleo de los *Ritos* consiste en diferenciarse, lo que delinea el límite entre el mundo civilizado y el incivilizado. El Confucianismo considera símbolo de la civilización humana la invención de los *Ritos* porque gracias a los *Ritos* el ser humano se diferencia del animal.

Además, establecer la *diferenciación* sirve para construir el orden social que la autoridad considera indispensable para mantener la estabilidad social y fomentar el desarrollo de la civilización.

Con el matrimonio se mantiene la diferenciación que tendría que existir entre el varón y la mujer.¹⁹¹

La consanguinidad y jerarquía entre padre e hijo existiría cuando la diferenciación (entre marido y esposa) se ponga expuesta. Nace la idea de justeza y justicia con la existencia de afecciones entre padre e hijo. Al nacer la idea de justeza y justicia se establecen los Ritos. Y con los Ritos establecidos se garantizará la armonía entre todo. La falta de dicha diferenciación y justeza se trata de la característica del mundo de las bestias.¹⁹²

Hoy en día contemplamos las relaciones entre varón y mujer como relaciones políticas y con respecto a esto, los letrados confucianos comparten la misma perspectiva, puesto que la gran preocupación y la tarea final del Confucianismo no es sino pura política. El orden social que los letrados confucianos insisten en construir consiste en un tipo de orden político. Este orden político no solo está en relación con mantener la armonía y estabilidad de las familias, sino que también concierne a la armonía y

¹⁹⁰ Dai Sheng (Compilador), “鸚鵡能言，不離飛鳥；猩猩能言，不離禽獸。今人而無禮，雖能言，不亦禽獸之心乎？夫唯禽獸無禮，故父子聚麀。是故聖人作，為禮以教人。使人以有禮，知自別於禽獸” *Quli-Shang, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 1.

¹⁹¹ Dai Sheng (Compilador), “昏姻冠笄，所以別男也；” *Yueji, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 240.

¹⁹² Dai Sheng (Compilador), “男女有別，然後父子親，父子親然後義生，義生然後禮作，禮作然後萬物安。無別無義，禽獸之道也” *Jiaotexing, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 172.

estabilidad de la sociedad y del país. Veamos las palabras de Confucio:

según lo que he sabido, la supervivencia de una persona en la sociedad civilizada depende mucho del cumplimiento de los Ritos. Sin los Ritos no existiría la diferenciación entre el soberano y el súbdito, ni las posiciones correctas para lo alto y lo bajo (en términos sociales), o para lo mayor y lo menor. Sin los Ritos no se mantendría la diferencia entre varón y mujer, padre e hijo, hermano mayor y hermano menor, ni quedaría clara la diferencia entre parientes íntimos y lejanos.¹⁹³

La diferencia entre varón y mujer consiste en el fundamento para todos los *Ritos*.

Los Ritos, se realizan comenzando por mantener relaciones apropiadas en el matrimonio. Al construir mansiones se distingue bien la parte exterior y la interior. El varón ocupa la parte exterior y la mujer ocupa la interior. Las mansiones son grandes y profundas y se vigilan las puertas. Los varones no pueden entrar en la parte interior ni las mujeres salen de la parte interior a la exterior.¹⁹⁴

Gracias a la diferenciación entre varón y mujer se logra construir la relación de subordinación entre marido y esposa. Gracias a la relación de subordinación entre marido y esposa se construye la relación consanguínea y jerárquica entre padre e hijo, y de ahí se establecen las posiciones correctas para el soberano y el súbdito.¹⁹⁵

¿Cómo se logra un buen gobierno? Respondió Confucio: “la diferencia bien marcada entre marido y esposa, la consanguinidad y la jerarquía entre padre e hijo, el mutuo respeto entre el soberano y el súbdito; si se mantienen bien las tres cosas, habrá buen

¹⁹³ Dai Sheng (Compilador), “孔子曰: “丘闻之: 民之所由生, 礼为大。非礼无以节事天地之神也, 非礼无以辨君臣上下长幼之位也, 非礼无以别男女父子兄弟之亲、昏姻疏数之交也;” *Aigongwen, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 325.

¹⁹⁴ Dai Sheng (Compilador), “礼, 始于谨夫妇, 为宫室, 辨外内。男子居外, 女子居内, 深宫固门, 阍寺守之。男不入, 女不出” *Neize, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 187.

¹⁹⁵ Dai Sheng (Compilador), “男女有别, 而后夫妇有义; 夫妇有义, 而后父子有亲; 父子有亲, 而后君臣有正” *Hunyi, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 416.

gobierno.”¹⁹⁶

Solo la ceremonia matrimonial que toma la *diferencia entre varón y mujer* como premisa puede garantizar la consanguineidad del hijo y el padre. La consanguineidad es la clave para clasificar las relaciones familiares, distinguiendo las cercanas de las lejanas. La peculiaridad de la política de la China antigua consiste en tener su base en la consanguineidad entre padre e hijo. Sean las relaciones familiares de un linaje o las relaciones políticas de un Estado de distintos linajes, todas ellas se remontan al mismo origen, que es la consanguineidad entre padre e hijo. Y las redes de los grandes linajes constituyen el sistema de la ley Zong del que hemos hablado anteriormente. Las relaciones políticas son esencialmente relaciones parentales en extensión.

La relación entre varón y mujer se construye en *Liji* como una relación de subordinación. Y esto revela claramente la subalternidad femenina ante la dominación masculina.

Después de salir de la casa de la novia, el novio debe andar delante de la novia, la guía, y ella lo debe seguir. De aquí en adelante se inicia la relación matrimonial de subordinación de la esposa durante toda la vida para el matrimonio. Las mujeres son quienes deben obedecer a los demás. Cuando es pequeña debe obedecer al padre y al hermano mayor, y al casarse debe obedecer al marido. Cuando muera el marido debe obedecer al hijo.¹⁹⁷

Además, *Tres obediencias y cuatro virtudes*, la famosa serie de principios confucianos para mujeres tienen su origen en *Yili*¹⁹⁸ donde se encuentra la primera articulación acerca de las *tres obediencias*:

¹⁹⁶ Dai Sheng (Compilador), “敢问为政如之何？”孔子对曰：“夫妇别，父子亲，君臣严。三者正，则庶物从之矣。” *Aigongwen, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 325.

¹⁹⁷ Dai Sheng (Compilador), “出乎大门而先，男帅女，女从男，夫妇之义由此始也。妇人，从人者也。幼从父兄，嫁从夫，夫死从子” *Jiaotexing, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 172.

¹⁹⁸ *Yili* una de las trece obras clásicas del Confucianismo.

Es obligación para las mujeres cumplir con las tres obediencias y no tienen la subjetividad para tomar ninguna decisión. Las tres obediencias consisten en obedecer al padre antes de casarse; obedecer al marido al casarse; obedecer al hijo al morir el marido. Consecuentemente, el padre significa el Cielo para el hijo y el marido significa el Cielo para la esposa.¹⁹⁹

Con respecto a la construcción de la relación de subordinación entre el marido y la esposa en *Liji* se da la explicación de su necesidad porque “no existen dos soles en el cielo ni dos soberanos para un monarca, ni dos dueños para una familia, ni dos roles superiores del mismo honor; con esto se demuestra para el pueblo la diferenciación entre ser el soberano y el súbdito.”²⁰⁰ Y se repite en otro apartado, en el *Sangfu Sizhi*: “no existen dos soles en el cielo ni dos soberanos para un monarca, ni dos roles superiores para una familia, son condiciones reguladas por el mismo principio universal.”²⁰¹ Así, que en función de dicha filosofía, para una familia solo existe el único dueño que es el marido. Nos encontramos, por tanto, con un conjunto de regulaciones propias de una sociedad agrícola, fundamentadas en la relevancia patriarcal. El patriarcado determina el derecho superior del varón tanto en la familia como en la sociedad. Y bajo esta circunstancia, la obediencia de parte de las mujeres se justifica y se naturaliza sometiéndolas a la autoridad masculina.

En lo que se refiere a las *cuatro virtudes* éstas son *moralidad, expresión, fisonomía y habilidad* de las mujeres. Básicamente, se les exige ser moralmente obedientes y fieles, hablar con decencia, presentarse con dignidad y ser hábiles y tener destreza en la bordadura. Más que una creación de *Liji* las *cuatro virtudes* son el legado ritualizado desde el sistema de la dinastía Xizhou. Se reiteran en la obra como las pautas patriarcales de forma instructiva que regula y restringe la vida de las mujeres. La insistencia instructiva de las *cuatro virtudes* corre paralelamente a la relevancia de la *diferenciación entre varón y mujer* y ambas funcionan de manera simultánea para consolidar el orden del *Li*, los *Ritos*. La dinastía Xizhou ha sido el origen de la ideología confuciana con respecto a la relación entre géneros y la influencia de las ideologías

¹⁹⁹ He Zhangrong, *Lishi Yu Xingbie (History and Gender, Studies of Confucian Classics and the Holy Bible in History and Gender Horizon)*, Beijing: People's Publishing House, 2013, p. 168.

²⁰⁰ Dai Sheng (Compilador), “天无二日，土无二王，家无二主，尊无二上，示民有君臣之别也” *Fangji, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 337.

²⁰¹ Dai Sheng (Compilador), “天无二日，土无二王，国无二君，家无二尊，以一治之也” *Sangfu Sizhi, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 345.

confucianas prevalece durante la dinastía Han (202 a.C.-220 d.C.) cuando se reconoce por parte de la autoridad el Confucionismo como la ideología ortodoxa de la filosofía china. La conceptualización de género que se ha venido formando toma finalmente forma y se arraiga como la percepción natural en la mentalidad del pueblo chino.

Por último, pero no menos importante, la articulación de **la división del trabajo por sexo** se elabora con claridad en *Liji*. La identificación que la cultura china concibe hacia la Han-Centro trasciende más allá de la sumisión política y económica, significa la adaptación a la vida ritualizada cumpliendo los *Ritos* que crean y mantienen distinciones apropiadas de género. Sabemos que, de acuerdo con la ideología confuciana, el proyecto de civilización se inicia con la delimitación muy clara del límite ritual entre géneros. En términos puramente físicos estaríamos hablando de los portales y paredes concretas que preservan el orden de interior-exterior y la seguridad en el hogar. Y en sentido ético abarcaría **la división del trabajo por sexo**: varones y mujeres asumen dos series de responsabilidades y actividades diferenciadas pero complementarias. La división del trabajo por sexo se define, en términos tradicionales, como la idea de *nangeng nüzhì* (男耕女织) es decir: el varón labra y la mujer cose. Esto complementa el proceso de generización que se inicia desde el nacimiento hasta la regulación y restricción del uso de espacio, objetos rituales e incluso el cuerpo propio. La división funciona en concordancia con el orden de interior-exterior. La diferenciación entre interior y exterior cuando se aplica a la división del trabajo por sexo se refiere a los roles que asumen respectivamente varones y mujeres en relaciones familiares y extra-familiares.

En *Liji* todas las actividades realizadas por los dos géneros en ámbitos sociales o familiares o económicos se clasifican en dos tipos: *nei* (*interior*) y *wai* (*exterior*). Pertenezcan los individuos a las casas reales o al pueblo se aplica la misma calificación de trabajo para todos.

El Rey se encarga de la administración de todos los asuntos políticos y religiosos y la Reina se encarga de los relacionados con las virtudes femeninas. El Rey asume la responsabilidad de gobernar el Estado y la Reina toma la responsabilidad de administrar el harén imperial. Así que el Rey responde a los asuntos exteriores y la Reina, a los

interiores. De modo tal que se logrará la armonía del reinado.²⁰²

Los asuntos exteriores se refieren a las grandes causas del Estado y los interiores, a los asuntos familiares o privados de la casa real. Esto funciona del mismo modo para la población en general: el marido se encarga de los asuntos sociales fuera de la casa, y la mujer, de los asuntos domésticos en el ámbito del hogar. Este paralelismo revela la concordancia de la ideología confuciana en gobernar un estado y administrar una familia. En vez de ser simplemente una práctica necesaria para lograr una vida cooperativa que cubre las necesidades diarias, la división del trabajo por sexo complementa el acto de diferenciar a varón y mujer en dos disposiciones distintas de género en términos de *wai-nei*, que según las ideologías confucianas consiste en el inicio de una sociedad bien ordenada, próspera y civilizada.

Las pruebas aportadas por la mitología y la ideología sociológica corroboran la conveniencia para el hombre de las convicciones patriarcales relativas a la mujer. En el patriarcado no ha sido la mujer que ha construido los símbolos con los que se la describe y la idea cultural de la mujer es obra exclusiva del hombre. Y es una obra *política* tomando en consideración que los símbolos se arraigan tan profundamente y con tal firmeza en las relaciones humanas que pueden representar los valores y actitudes aprobados por la sociedad. De acuerdo con lo que señala Kate Millett en su libro *Política Sexual* aquí no podemos entender por *política* un concepto limitado al mundo de los partidos, los congresos y los presidentes “sino, por el contrario, el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo.”²⁰³ Millett cuestiona los orígenes del patriarcado, formula críticas sobre opresiones basadas en la diferencia de sexo y señala que la clave para la verdadera revolución sexual consiste en deshacer la familia tradicional. Es inspirador y edificante contemplar el tema bajo la circunstancia china teniendo en cuenta que *el sexo es una categoría social impregnada de política*. Las huellas de la construcción social del sexo-género se hacen evidentes al examinar las instrucciones de las ideologías tradicionales, sobre todo las confucianas, y la

²⁰² Dai Sheng (Compilador), “天子听男教，后听女顺；天子理阳道，后治阴德；天子听外治，后听内治。教顺成俗，内外和顺，国家理治，此之谓盛德” *Hunyi, Liji*, Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p. 417.

²⁰³ Kate Millett, *Sexual Politics*, (1969), Ana María Bravo García, trad., *Política sexual*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, p. 68.

mitología de la diosa Nüwa.

Por tanto, es necesario reexaminar el concepto sexo-género chino y analizar su vínculo con el concepto occidental, las similitudes y las diferencias. Millett aborda el tema empezando por las críticas contra el patriarcado, lo cual podemos compartir en nuestro caso debido al carácter patriarcal de nuestra sociedad y de casi todas las civilizaciones históricas. El sexo-género es fruto de consenso común en función de la *socialización* de ambos sexos según las normas fundamentales del patriarcado, como son, en el caso que nos ocupa, las doctrinas confucianas expuestas en los apartados anteriores. Pero este consenso común supuestamente aprobado por toda la sociedad no es sino pura política si somos suficientemente conscientes de las relaciones de poder que se infiltran en las restricciones teóricas, morales o éticas. En forma de *colonización interior*, en términos de Millett, funciona la *política sexual* en nuestra cultura. Y esto resulta una estrategia astuta y fantasmática al haber escondido rastros del funcionamiento del dispositivo de género al amparo de los discursos biologicistas. La supremacía masculina no se basa en diferencias meramente biológicas, por ejemplo, en la posesión de la fuerza física, sino en la aprobación y aceptación de un sistema de valores que en nuestro caso se concretan principalmente en el sistema de la Ley Zong, la cultura de los Ritos (en que cobran más fuerza la *diferenciación entre marido y esposa*, y la división entre *nei-wai*); los dos pilares institucionales de la doctrina política del Confucionismo.

4. El cuerpo generizado como *efecto*: marcos teóricos

4.1 Violencia, representación y hegemonía

Desde este mismo capítulo abordamos el núcleo teórico de la tesis. Empezamos por tres palabras claves que son expuestas como arriba: violencia, representación y hegemonía (la violencia colectiva socializada en contra de la mujer, la representación o reinterpretación mística de la categoría “mujer” y la hegemonía de la heterosexualidad). En el primer apartado del primer capítulo hemos hablado de la prohibición total de actrices y el surgimiento de substitutos muchachos en actuaciones escénicas, lo cual se considera la forma inicial del Dan masculino. Si buscamos el origen del rol Dan masculino entre casi todos los trabajos de investigación, sean de literatura o música o actuación escénica. etc. nos encontraremos con explicaciones de carácter histórico que apelan a los yugos feudales que sufrían las mujeres. A mi juicio, la respuesta no reside allí, o mejor dicho, va mucho más allá. Ciertamente, China es un país donde el feudalismo perduró más de dos mil años y se ha convertido en el objeto de casi todas las críticas acerca del problema de la igualdad de género. Sin embargo, las investigaciones no se pueden detener en criticar un sistema social que, obviamente, está retrasado en todos los aspectos, especialmente en lo concerniente a los derechos humanos. De hecho, existe un fantasma que se esconde detrás del feudalismo para manipular todo el proceso de opresión/represión de las mujeres. La opresión/represión de las mujeres no se explica simplemente por la índole retrasada de un sistema social anticuado, sino que se trata de un proceso socializado donde intervienen varios fetiches, por ejemplo, uno de ellos el contrato social. Al hablar de esto nos enfrentamos ante objetos fantasmáticos, formas ideológicas que solo dejan efectos cuya existencia sólo reside en la mentalidad de la gente. Estos conceptos estructuran la percepción general y la organización tanto material como simbólica de toda la vida social. Afortunadamente, esta falta de rastro de los *fantasmas* ha invitado el cuestionamiento de la crítica feminista, y para dichas reflexiones y contemplaciones semejantes, Simone

de Beauvoir es la figura imprescindible, puesto que es en su obra *El segundo sexo* donde se produce la convergencia entre la antropología feminista y el origen de desarrollo para las futuras teorías feministas.

En 1949 Simone de Beauvoir escribió su obra emblemática *El segundo sexo* con la que deseaba investigar la condición femenina. Su acto de interpelar a la Historia para encontrar las respuestas nos hace tomar conciencia del papel que las mujeres han desempeñado en las sociedades del pasado y nos hace percibir la ausencia o insignificancia de las mujeres en grupo en la Historia. La falta de la escritura femenina de la Historia es enorme y chocante, pero ha sido ocultada perfectamente a lo largo de todo el tiempo y nos hemos vuelto ciegas e inconscientes ante ella. En la obra se ofrecen, a la vez, algunos instrumentos teóricos y metodológicos especialmente útiles para profundizar en la investigación de la condición femenina. El hecho de que se siga polemizando sobre su obra no equivale a negar su influencia, sino que es la prueba palpable de la actualidad de su pensamiento.²⁰⁴ Al excitar la atención de las feministas también produjo el rechazo en los sectores conservadores y tradicionales porque las trampas de los discursos masculinizados se hicieron visibles ante sus interrogantes acerca de la posición inferior de las mujeres poniendo en cuestión las autoridades eclesiásticas católicas, las falacias científicas como las biológicas y las psicológicas, entre otras. Toda su investigación de la Historia tiene la meta de desenmascarar el juego del poder masculino para mantener un orden social inalterable propiciando la posición inferior de las mujeres. Para algunas investigadoras, como yo misma, la obra es considerada como el “faro del feminismo” que me ha inspirado especialmente en el trabajo del Capítulo 3 para realizar un recorrido por la Historia china en búsqueda de los rastros que muestran la configuración y permanencia del orden patriarcal y que ayudan a comprender una de las valiosas sugerencias que nos aportó Simone de Beauvoir: no era la inferioridad femenina la que había determinado la insignificancia histórica de las mujeres, sino que, al contrario, su “insignificancia histórica” había

²⁰⁴ Rosa María Cid López, “Simone de Beauvoir y la historia de las mujeres. Notas sobre El Segundo Sexo”, en *Investigaciones Feministas*, 2009, vol. 0, p.66

servido para determinar su inferioridad en la sociedad.²⁰⁵ En este capítulo voy a empezar por intentar a desenmascarar los fantasmas escondidos detrás del feudalismo chino desvelando el origen del Dan masculino desde una perspectiva nueva entre los trabajos anteriores vinculados a este arte.

4.1.1 La categoría “mujer”

No se nace mujer: se llega a serlo.

Simone de Beauvoir

Estrictamente hablando, no se puede decir que la mujer exista.

Julia Kristeva

Las mujeres no tienen sexo.

Luce Irigaray

Para abordar la categoría “mujer” me parece interesante e inspirador partir de las conocidas citas que se leen antes de estas líneas y que ayudan a saltarse los supuestos biológicos y antropológicos con los que tradicionalmente se ha definido a la categoría “mujer”. Cobra especial sentido la afirmación que marca el inicio de la segunda parte de *El segundo sexo*: “No se nace mujer: se llega a serlo”. Se trata de la frase que mejor identifica a Simone de Beauvoir, quien en el primer capítulo de *El segundo sexo* rechazó contundentemente que la opresión de las mujeres esté determinada por sus características biológicas específicas vinculadas a la reproducción. Para Beauvoir, ser mujer o el concepto de lo femenino no tienen nada que ver con la biología sino con una construcción cultural y social sobre el sexo, un atributo necesario asignado al humano. Siendo existencialista, el cuerpo para Beauvoir “no es una cosa, es una situación: es nuestra forma de aprehender el mundo y el esbozo de nuestros proyectos.”²⁰⁶ El cuerpo humano siempre es *cuerpo vivido* que se reviste de los valores y significados con los que dota cada individuo existente. Y cada individuo se sitúa en un *contexto ontológico*,

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 69.

²⁰⁶ Simone de Beauvoir, “Los datos de la biología” en *El segundo sexo*, 1ª ed., Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, p. 19.

económico, social y psicológico que hay que tener en cuenta para entender los valores que dan sentido a la existencia humana en cada sociedad y momento histórico determinado.²⁰⁷ La rotunda propuesta de Beauvoir rompió radicalmente con aquella idea tan vieja y tan reconocida: las mujeres somos como somos porque así nos determina la naturaleza. Y aquí cabe preguntarse: ¿Por qué las mujeres nos definimos e identificamos con lo que nos determina la naturaleza? Resulta bastante difícil responder a la pregunta; por un lado, parece no existir la pregunta porque hay un presupuesto, un *estar ya ahí* que es anterior al orden social, dos grupos: hombres y mujeres. Por el otro, se precisan labores de distintas disciplinas para desenmascarar este presupuesto y exponer este fantasma.

Para empezar, considero que la incorporación de un acercamiento a la Antropología y a la Historia constituye una herramienta crucial para comprender los aspectos fundamentales vinculados a la construcción cultural de la identidad personal, aquí me refiero específicamente a *ser mujer y sentirse mujer*. Nicole Claude Mathieu fue una de las autoras más importantes y que más me interesa en el ámbito de antropología al concebir a las mujeres como una entidad sociológica y antropológica, que no tomaba a las mujeres como un apéndice de los hombres sino como un grupo propio. Su primer artículo “Notas para una definición sociológica de las categorías de sexo”²⁰⁸ es considerado una guía programática de cómo la sociología se aplica a las relaciones sociales estructurales de sexo y qué puede aportar el feminismo a la sociología. En él se articula la posibilidad innovadora de concebir la categoría “mujer”, la más naturalizada, de manera sociológica y antropológica insistiendo en la importancia de conceptualizar a las mujeres (y también a los hombres) como categorías sociales; este punto de vista es fundamental, pues se formula en un momento en que la categoría “mujer” era invisible para los investigadores y las investigadoras mientras los

²⁰⁷ Susana Lopez Pavon, *Simone de Beauvoir: El segundo sexo: lectura crítica de la introducción y la conclusión*, Valencia: Editorial Diálogo, 2012, p. 35.

²⁰⁸ “Notes pour une définition sociologique des catégories de sexe”, *Epistémologie sociologique* (Paris), 1971, 11: 19-39. Re-publicado en *L'Anatomie politique...* (cf. Mathieu 1991): 17-41. “Notes pour une définition sociologique des catégories de sexe” este título traducido por Jules Falquet en su artículo “Hacia una anatomía de las clases de sexo”.

hombres eran tomados como modelo neutro de la humanidad. La autora sostiene que visibilizar a las mujeres no equivale a “agregar” a las mujeres al nivel sociológico o histórico sino que hacen falta amplios y exhaustivos estudios de manera dialéctica sobre las relaciones estructurales entre mujeres y hombres.

Más tarde, en 1973, en su segundo artículo, Mathieu plantea que “los sexos [son] el producto de una relación social.”²⁰⁹ Su afirmación de que el *sexo* no tiene nada de biológico, es considerada muy iluminadora porque abre a las feministas francófonas un camino diferente del de las anglosajonas que seguían Margaret Mead y Ann Oakley, quienes agrupaban “roles sociales” en el concepto de género para diferenciarlos de lo que consideraban “natural”, esto es, el sexo. A juicio de Mathieu, tanto el “sexo” como el género son conceptos equívocos y en el concepto de “relaciones sociales estructurales de sexo” encuentra más posibilidad de rearticulación antropológica al plantear la cuestión del poder. La conceptualización de Mathieu me ha resultado una guía fundamental al organizar la reflexión del capítulo 3: así, opino que los documentos históricos, especialmente la obra confuciana *Liji*, intentan organizar y regular son literalmente relaciones sociales estructurales de sexo para construir la jerarquía de género deseada por la clase dominante en que reside el poder.

Sin intención de universalizar, y asumiendo las diferencias y semejanzas entre las sociedades occidentales y la china, la reflexión de Mathieu me parece perfectamente válida en el caso que me ocupa: “Parece más esclarecedor reconocer que en la mayoría de los casos existe, en cuanto al poder de los hombres sobre las mujeres, el ‘viriarcado’, una similitud estructural entre nuestras sociedades y otras—más allá de los contenidos específicos”.²¹⁰

Colette Guillaumin, socióloga feminista francesa, ha definido la doble opresión de las mujeres: la apropiación privada por un individuo (marido o padre) y la apropiación colectiva de todo un grupo por la clase de los hombres. Bajo la similitud

²⁰⁹ Jules Falquet, “Hacia una anatomía de las clases de sexo” en *Revista Andaluza de Antropología*, Num. 14, marzo de 2018, pp. 178-199. Disponible en <http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/n14/falquet.pdf>.

²¹⁰ *Ibid.*

estructural, el “viriarcado”, de distintas sociedades, la opresión de las mujeres no se limita a al cuerpo. Monique Wittig indicó en su libro *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (1992) que Sande Zeig²¹¹ le hizo comprender que los efectos de la opresión sobre el cuerpo tienen su origen en el campo abstracto de los conceptos, por las palabras que los formalizan a pesar de su forma, sus gestos, su movimiento, su motricidad e incluso sus músculos. Aunque esta afirmación se refería a la relación entre lenguaje y materialidad, entiendo que puede extenderse y llevar a pensar que toda la opresión de las mujeres tiene su origen en el campo abstracto de los conceptos porque nunca ha sido el sujeto de la Historia ni el sujeto del proceso de conceptualización sino producto conceptualizado por los hombres. Cualquier mujer que no se inscriba dentro del contrato social y la esclavitud ante el hombre no es mujer. Son los hombres que han definido el mundo desde la relación de sí con el mundo mismo y el lenguaje está a disposición de lo masculino hegemónico para clasificar. De esto, estaríamos hablando de un acto de colectivo, de clase. Frente al colectivo de hombres, el de mujeres se ha venido construido y oprimido como una clase dominada, idea que Wittig conecta con la crítica marxista.

Los pensamientos de la clase dominante son también en todas las épocas los pensamientos dominantes, es decir, la clase que es la fuerza material dominante de la sociedad es también la fuerza dominante intelectual. La clase que dispone de los medios de producción material dispone, a su vez, de los medios de la producción intelectual, y en ambos casos, los pensamientos de aquellos a quienes se ha desposeído de los medios de producción intelectual son sometidos igualmente a esta clase dominante. Los pensamientos dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, son estas relaciones materiales dominantes capturadas bajo la

²¹¹ Sande Zeig, con quien Wittig escribió el *Borrador para un diccionario de las amantes* y la obra de teatro *El viaje sin fin*.

forma de ideas, por tanto, son la expresión de las relaciones que hacen de una clase la clase dominante; dicho de otro modo, son las ideas de su dominación.²¹²

Para hablar de la construcción de lo femenino hay que volver a Simone de Beauvoir, quien supo percibir y formular que eran los hombres, en tanto que clase dominante, quienes habían definido a las mujeres y construido lo femenino a través de diferenciarse de ellas definiéndolas como las “Otras”. Beauvoir no es la única existencialista que utiliza la categoría del “lo Otro”, también la utilizan Sartre, Lévi-Strauss y muchos otros pensadores franceses de la época como Merleau-Ponty y Lacan. El uso que ella hace de este concepto se basa en Hegel, quien usa la categoría de “Otro” en la *Fenomenología del Espíritu* para describir el desarrollo de la autoconciencia pero también se nutre de los trabajos del antropólogo Lévi-Strauss.

Según lo establecido por Lévi-Strauss, se observa la utilización de la categoría de la alteridad en cuanto aparece la cultura, de modo tal que la categoría aparece tal como un *a priori* de la especie humana. En Lévi-Strauss, vemos la reciprocidad entre los grupos humanos que estudia: los nativos de un país nombran como “otros” a los de otros países o a los grupos que visitan en sus viajes o a otros clanes. El concepto “Otro” aquí funciona de forma relativa y recíproca respecto al grupo que nombra. Pero ¿qué es lo que ocurre entre hombres y mujeres? Beauvoir percibe la ausencia de la reciprocidad entre los sexos. El concepto “la otra” referido a la mujer es pura alteridad que no se presenta como una categoría relativa o recíproca. Entre los sexos el hombre se concibe como “el mismo” negando toda su relatividad al concepto “la otra” y definiéndolo como la alteridad pura aun cuando debería ser correlativo. Para que sea más explícito Beauvoir toma la metáfora de la electricidad diciendo que la relación entre los sexos se concibe como la relación entre los polos positivo y negativo. El hombre es el polo positivo y el neutro mientras que la mujer es el negativo que es imputado como limitación sin reciprocidad. Esto también se proyecta en el lenguaje: en francés o

²¹² Monique Wittig, *The Straight Mind and other essays*, (1992), Sáez, Javier y Paco Vidarte, trad., *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona: Editorial EGALES, 2006, p. 24.

castellano “los hombres” puede designar a los seres humanos pero “las mujeres” no y si fuera poco, en chino no existe la palabra 她 (la parte izquierda 女 designa a lo femenino) para decir Ella hasta 1918 en el artículo *Reforma* de Zhou Zuoren publicado en la revista *Nueva Juventud*.²¹³

La ausencia de reciprocidad en la categoría “Otra” para referirse a la mujer es relevante y hace reflexionar sobre qué significa *ser mujer* y qué es *lo femenino*. En esta carencia de reciprocidad Beauvoir encuentra similitud con la dialéctica de la autoconciencia de Hegel en la situación de las relaciones entre el señor y el siervo. Toma la desigualdad entre las conciencias del señor y del siervo para explicar la relación entre hombres y mujeres en la sociedad patriarcal donde el hombre se relaciona con la conciencia libre (no teme perder la vida) como el señor y la mujer con la conciencia esclava (prefiere la vida a la pura autoconciencia) como el siervo. La mujer se reconoce en el hombre como el siervo en el señor, y su identidad es determinada o definida exclusivamente haciendo referencia al hombre a través de ser la hija de... o la esposa de..., de lo contrario es “poco femenina”. No se la considera positivamente como lo que es para sí sino negativamente como lo que le es para hombre. Al aceptar la soberanía del hombre él ocupa el lugar de lo esencial como el señor y ella ocupa lo inesencial y jamás puede llegar a ser lo esencial.

La historia nos ha mostrado que los hombres siempre tuvieron todos los poderes concretos; desde los primeros tiempos del patriarcado consideraron útil mantener a la mujer en un estado de dependencia; sus leyes se construyeron contra ella; así es como se convirtió en Alteridad.²¹⁴

²¹³ *Nueva Juventud* fue una revista china en la que se publicaron numerosos artículos sobre política y sociedad que tendrían una enorme influencia en el desarrollo de la China actual. La revista promovió los valores de cambio y de ruptura con la sociedad tradicional que tendrían su máxima expresión en el Movimiento del Cuatro de Mayo, también llamado Movimiento de la Nueva Cultura.

²¹⁴ Simone De Beauvoir, *El segundo sexo*, 1ª ed., Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, p. 225.

Señaló Hegel que cuando el sujeto se quiere afirmar como sujeto, “el otro sujeto que lo limita y lo niega le es, al mismo tiempo, necesario.” Es decir, solamente al ponerme frente a otro sujeto me puedo reconocer como sujeto y es así como conocemos los sentimientos ambivalentes que inspira la Naturaleza al hombre. El hombre puede explotar la Naturaleza pero ella lo puede aplastar, él puede apropiarse de ella pero esto también significa la destrucción de la especie humana. Consecuentemente, el hombre busca en la *mujer* el sentido del Otro como la Naturaleza. Diferente de la Naturaleza, la *mujer* es la Naturaleza elevada a la conciencia, una conciencia esclava y dócil frente a la cual el hombre se puede reconocer como conciencia por la mediación de lo humano. Y él no puede ser humano si no está en dinámica con seres humanos. Así el hombre constituye a la mujer como una “otra” para realizar su trascendencia y esto ha determinado la relación entre los sexos como una relación de alteridad caracterizada por la asimetría, lo cual ha reforzado la posición superior de los hombres y, en definitiva, el modelo social patriarcal.

El sistema patriarcal se sustenta en la diferencia sexual entre Unos y “Otras” ejerciendo unos procesos de dominación donde lo masculino se encuentra por encima de lo femenino, desapropiando así a las mujeres la subjetividad en la Antropología, la Historia y la Sociología. Este pensamiento que se basa en el predominio de la diferencia es el pensamiento de la dominación. Además, el sistema patriarcal también es un sistema que tiene su base en la división de roles y estatus por sexo. Las diferencias físicas determinan el orden en el mundo social. Así mismo el sistema patriarcal se consolida como un sistema de pensamiento, un sistema ideológico basado en el pensamiento de la clase dominante, la masculina, que sustenta su dominación en la naturalización de ciertas percepciones y prácticas.

El convencionalismo sobre la exclusividad masculina en la teoría sociológica clásica comenzó a desaparecer con el reconocimiento público de la primera socióloga, Harriet Martineau, aunque aún quedan muchísimas “madres” que contribuyeron enormemente a la implantación y solidez de la disciplina, arrojadas al olvido de la historia, sin las

cuales no se podría comprender correctamente el pensamiento sociológico de finales del S.XIX y principios del XX.²¹⁵

Es necesario sacar a la luz la presencia subjetiva de la mujer en el mundo, una presencia que tradicionalmente ha sido silenciada; al mismo tiempo hay que evitar caer en la trampa de victimizar a la mujer limitando su subjetividad a la esfera maternal. Visibilizar a las mujeres supone reconocer la existencia misma de las mujeres y reconocer el carácter profundamente androcéntrico que la Sociología y la Antropología han impuesto a la categoría “mujer”. Al ser definidas como “Otras” emerge el problema de la representatividad de las mujeres para las teorías sociológicas y antropológicas. No es que queden excluidas de las descripciones etnográficas o de los planteamientos teóricos, sino que se subsumen a las descripciones o los planteamientos generales androcéntricos. En este sentido, las mujeres son parte de los datos y no son sujetas activas de la elaboración cultural. Con ello se introduce la mirada crítica respecto a la Cultura y la Historia.

Como parte del desmontaje crítico de lo que es la cultura, destaca la rehumanización del concepto, es decir, se recupera el análisis de que es un producto de las acciones, preferencias y decisiones de mujeres y hombres que, a través de su actuar cotidiano, le imprimen dinamismo e historicidad.²¹⁶

Visibilizar a las mujeres exige la desnaturalización tanto del concepto de mujer como de hombre. Gracias a las labores de las antropólogas feministas la desnaturalización surge como un proceso epistemológico y metodológico que centra la atención en la sospecha de las identidades femeninas o masculinas esenciales

²¹⁵ Santiago Padilla Fernández, Sociólogos (Blog): *Las madres de la Sociología, el papel de la mujer*, disponible en: <https://sociologos.com/2013/04/14/las-madres-de-la-sociologia-el-papel-de-la-mujer/>

²¹⁶ Salgado Castañela, Martha Patricia, “La antropología feminista hoy: algunos énfasis claves”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 2006, vol. 48, n°197: 35-47, p. 41.

cuestionando las significaciones que legitiman la diferencia y desigualdad y la ocultan haciéndola aparecer como natural, histórica, lógica, intrínseca de la humanidad.

A lo largo de los siglos la cultura humana ha sido elaborada aplicando la óptica masculina, a través de la mirada patriarcal y androcéntrica. Y quizás el logro más esencial de la Cultura es haber generado la percepción de que lo natural es humano y lo humano es natural. En este sentido, probar y reconocer la existencia misma de las mujeres como sujetas antropológicas es una operación de gran complejidad mientras que en el caso de los hombres la presencia de subjetividad no resulta cuestionable. De hecho, al abordar cualquier aspecto de la vida humana cabe lanzarse la pregunta ¿y las mujeres?, pregunta iluminadora que se introduce hace décadas ya por las antropólogas feministas apuntando cada vez más los conocimientos, los saberes, los valores, las formas de producción, la participación en la reproducción, la estética, los conceptos filosóficos, los cuerpos y las sexualidades, las concepciones del mundo, que someten a las mujeres al lugar de subsunción hasta tal forma que aun hoy somos omitidas y desconocidas. Por esta razón, el paso previo para visibilizar a las mujeres consiste en desnaturalizar la categoría “mujer” indagando su origen genealógico en la Cultura e Historia elaboradas con óptica masculina. Debemos destruirla y comenzar a pensar fuera y más allá de ella si queremos empezar a existir por nosotras mismas. En este punto, es obligatorio introducir el referente: el cuerpo sexuado, a nuevos procesos de reexaminación e indagación deshaciendo metáforas y significaciones que califican cada uno de sus órganos en función de capacidades humanas desigualmente naturalizadas. Un desmontaje de la diferencia sexual.

4.1.2 La categoría de sexo

Lo personal es político.

En nuestra cultura, sea en el caso concreto chino que hemos examinado en el Capítulo 3 o en las culturas occidentales que han sido indagadas por muchas investigadoras feministas, la diferencia sexual funciona como una censura que oculta la desigualdad y la oposición existentes en el plano social entre los hombres y las mujeres tejiendo

falacias socializadas al situar la naturaleza como causa de la condición femenina. Hombre/mujer, masculino/femenino, macho/hembra son categorías que sirven para disimular el hecho de que las diferencias sociales se constituyen e implican siempre un orden económico, político e ideológico. Igual que todo sistema de dominación, en el sistema patriarcal de nuestra sociedad, la clase dominante se aferra al poder que crea diferencias en el plano económico (el plano material). Como no existen esclavos sin amos no existirían mujeres sin hombres, las diferencias se vuelven abstractas y son conceptualizadas por los amos (respecto a las relaciones entre los sexos, los hombres), quienes manipulan el discurso para justificar las diferencias que han constituido como presuntas diferencias naturales.

Lo personal es político surgió como uno de los eslóganes feministas que logró más éxito en la década de 1970 durante la segunda ola del feminismo. El eslogan se presentó rompiéndose con la distinción convencional entre *lo personal* y *lo político* condicionada por las elaboraciones o articulaciones históricas y culturales, revelando la verdad ocultada de que “las cosas más cotidianas-la forma de comer, de alimentarse, las relaciones entre un obrero y su patrón, la forma de amar, el modo en el que se reprime la sexualidad, las coacciones familiares, la prohibición del aborto son políticas.”²¹⁷ La categoría de *persona*, por ejemplo, en el contexto chino del Confucianismo, significa alcanzar logros moralmente virtuosos, un conjunto de adquisiciones de valores de ética y prácticas de la buena ética en el proyecto de auto-cultivación o auto-refinamiento que dura para toda la vida. Según los conceptos confucianos la categoría de *persona* es intercambiable con la virtud *ren*. Porque la virtud *ren* consiste en el atributo definitivo para la *humanidad* confuciana de una persona; y la categoría de *persona* en vez de ser una categoría ontológica *a priori* es una categoría ética y moral, es adquisitoria. En el pensamiento confuciano la categoría de *persona* es un logro o una adquisición, particularizados en una red enrevesada de distintas relaciones humanas. Dicho de otra forma, la *humanidad* (intercambiable con

²¹⁷ Michel Foucault, “Prisiones y motines en las prisiones” (1973), en Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (eds.): *Estrategias de poder*, Barcelona y Buenos Aires: Paidós, 2002, pp. 159-167, p. 162.

el término civilidad) es una virtud adquisitoria; la categoría de *persona*, según el Confucionismo, significa adquisiciones existenciales y morales. Recordando la frase emblemática de Simone de Beauvoir: “No se nace mujer: se llega a serlo.”, se puede afirmar bajo el contexto confuciano: no se nace persona, se llega a serlo.

Por un lado, como es sabido, *ren* es el concepto central que subraya la educación realizada por el propio Confucio.²¹⁸ Lo que distingue la educación de Confucio de las otras es que el concepto educación de *ren* va más allá de una virtud particular de simpatía para designar un conjunto de virtudes que suponen la culminación de logros (o adquisiciones) y prácticas morales de la buena ética. En palabras de Fei Xiaotong (investigador pionero y profesor de sociología y antropología china), el concepto de *ren* de la ética confuciana se percibe como la moralidad en relaciones personales.²¹⁹ De ahí que la categoría *persona* deje de ser un individuo ontológico, autónomo, para funcionar como un ser situado en un contexto social puesto que una persona sin relaciones sociales es una persona sin *humanidad*, es decir, no es propiamente una *persona*. “[...] para Confucio, no existe ninguna *persona* ni *humanidad* a no ser que haya más que dos *personas*.”²²⁰ Por otro lado, el *Zhou Li* (el sistema ritual de Xizhou), entendido como la realización social generalizada de un individuo, es una parte indispensable para el proyecto confuciano de auto-cultivación o el proyecto de convertirse en *ren*, en *persona* adquiriendo el atributo de la *humanidad*: Confucio dijo a su discípulo favorito Yan Hui (también conocido como Yan Yuan en otras traducciones de la obra *Analectas*) respondiendo a su pregunta sobre *ren* que a través del proceso de auto-disciplinar y cumplir el *Li* uno se convierte en *ren*.²²¹ Como ya se expuso en el Capítulo 3, el *Zhou Li* existe para regular los ritos de sacrificio, las reglas suntuarias, y lo más importante: la organización y reorganización del parentesco. Su meta final y primordial consiste en

²¹⁸ Wing-Tsit Han, “Chinese and western interpretations of Ren (humanity)”, en *Journal of Chinese Philosophy* 2 (2), 1975, pp.107-129.

²¹⁹ Fei Xiaotong, *The Morality of Personal Relationships*, capítulo 5, Berkeley: University of California Press, 1992, pp.71-79.

²²⁰ Herbert Fingarette, “The Music of Humanity in the Conversation of Confucius”, citado en Roger T. Ames y Henry Rosemont, *The Analects of Confucius: A Philosophical Translation*, New York: Ballantine Books, 1998, p.48

²²¹ *Analectas* 论语 (Lunyu), Capítulo 12 Yan Yuan 颜渊, en *Chinese Text Project*. Disponible en <https://ctext.org/analects/yan-yuan>

preservar y fortalecer el orden social jerárquico dentro del linaje y por extensión, dentro del Estado en general.

Partiendo de la base foucaultiana de que la política no es una esfera separada de la realidad social sino “un acontecimiento social”, un “efecto” del discurso del Otro en prácticas institucionales concretas,²²² la categoría de *persona* (y de *humanidad*) confuciana no hace sino constatar el hecho de que en la realidad social “la persona” o “la humanidad” se han convertido, de hecho, en “el objeto del poder” como el objeto de la censura y de la exclusión. Por este motivo, la categoría de *persona* es política, lo cual hace constatar desde la perspectiva filosófica y sociológica oriental el lema occidental “lo personal es político”.

Lo personal sigue siendo político. La feminista del nuevo milenio no puede dejar de ser consciente de que la opresión se ejerce en y a través de sus relaciones más íntimas, empezando por la más íntima de todas: la relación con su propio cuerpo.²²³

En la obra *Política sexual*, publicada en 1969, un clásico del feminismo radical y uno de los más edificantes análisis de las relaciones de opresión entre los sexos, Kate Millett expone en la primera parte la teoría de la política sexual abordando aspectos ideológicos, biológicos, sociológicos, psicológicos, económicos y educacionales. Para mí, la lectura es reveladora e iluminadora en el estudio del sistema de los sexos y a pesar del tiempo transcurrido desde su publicación sigue una lectura fundamental dentro del tema que nos ocupa. Al inicio de la primera parte Millett examina tres tipos de narración sexual, fragmentos que pertenecen respectivamente a obras de Henry Miller, Norman Mailer y Jean Genet, enfocándose en la importancia distinta que conceden a las nociones de ascendiente y poder. Para empezar, en consonancia con el

²²² “acontecimiento”, “efecto” del discurso, conceptos de Michel Foucault. Véase Michel Foucault, *El orden del discurso* (1970), Tusquets, Barcelona, 2002, p.57

²²³ Germaine Greer, *La mujer completa*, Barcelona, Kairós, 2000, p. 505.

lema, Millett desarticula “lo natural” de lo más íntimo (aparentemente imposible de ser lo político) de las relaciones humanas exponiendo lo siguiente:

El coito no se realiza en el vacío; aunque parece constituir en sí una actividad biológica y física, se halla tan firmemente arraigado en la amplia esfera de las relaciones humanas que se convierte en un microcosmo representativo de las actitudes y valores aprobados por la cultura.²²⁴

“Las actitudes y valores aprobados por la cultura” se refieren, en otros términos, a las actitudes y valores aprobados por el discurso dominante de la sociedad, por el poder. El sentido *político*, tanto en el lema *Lo personal es político* como en la obra *Política sexual* no se debería entender por el sentido limitado al mundo de los partidos, los senados o congresos o los presidentes sino por “el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo.”²²⁵ *Lo político* es omnipresente dondequiera exista repartición desigualada del poder. En este sentido, la categoría de sexo no es una cuestión de ser, sino de relaciones políticas. La categoría de sexo es la categoría que establece como “natural” la relación que está en la base de la sociedad heterosexualizada. No tiene una existencia *a priori*, y no existe dicha categoría antes de que exista una sociedad. El sexo es una categoría social impregnada de política y es una relación política en que sólo hay un sexo que es oprimido y el otro que oprime. El sexo es lo que crea la opresión corporal e ideológica, es la causa o el origen de la opresión, y no al revés. Solamente que la categoría es tan constitutiva de nuestro pensamiento que nos resulta muy difícil cuestionarla. Es el pensamiento que afirma un “antes”, una precedencia absoluta de los sexos a cualquier pensamiento o sociedad. Es el

²²⁴ Kate Millett, *Sexual Politics* (1969), Ana María Bravo García, trad., *Política sexual*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, p. 67.

²²⁵ *Ibid.*, 68.

pensamiento de la dominación que no se pone en tela de juicio y que es político, como señala Wittig:

Por todas partes la dominación nos enseña:

que antes de cualquier pensamiento, de cualquier sociedad, hay “sexos” (dos categorías innatas de individuos) con una diferencia constitutiva, una diferencia que tiene consecuencias ontológicas (el enfoque metafísico);

que antes de cualquier pensamiento, de cualquier orden social, hay “sexos” que son “naturalmente”, “biológicamente”, “hormonalmente” o “genéticamente” diferentes y que esta diferencia tiene consecuencias sociológicas (el enfoque científico);

que antes de cualquier pensamiento, de cualquier orden social, hay una “división natural del trabajo en la familia”, “una división del trabajo [que] en su origen no es otra cosa que la división del trabajo en el acto sexual” (el enfoque marxista).²²⁶

El conjunto de estos discursos es reiterado y reforzado constantemente en todos los niveles de la realidad social y disimula la realidad política de la opresión/represión de un sexo por el otro. Esto no es la dominación natural sino el producto de la dominación social y de la dominación heterosexual que se ejercen los hombres sobre las mujeres:

La categoría de sexo es la categoría que establece como «natural» la relación que está en la base de la sociedad (heterosexual), y a través de ella la mitad de la población – las mujeres -es “heterosexualizada” (la fabricación de las mujeres es similar a la fabricación de eunucos, y a la crianza de esclavos y de animales) y sometida a una economía heterosexual. La categoría de sexo es el producto de la sociedad heterosexual que

²²⁶ Monique Wittig, *The Straight Mind and other essays*, (1992), Sáez, Javier y Paco Vidarte, trad., *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona: Editorial EGALES, 2006, p.25.

impone en las mujeres la obligación absoluta de reproducir “la especie”, es decir, reproducir la sociedad heterosexual.²²⁷

Por esta razón, la categoría de sexo se convierte en una categoría de la que las mujeres no pueden salir. Ambos son productos de la sociedad del poder heterosexualizador. Y por esta razón, la categoría de sexo es una categoría totalitaria que se justifica y corrobora su existencia con su propio aparato completo de sus inquisidores, su justicia, sus tribunales, su conjunto de leyes, sus terrores, sus torturas, sus mutilaciones y exclusiones. Controla la producción mental formando el pensamiento y el cuerpo heterosexuales. Y ese control ideológico, que es heterosexual, llega más lejos en el caso de las mujeres puesto que nuestros cuerpos y mentes son manipulados hasta tal modo que creemos que son coherentes con lo que manda la “naturaleza” y aceptamos la opresión como una consecuencia de esta “naturaleza” cuando en realidad no es sino una idea de “naturaleza” que ha sido instituida para nosotras. Al admitir que existe la diferencia “natural” entre hombres y mujeres estamos ejerciendo la misma labor de naturalizar la historia presumiendo que “hombres” y “mujeres” siempre han existido como un “antes” y seguirán existiendo. Y con esto estamos naturalizando también, consecuentemente, la situación en que se encuentran las mujeres, como oprimidas, sin salida para siempre. La esclavitud de las mujeres está determinada por la categoría de sexo elaborada por la institución de la heterosexualidad que actúa de forma muy precisa y astuta al atar corporal y mentalmente a las mujeres a la obligación de la labor de reproducción que se considera “natural”, “biológica”. Pero de hecho se trata de una producción forzada y apropiada por los hombres. En “El pensamiento heterosexual y otros ensayos” Wittig apunta:

un análisis feminista materialista muestra que lo que nosotros consideramos causa y origen de la opresión, es solamente la “marca” que el opresor impone sobre los

²²⁷ *Ibid.*, 26.

oprimidos: el “mito de la mujer”, son sus manifestaciones y efectos materiales en las conciencias y en los cuerpos apropiados de las mujeres. La marca no preexiste a la opresión: Colette Guillaumin ha determinado que, antes de la realidad socio-económico de la esclavitud negra, el concepto de la raza no existía, o por lo menos, no tenía su significado moderno, pues designaba el linaje de las familias. Sin embargo, hoy, nociones como raza y sexo son entendidas como un “dato inmediato”, “sensible”, un conjunto de “características físicas”, que pertenecen a un orden natural.²²⁸

Gracias a la abolición de la esclavitud, el término “color” que denota la categoría de raza se considera ahora una discriminación. Pero no se pone en cuestión la presunción de tomar la maternidad patriarcal (la labor de reproducción) como causa auto-justificada para la condición discriminada de las mujeres.

La heterosexualidad se constituye y se consolida cada vez más sobre la “verdad” de que la maternidad está inscrita por la Naturaleza en el cuerpo femenino. La heterosexualidad es el contrato social que he mencionado en el apartado anterior y que reduce a las mujeres a seres sexuados de funciones reproductivas. El cuerpo femenino es sexo, el espíritu femenino es sexo. Ella no es nada sino sexo. Es el producto o el efecto de la sociedad heterosexualizada. Cabe preguntarnos entonces, ¿qué es realmente la heterosexualidad?

En el ensayo “A propósito del contrato social” Monique Wittig sostiene que, como palabra, la heterosexualidad no existía antes de que se hablara de homosexualidad a comienzos del siglo XX. La heterosexualidad es el producto coherente de la acepción del presupuesto de que hombres y mujeres son hechos fácticos, y son un «antes» que es exterior al proceso de la socialización. La heterosexualidad también es coitocéntrica y reproductora. Al respecto Guasch afirma que: “La heterosexualidad es un mito. Una invención. Una patraña. Es un producto histórico y social: es el resultado de una época y de unas condiciones sociales determinadas.”²²⁹ En otros términos, la

²²⁸ *Ibid.*, 34.

²²⁹ Óscar Guasch, *La crisis de la heterosexualidad*, Barcelona: Editorial Laertes, 2000, p. 1.

heterosexualidad no es de un “antes”, no es *a priori*. De acuerdo con Guasch, la heterosexualidad no ha sido un estilo de vida hegemónico hasta los últimos 150 años antes. Desde aquel entonces, nos ha sido previsto que nos casemos y tengamos hijos para ser “normales”. De ahí, sólo exista un solo tipo de relación, de matrimonio y de familia que es “normal”: el que garantiza la reproducción.²³⁰

La heterosexualidad también es coitocéntrica y reproductora. Pero ambos entran en crisis cuando la interacción sociosexual deviene un acto comunicativo; es decir, un acto plenamente cultural gracias a la disociación del sexo respecto a la reproducción. Esa disociación permite a las personas explorar nuevas formas de expresión sexual y corporal que convierten el coito en una más de las múltiples opciones posibles.²³¹

Por este motivo, la heterosexualidad no es natural ni instintiva, ni tampoco genética; es una posibilidad más de expresión sexual y corporal. La heterosexualidad es sexualidad socialmente disciplinada, se adquiere, se aprende y se transforma. Es “natural”, “inherente”, y obligatoria cuando está a disposición del orden social patriarcal.

Volviendo ahora a la categoría de sexo en la que las características de la heterosexualidad son tan obvias, se vuelve cada vez más tangible el núcleo político de la categoría puesto que la relación heterosexual ha servido de parámetro a todas las relaciones jerárquicas. La categoría de sexo se articula en virtud de que la sociedad heterosexual debe fundarse sobre la necesidad del otro (o diferente) en todos los niveles. Constituir la diferencia, controlarla excluyendo a los otros es un acto de poder que es esencialmente normativo. En las relaciones entre sexos se ha alcanzado una forma más sutil de “colonización interior”,²³² más resistente, rigurosa y tenaz que la estratificación

²³⁰ *Ibid.*, 24-26.

²³¹ *Ibid.*, 117.

²³² Kate Millett, *Sexual Politics* (1969), Ana María Bravo García, trad., *Política sexual*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, p. 70.

de las clases. Resulta tan sutil que nos es imperceptible y así queda profundamente arraigada en nuestra cultura la ideología del dominio sexual con el concepto más elemental de poder disimulado.

Ello se debe al carácter patriarcal de nuestra sociedad y de todas las civilizaciones históricas. Recordemos que el ejército, la industria, la tecnología, las universidades, la ciencia, la política y las finanzas—en una palabra, todas las vías de poder, incluida la fuerza coercitiva de la policía—se encuentran por completo en manos masculinas. [...] Si consideramos el gobierno patriarcal como una institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir, las mujeres) se encuentra bajo el control de la otra mitad (los hombres), descubrimos que el patriarcado se apoya sobre dos principios fundamentales: el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven.²³³

Recordemos la institución Zongfa (la ley Zong 宗) y Zhouli (*o Li*), los dos pilares institucionales e ideológicos en que está fundamentada la base de la sociedad tradicional china. El *Li* regula las relaciones sociales estructurales de sexo y las relaciones entre padre e hijo, soberano y súbdito, garantizando y justificando el dominio masculino, la autoridad del Padre y la supremacía del soberano mientras, la ley Zong funciona con el fin de mantener el sistema hereditario del primogénito en que el privilegio y la supremacía de El Mayor son inviolables. Por consiguiente, la supremacía masculina se debe a la aceptación de un sistema de valores cuya índole en vez de ser biológica, es pura política. Y es el efecto de la política sexual producida por la socialización de ambos sexos según el conjunto de normas fundamentales del patriarcado que regulan todos los aspectos, tales como, el temperamento, el papel y la posición social comúnmente reconocidos y políticamente asignados a cada uno de sus miembros sociales.

²³³ *Ibid.*, 70.

En el Capítulo 3 hemos hablado de la importancia que conceden tanto el *Li* y la ley Zong (dos pilares políticos e ideológicos del Confucionismo) a la familia, que es considerada fundamento de la noción de Estado. Para el Confucionismo, igual que para cualquier filosofía patriarcal, la paternidad y la familia heterosexual son esenciales para el orden social. La familia heterosexual constituye una unidad patriarcal dentro del conjunto del patriarcado. La familia y los papeles asignados a cada uno de sus miembros según la categoría de sexo son un espejo de la sociedad patriarcal, al mismo tiempo son instrumento principal y pilares fundamentales para ella. La familia, la sociedad y el Estado son tres instituciones patriarcales estrechamente vinculados entre sí. La familia “no sólo induce a sus miembros a adaptarse y amoldarse a la sociedad, sino que facilita el gobierno del estado patriarcal, que dirige a sus ciudadanos por mediación de los cabezas de familia”.²³⁴

La primera aportación, la fundamental, que la sociedad patriarcal demanda a la familia es la reproducción y en este sentido, sólo ha existido y existirá (según parámetros del patriarcado) un tipo de familia que es la reproductora, reproductora para la «especie» y para la reproducción de la sociedad patriarcal. “La principal aportación de la familia al patriarcado es la socialización de los hijos (mediante el ejemplo y los consejos de los padres) de acuerdo con las actitudes dictadas por la ideología patriarcal en torno al papel, al temperamento y la posición de cada categoría sexual”, escribió Millett en *Política sexual*. Y aquí me gustaría añadir que las hijas también están “socializadas” aunque nuestra cultura defiende la autoridad masculina en todos los aspectos, y niega por completo la autoridad femenina fuera del hogar (si contamos escasos casos en que “existe” la autoridad femenina en el hogar, por ejemplo, en familias tradicionales chinas la suegra asume parte del poder del suegro cuando muere). Están “socializadas” en sentido de que las forman para ser la parte femenina que la sociedad patriarcal les exige ser. Para garantizar dos funciones tan decisivas como la reproducción y la socialización la familia debe existir y funcionar de forma legítima

²³⁴ *Ibid.*, 83.

según las pautas patriarcales. La legitimidad consiste, ante todo, en ser de forma heterosexual para garantizar la reproducción. Además,

Según el “principio de legitimidad” formulado por Bronislaw Malinowski, “ningún niño debe traerse al mundo sin que un hombre—y un solo—asuma el papel de padre sociológico”. Mediante esta prohibición universal (cuya infracción esta sancionada de acuerdo con la clase social y con las prescripciones del doble código moral que prevalece respecto a los sexos), el patriarcado decreta que tanto la posición del hijo como la de la madre dependen, en definitiva, de la presencia de un varón. La figura masculina cobra así en la familia—y fuera de ella—una fuerza ideológica y material tanto más inquebrantable cuanto que las personas que están a su cargo dependen, a la vez, de su posición social y de su poder económico.²³⁵

Al reflexionar sobre la familia heterosexual conviene recordar que la legitimidad de la familia está inscrita en un *contrato social*: el matrimonio. Un *contrato* para asegurar que los hombres se apropien de la reproducción y la producción de las mujeres. Pero más que un contrato, el matrimonio es una institución política si tenemos en cuenta que no solo asigna a la mujer ciertas obligaciones, sino también trabajo no remunerado: tareas domésticas, crianza de los niños, cuidado a los suegros, así como obligaciones de reproducción, cohabitación conyugal (incluso cohabitación en la casa de los suegros que era costumbre inscrita en la cultura nacional de China para demostrar que la mujer casada ya es una más de la familia del esposo y no de su propia familia). Hoy en día no han cambiado mucho los trabajos y obligaciones (excepto en casos muy escasos donde se consigue el equilibrio entre la pareja) y perdura y prevalece la idea de que la mujer casada pertenece a la familia del esposo. Por eso el *contrato* del matrimonio es una institución política pues significa que la mujer, en cuanto persona física, pertenece a su esposo, y en esta relación de subordinación está obviamente inscrita la política sexual.

²³⁵ *Ibid.*, 87.

Cuanto más profundos los efectos económicos e ideológicos que el patriarcado ejerce en los miembros de las familias más difícil es sorprender la razón biológica de la auto-justificación de la familia heterosexual y, por consiguiente, de la categoría de sexo. He aquí, la dificultad que encontramos para desprendernos de la máscara biológica, lo que no sugiere haber de aceptar “lo natural” de la categoría de sexo sino someterla a nuevas contemplaciones que la reexaminan junto con otro eslabón clave en la maquinaria cultural y social: la categoría de género.

4.1.3 La categoría de género

Al abordar la categoría de género debemos regresar otra vez a Simone de Beauvoir, quien afirma que las características socialmente consideradas “femeninas” en vez de ser “naturales” son adquiridas a través de un proceso cultural y social. Dicha reflexión inspiró y abrió un campo nuevo para la interpretación del problema social de la igualdad entre hombres y mujeres y enmarcó el campo de la investigación académica feminista posterior. No obstante, tras tantos años transcurridos, a diferencia de otras categorías tales como clase social o etnia, la categoría de género todavía no se ha convertido en un instrumento analítico de uso generalizado.

El género surgió como categoría analítica durante el auge del nuevo feminismo de los años setenta del siglo pasado entre varias académicas anglosajonas quienes, con el término *gender* intentaron sistematizar la reflexión intelectual de Beauvoir. Por consiguiente, de forma muy rápida, las feministas anglosajonas consiguieron construir argumentos políticos bastante elocuentes encima de la base del concepto *gender*. Por ejemplo, el ensayo de Scott “El género, una categoría útil para el análisis histórico”²³⁶ ha ido más allá que el simple binomio *masculino-femenino* al extender la indagación a relaciones de poder. El trabajo de Scott marcó un giro importante conceptual al haber señalado la suma relevancia la importancia de los símbolos culturales, los conceptos normativos y las, instituciones políticas y sociales en la construcción de la identidad

²³⁶ Joan W. Scott, “Gender, A Useful Category of Historical Analysis”, en *American Historical Review*, vol. 91, n°5, 1986, pp. 1053-1075.

subjetiva; y al proponer maneras edificantes para abordarlos.²³⁷ Sin embargo, el término “género” se topa con una circunstancia plenamente diferente de su homólogo “gender”: en las lenguas romances como el castellano, el género es “gramatical”, es decir, a los objetos (sin sexo) se les asigna también como femeninos o masculinos. Entonces el sentido de “gender” en el término “género” se trata de una reformulación feminista para aludir a lo cultural, la que se confunde con la compilación de utilizar el término como categoría, como objeto empírico de investigación.²³⁸

Creo que la comprensión de la categoría de género es imprescindible. Por un lado, una vez que se ha formulado la intuición intelectual de Beauvoir ya no hay marcha atrás para volver al pensamiento fundamentalista que defiende “lo natural” o “lo propio” de cada sexo. Por otro, frente a los problemas de igualdad entre los sexos causada por procesos consecutivos de diferenciación, dominación y subordinación, una revaloración crítica de las perspectivas interpretativas de disciplinas sociales es obligatoria puesto que abre posibilidades de la transformación de costumbres e ideas y la posibilidad para una rearticulación “que piensa lo social a partir del peso de lo simbólico en la materialidad de las vidas humanas”,²³⁹ en palabras de Lamas.

Entonces, ¿de qué estamos hablando cuando nos referimos a la categoría de género? La categoría de género implica el rechazo al determinismo biológico que encierra términos como “sexo” o “diferencia sexual”, con lo cual también se ponen de relieve los aspectos relacionales de las definiciones normativas de la feminidad. Si esperamos entender cómo funciona la categoría de género en las relaciones sociales chinas o cómo ha dado significado dicha categoría a la organización y percepción del conocimiento histórico emplear el término como categoría analítica sería decisivo. Sin embargo, el primer problema con que nos encontramos es que igual que en contextos de lenguas romances, ha sido difícil captar conceptualmente el término género como

²³⁷ Véase Gail Hershtatter, Wang Zheng, “Chinese History: A Useful Category of Gender Analysis”, en *The American Historical Review*, vol. 113, n°5 (Dec., 2008), pp.1404-1421.

²³⁸ Véase Marta Lamas, “Diferencias de sexo, género y diferencia sexual”, en *Cuicuilco*, 2000, vol. 7, n° 18: 1-24, p. 2.

²³⁹ Marta Lamas, *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG, Miguel Ángel Porrúa, 2013, p. 11.

concepto innovador; bajo el contexto chino esta dificultad se acentúa pues su percepción fundamentalista como *nan/nü* (hombre/mujer) se extiende aún antes de las épocas imperiales cuando el binomio *nan/nü* (hombre/mujer) era reconocido como el principio fundamental para organizar la sociedad. Este trasfondo cultural explicaría cómo la mayor parte de los intentos de los historiadores chinos para abordar esta cuestión consisten en teorizar el género apelando a las formulaciones fundamentales y estructuralistas de la sociología que proporcionan explicaciones universales y unívocas. Por ejemplo, recordemos que en el Capítulo 3 he abordado la teorización del género que apela a los principios cosmológicos para que se desprenda de los conceptos ontológicos y esencialistas; un discurso elaborado por sabios y estudiosos masculinos para una sola finalidad: regular las prácticas sociales.

Aunque desde la época post-Mao distintas historiadoras feministas han intentado explorar nuevas metodologías, no ha sido fácil introducir el término género de manera efectiva. Para las historiadoras feministas preparadas y formadas en contexto historiográfico tradicional chino (conjunto de investigación empírica y materialismo histórico marxista) es difícil mantenerse críticamente distantes de conceptos tan arraigados como la verdad (científica), la objetividad y las leyes básicas del desarrollo histórico.²⁴⁰ Puede que el término género haya logrado reconocimiento entre feministas euro-americanas pero su traducción en chino, *xingbie* (性别), no ha despertado demasiada atención académica. *Xingbie* es, semánticamente, una palabra del chino moderno que equivaldría a “sexo” (tal y como aparece en el registro civil) o, en todo caso, “diferencia sexual”. El término *xingbie* no parece generar problemas de comprensión; sin embargo, en la conferencia “Engendering China” (Generizar China) que tuvo lugar en la Universidad de Harvard en 1992 y en que participaron feministas de China, Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, etc., así como investigadores feministas chinas vinculadas a centros universitarios de Estados Unidos, se hicieron evidentes las tensiones de lenguaje, pues el sentido del congreso se perdió por completo en la

²⁴⁰ Véase Gail Hershatter, Wang Zheng, “Chinese History: A Useful Category of Gender Analysis”, en *The American Historical Review*, Vol. 113, No.5 (Dec., 2008), pp.1404-1421.

traducción al chino: *Zhongguo zhi xingbie guannian* (El concepto de sexo en China). El sentido de “Engendering China” igual que los intentos de la conferencia resultaban bastante opacos para los participantes chinos.

Ante todo, a diferencia del hecho de que exista la palabra *gender* en inglés o *género* en castellano específicamente para dicha clasificación concreta (especialmente el término inglés *gender*), en chino no existe ningún vocabulario homólogo. Al principio género se traduce como *xingbie*, como ya hemos expuesto; en su acepción más reciente el término género se traduce, percibe y conceptúa como *shehui xingbie* (el “sexo” social o el “sexo” socialmente construido). Sólo en esta acepción el género en China encuentra la posibilidad de inquirir sus orígenes exclusivamente sociales. Pero el género en esta acepción no es suficiente para explicar por qué estas relaciones sociales se constituyen como lo que son ahora, cómo funcionan y cómo cambian aun cuando el término género insiste en que las relaciones entre sexos son sociales. En cierto sentido la categoría de género en China resulta un tema mucho más innovador o revolucionario que en el Occidente, un ámbito nuevo de investigación histórica, a la que le queda mucho camino para cambiar el presente paradigma histórico.

Ante tales circunstancias es inspirador el planteamiento de Joan Scott a la hora de abordar el tema de género bajo el contexto chino. Según Joan Scott, los enfoques que utilizan la mayor parte de los historiadores pertenecen a dos categorías y la segunda es la más inspiradora que nos ayudaría a decodificar el género en China, aquella que “teoriza sobre la naturaleza de los fenómenos o realidades, buscando comprender cómo y por qué adoptan la forma que tienen.”²⁴¹

En el ensayo “El género: una categoría útil para el análisis histórico” de Joan Scott el proyecto se amplifica trascendiendo el binarismo masculino-femenino a investigaciones de las relaciones del poder. Y el ensayo nos proporciona y autoriza una investigación más exhausta y detallada sobre el vínculo que el género mantiene con la institución de familia, la labor (la distribución de labor), la construcción del Estado y la

²⁴¹ Joan W. Scott, “Gender, A Useful Category of Historical Analysis”, en *American Historical Review*, vol. 91, n°5, 1986, pp. 1053-1075, p. 1056.

revolución nacional, la cual no queda suficientemente articulada entre los trabajos de las historiadoras chinas. Aunque algunas investigadoras chinas empezaron ya hace tiempo a trabajar apelando a Foucault y algunas otras menos a Derrida, fue la importancia de los símbolos culturalmente disponibles, de los conceptos normativos, de las políticas e instituciones sociales y de la identificación subjetiva que Scott abordaba lo que marcó un giro conceptual de suma importancia. Varios trabajos importantes acerca de los temas históricamente generizados se publicaron por investigadoras chinas desde distintas disciplinas como los estudios religiosos, la antropología, la literatura y la sociología. Me refiero a las obras, entre otras, de Shui Jingjun y Maria Jaschok, *Zhongguo qingzhen nüsi shi* (Historia de las mosquitas de las mujeres musulmicas) (2002), Xia Xiaohong, *Wan Qing nüxing yu jindai Zhongguo* (Mujeres en los finales de la dinastía Qing y la China moderna) (2004), Huang Yufu, *Jingju, Qiao he Zhongguo de xingbie guanxi (1902-1937)* (Investigaciones sobre las relaciones de género a través de la técnica de Qiao en la Ópera de Pekín) (1998).²⁴²

Pero también hay que admitir que las historiadoras chinas aplicaron la aproximación de Scott de una forma selectiva y en cierto sentido el término género apareció como sinónimo de “mujeres”, como su acepción más simple (lo que es bastante habitual). No eran pocos los libros o artículos que trataban de la historia de mujeres y sustituyeron “mujeres” por género en su título para que sonara más neutral y objetivo. Según Scott, la sustitución de “mujeres” por género también se entiende por sugerir el vínculo entre el estudio de mujeres y el mundo de los hombres, es decir, el uno implica el otro y ninguno existe por separado: el mundo de mujeres es creado dentro de, y por el mundo de hombres. El término género se emplea primordialmente para denotar las relaciones sociales entre sexos. En contra de cualquier explicación biológica género se abre paso para denotar “construcciones culturales”, esto es, la ficción social de roles apropiados para mujeres y hombres, la categoría social impuesta en los cuerpos sexuados. Sin embargo, introducir el término género en China no ha sido fácil. La lucha

²⁴² Gail Hershatter, Wang Zheng, “Chinese History: A Useful Category of Gender Analysis”, en *The American Historical Review*, Vol. 113, No.5 (Dec., 2008), pp.1404-1421, p. 1419.

es difícil, incluso ardua, sin duda alguna, pero las historiadoras feministas de Occidente han abierto varias vías investigadoras que pueden ser útiles. Los enfoques para el análisis del género, según Scott en su ensayo, se reducen a tres posiciones teóricas. La primera, un esfuerzo completamente feminista que consiste en intentar explicar los orígenes del patriarcado. La segunda se sitúa en tradiciones marxistas para encontrar un compromiso con las críticas feministas. La tercera se localiza entre posestructuralistas franceses y teóricos angloamericanos de las relaciones de objeto basándose en diferentes escuelas psicoanalíticas para dar explicaciones a la producción y reproducción de la identidad de género.

Los teóricos del patriarcado se han centrado en la subordinación de las mujeres y han subrayado la “necesidad” de los hombres de dominar a las mujeres, que Mary O’Brien denomina el efecto del deseo de los hombres de trascender su alineación de los medios de reproducción de la especie. Entre los trabajos que han proliferado en la búsqueda de los orígenes sociales de la subordinación de las mujeres los más fructíferos han sido los que proporcionan propuestas renovadas a la hora de contemplar el género en la historia de China. Por ejemplo, recientemente han aparecido trabajos centrados en el rol de las prácticas corporales y *nei-wai* (distinciones espaciales y funcionales, la dicotomía *exterior-interior* que hemos abordado en el Capítulo 3) en la construcción del género, virtud-centrismo de la identidad de las mujeres y las formas en las que la labor de las mujeres ha asegurado la existencia de la estructura familiar.²⁴³ Todos los trabajos comparten la aspiración por comprender y desentrañar la construcción de la categoría de género en el contexto chino cultural perfilando el género como producto de la proyección de normas culturales sobre la conducta de hombres y mujeres, ajustada y corregida por la interacción complicada de un amplio espectro de instituciones económicas, sociales y políticas.

²⁴³ Véase Joan Judge, *Talent, Virtue, and the Nation: Chinese Nationalisms and Female Subjectivities in the Early Twentieth Century* (2001); *Citizens or Mothers of Citizens? Gender and the Meanings of Citizenship in Modern China* (2002); *Between Nei and Wai: Chinese Women Students in Japan in the Early Twentieth Century* (2005), Paola Zamperini, *On Their Dress They Wore a Body: Fashion and Identity in Late Qing Shanghai* (2006).

Si trasladamos esta reflexión al campo de la antropología, la categoría de género supone cómo la cultura expresa las diferencias entre hombres y mujeres. En numerosas descripciones etnográficas está la división del trabajo basada en la diferencia “biológica” a que se atribuye los roles sexuales. Estos roles marcan la diferencia de la participación social de los hombres y las mujeres y elaboran valores y expectativas que en una sociedad se percibe y acepta como atributos femeninos y masculinos. En 1938 G. Murdock realizó un trabajo comparativo acerca de la división sexual del trabajo en distintas sociedades y concluyó afirmando que no todas las divisiones de trabajo por sexo se justifican por las diferencias físicas entre los sexos.²⁴⁴ Invirtiendo el planteamiento tradicional que atribuye a características sexualmente inherentes la división de trabajo por sexo, Murdock afirmó que las diferencias observables en el *temperamento* sexual se atribuyen a una asignación diferencial en la niñez, lo que determina ocupaciones distintas en la edad adulta. En 1942 Ralph Linton señalaba que todas las personas aprenden su estatus sexual y los comportamientos correspondientes a su estatus.²⁴⁵ Recordemos el dispositivo de *diferenciación* del que hablamos en el Capítulo 3, que empieza a funcionar desde aún antes del nacimiento hasta la muerte de cada individuo:

¿Con qué se sueña? Soñar con un oso indica que el bebé será fuerte y soñar con una serpiente indica que el bebé será de muy buenas facciones. Según el gran adivino, si la madre sueña con un oso el bebé será un niño, si sueña con una serpiente, será una niña.²⁴⁶

Cuando puedan hablar, deben enseñarles a contestar cuando les llamen: el niño debe contestar diciendo “wei (唯)”, y la niña “yu (俞)”. Las bolsillas que se llevan consigo, la del chico se hace de cuero indicando que cuando sea mayor de edad se dedicará a asuntos públicos, por ejemplo: dedicarse a la lucha para proteger la patria. Mientras que la de la chica se hace de seda indicando que se dedicará a quehaceres domésticos, por

²⁴⁴ G. Murdock, “Comparative data on the division of labor by sex, en *Social Forces*”, Cambridge: Oxford University Press, Volume 15, Issue 4, May 1937, pp. 551-553.

²⁴⁵ Ralph Linton, *Estudio del hombre*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

²⁴⁶ Anonimato, “吉梦维何? 维熊维罴, 维虺维蛇。大人占之: 维熊维罴, 男子之祥; 维虺维蛇, 女子之祥。”， *Sigan-Xiaoya-Shi, Shijing*, Nanjing: Phoenix Publishing and Media, p.193

ejemplo, la bordadura y costura. Al cumplir los siete años se empieza a enseñarles que hay diferencia entre varón y mujer, no se puede sentarse juntos ni comer a la misma mesa. Y a los diez años, las chicas deben quedar en casa mientras que los chicos deben salir de casa para aprender de los maestros: alojarse en las escuelas, aprender leer, escribir, y matemáticas.²⁴⁷

Estos párrafos pertenecen a la obra *Shijing*²⁴⁸ y muestran la precedencia del dispositivo de *diferenciación*. Como ya se ha señalado anteriormente, antes del nacimiento es obligatoria la adivinación del sexo del bebé para prepararle de antemano las formaciones correspondientes a su rol sexual, a su género. El condicionamiento y la canalización genérica llevados a cabo en la primera infancia desempeña una función decisiva en el mantenimiento de las diferencias sexuales. No se puede ignorar la asombrosa fuerza de una socialización universal en la primera infancia que deja influencias que perpetúan y llegan al nivel inconsciente cuando le toque responder a las expectativas sociales en el futuro.

Pero, ¿por qué existen las formaciones correspondientes a cada género? ¿Por la diferencia biológica? No, valdría la pena pensar que al igual que la categoría de sexo y la de “mujer”, el género como concepto no es tan inofensivo como parece. Es un instrumento más que sirve para construir el discurso político del contrato social como heterosexual. Entonces, cobraría más sentido ahora si preguntamos ¿existe o no una relación entre la diferencia biológica y la diferencia sociocultural? y ¿por qué la diferencia sexual implica la opresión/represión de mujeres y la desigualdad social?

La diferencia biológica entre los sexos se ha convertido en la causa constante con que se explica la subordinación femenina con términos como “natural” e incluso “inevitable”. El origen de la opresión/represión de las mujeres se centra especialmente en la función reproductora del cuerpo femenino: la maternidad. Con respecto a la diferencia biológica Marta Lamas señala en su ensayo *La antropología feminista y la categoría “género”*:

²⁴⁷ Daisheng (Compilador), “能言, 男‘唯’女‘俞’, 男鞮革, 女鞮丝……七年, 男女不共席, 不共食……十年, 出就外传, 居宿于外, 学书记……” *Neize, Liji*, Ha’erbin: The North Literature and Art Publishing House, 2013, p.191

²⁴⁸ *Shjing*: se conoce como *El clásico de poesía*. Es la colección más antigua de la poesía china, perteneciente a los Cinco Clásicos en la enseñanza confuciana.

que la diferencia biológica, cualquiera que ésta sea (anatómica, bioquímica, etcétera), se interprete culturalmente como una diferencia sustantiva que marcará el destino de las personas con una moral diferenciada es el problema político que subyace a toda la discusión académica sobre las diferencias entre hombres y mujeres.²⁴⁹

Aunque la diferencia entre los sexos fuera “evidente”, imponer sobre las mujeres la mayor cercanía con la naturaleza (basada en su función reproductora) es un hecho cultural y político. Es decir, la maternidad es genética pero manipularla para justificar lo “natural” y lo “inevitable” de la subordinación de las mujeres es un acto socialmente construido. No tiene nada de sentido y tampoco justo atribuir la marginación social e inferioridad de las mujeres a que tengamos un cuerpo que se ha *diferenciado* del de los hombres. Shulamith Firestone, afirma en la *Dialéctica del sexo. En defensa de la revolución feminista* (1976) que el estado biológico de mujeres debe ser transformado radicalmente y que el conocimiento y la tecnología proporcionaban ya todo lo necesario para que eso se haga realidad: la reproducción artificial, para “librar a la humanidad de la tiranía de la biología.”²⁵⁰ Según Firestone, las tecnologías reproductivas (incluidos aborto, anticoncepción, inseminación artificial y placentas artificiales) ayudan a superar el *no-merecido*²⁵¹ vínculo materno de las mujeres con sus hijos. A mi juicio la reproducción artificial no es la condición previa y necesaria para la liberación de las mujeres o la igualdad de género. La reproducción artificial no nos soluciona nada porque la inferioridad de las mujeres nunca ha sido un tema material (en este sentido, tecnológico) sino inmaterial, conceptual. Se trata de acumulaciones de efectos del funcionamiento del aparato y sistema social de sexo/género. La salida reside en intentar revalorizar el peso de lo biológico en su interrelación con otros aspectos, como los sociales y psicológicos. En ese sentido, resulta muy iluminadora la propuesta formulada por la socióloga feminista francesa Evelyne Sullerot, junto con Jacques Monod: estudiar “el hecho femenino” desde una perspectiva que incluye lo biológico, lo

²⁴⁹ Marta Lamas (compiladora), “La antropología feminista y la categoría género”, en *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG, Miguel Ángel Porrúa, 2013 [a], pp. 97-125, p. 102.

²⁵⁰ Shulamith Firestone, *La dialéctica del sexo. En defensa de la revolución feminista*, Barcelona: Kairós, 1976, p. 301.

²⁵¹ Firestone ataca la desequilibrada aportación de hombres y mujeres en el ámbito de la reproducción: las mujeres deben aportar la fuerza reproductiva en favor de los dos sexos pero los hombres no.

psicológico y lo social.²⁵² Tal vez la formulación más clara al respecto es la que se forjó en las conclusiones del coloquio celebrado en 1976 a la muerte de Monod presidido por Evelyne Sullerot y André Lwoff:

Las conclusiones a que llegaron echan abajo la argumentación biologicista, pues si bien reconocen que, según las investigaciones más recientes, es perfectamente plausible que existan diferencias sexuales de comportamiento asociadas con un programa genético de diferenciación sexual, estas diferencias son mínimas y no implican superioridad de un sexo sobre otro. Se debe aceptar el origen biológico de algunas diferencias entre hombres y mujeres, sin perder de vista que la predisposición biológica no es suficiente por sí misma para provocar un comportamiento. No hay comportamientos o características de personalidad exclusivas de un sexo. Ambos comparten rasgos y conductas humanas.²⁵³

Entonces, al descartar la exclusividad de la diferencia biológica para explicar la condición femenina y la desigualdad de género ¿qué otra explicación nos queda? O mejor preguntamos, como lo plantea Michelle Z. Rosaldo: “¿qué característica se encuentra presente en todas y cada una de las sociedades para que produzcan y reproduzcan un orden sexual desigual?”²⁵⁴

Así, nos encontramos no sólo con la diferencia biológica, sino también con la constante división de la vida en esferas masculinas y femeninas, división que se atribuye a la biología pero que, exceptuando lo relacionado con la maternidad, es claramente cultural. O sea, nos topamos con el género.²⁵⁵

²⁵² Evelyne Sullerot, *El hecho femenino: ¿qué es ser mujer?*, Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1979.

²⁵³ Marta Lamas (compiladora), “La antropología feminista y la categoría género”, en *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG, Miguel Ángel Porrúa, 2013 [a], pp. 97-125, p. 107.

²⁵⁴ Michelle Zimbalist Rosaldo, Louise Lampher y Joan Bamberger, “Women, Culture and Society: A Theoretical Overview”, en *Women, Culture and Society*, Stanford University Press, California, 1974. Citado en Marta Lamas, “La antropología feminista y la categoría género”, en *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG, Miguel Ángel Porrúa, 2013 [a], p.108

²⁵⁵ Marta Lamas (compiladora), “La antropología feminista y la categoría género”, en *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG, Miguel Ángel Porrúa, 2013 [a], pp. 97-125, p. 108.

La división de la vida en esferas masculinas y femeninas, es justamente *la diferenciación entre interior y exterior (nei-wai)* que discutimos en el Capítulo 3, que determina y regula relaciones y esferas adecuadas de género. Dejando al margen la diferencia biológica, ¿acaso el dispositivo de *diferenciación* de género de la regulación de *interior y exterior* no es válido, para que en la sociedad patriarcal china se produzca y consolide el orden social androcéntricamente sexualizado? Con ello es con lo que nos topamos cuando descartamos como hipótesis constante la diferencia biológica, que es parte de la maquinaria cultural e institucional que produce el género.

Teniendo en cuenta esto, cuando cuestionamos por qué cierto trabajo o cierta esfera de vida es considerada “propia” para la mujer o para el hombre nos daremos cuenta de que no había ni hay ni habrá relaciones entre las características físicas o digamos, biológicas y los trabajos. ¿Este trabajo precisa más fuerzas físicas? (pues igual existen hombres débiles y mujeres fuertes). ¿Aquél trabajo requiere más intelectualidad al respecto y en este aspecto las mujeres somos intelectualmente inferiores porque el cerebro femenino es de menor tamaño que el masculino? (pues lamentablemente todavía circulan explicaciones semejantes, pero han sido refutadas con elocuencia por muchas feministas y se debería atribuir al convencionalismo sobre la exclusividad masculina en las disciplinas masculinizadas. Por ejemplo, la ciencia misma no ha sido a través de la historia una actividad permitida ni asequible para todos y todas). Además, podemos encontrar numerosos casos que desafían al discurso normativo; por ejemplo, Cao Zhaolan, en su artículo *Inscripciones de bronce y la cultura femenina durante la dinastía Shang y Zhou*²⁵⁶ afirma que durante la dinastía Shang las mujeres de la capa alta social tenían cierta riqueza material, por ejemplo, tierras privadas para auto-producción agrícola, como el caso de Fujing²⁵⁷. Más elocuente es el caso de Fuhao²⁵⁸, quien incluso se encargaba de asuntos militares que aún son considerados temas masculinos. Un detalle que no deberíamos ignorar es que los casos de Fujing y Fuhao aparecen en la etapa de la dinastía Shang cuando el orden jerárquico entre dos géneros todavía no estaba completamente construido. Además, eran dos mujeres que

²⁵⁶ Cao Zhaolan, *Jinwen yu Yin Zhou Nüxing Wenhua*, Beijing: Peking University Press, 2004, pp. 2-4.

²⁵⁷ Fujing: una de las tres emperatrices del emperador Wuding de la Dinastía Shang (1766a.C-1122a.C)

²⁵⁸ Fuhao: otra de las tres emperatrices del emperador Wu Ding de la Dinastía Shang (1766a.C-1122a.C)

pertenecían a la clase dominante. Por consiguiente, se tiene que admitir la arbitrariedad de la supuestamente “natural” división de trabajo y esfera de vida. Las variaciones entre lo considerado femenino y masculino demuestran que todo se trata de construcciones culturales, incluida la maternidad que es manipulada por la hegemonía masculina para categorizar a las mujeres.

Ahora bien, ¿qué diferencia hay entre el concepto de sexo y el de género? y ¿a qué nos referimos cuando hablamos de hombres como género masculino y mujeres como género femenino en vez de sexo masculino y femenino? Pues no nos resulta difícil comprender el motivo para que las antropólogas feministas hayan introducido el concepto de género. Porque al introducir la distinción entre sexo y género se puede hablar de la posibilidad de acabar con los argumentos biologicistas. Ahora ya no se puede ignorar el hecho de que en la formación del género de cada individuo haya funcionado la construcción cultural y artificial y que las mujeres no sean “por naturaleza” o “por su sexo” lo que la sociedad (cultural y políticamente) determina como “femeninas”: pasivas, sentimentales, vulnerables, irracionales y débiles en ciertas disciplinas o en ciertos ámbitos. Las características supuestamente femeninas o masculinas no son atributos inherentes de un cuerpo que tiene o no la vagina (o el pene) sino que se asumen independientemente de la voluntad propia (nadie pregunta si se quiere ser “niño” o “niña” como la sociedad le designa) mediante un complejo proceso social e individual. Esto se llama el proceso de adquisición del género.

Gracias a la antropología se ha dado el sentido de construcción social (o cultural) al conceptualizar la categoría de género denotando la esfera de ser rol social en su concepto. Ahora toca preguntar: si la categoría de sexo y la de género son distintas ¿existe la coherencia entre los dos? Hemos hablado de que bajo el contexto chino no existe un término especial o exclusivo para decir lo que significa la categoría de género. Para denotarlo en chino se usa *shehui xingbie* (sexo social, literalmente traducido), que es un compuesto. *Xingbie* significa el sexo (el sexo biológico o anatómico). Cuando se habla de *xingbie* siempre se lo relaciona con el sexo biológico, y esto es inevitable y es lógico porque en chino el *xingbie* es el significante y el sexo biológico es el significado

correspondiente. Teniendo esto en cuenta no resulta difícil entender que existe una coherencia sutil pero arraigada entre la categoría de sexo y la de género en el contexto chino. Porque en el término homólogo chino del término género siempre está el sustantivo *xingbie* (el sexo biológico), y es casi inevitable coger primero el sentido del sexo biológico en cuanto a la acepción del término compuesto de *shehui xingbie*. En este sentido, el género, *shehui xingbie*, no se concibe más que como una variante de *xingbie* que se desprende “naturalmente” de éste, es decir, el rol social asignado a cada uno y una en función de su sexo, regresando a la idea biologicista de que la asignación del género y la diferencia existente en la social entre los sexos son inherentes del sexo biológico. Entonces, ¿hay o no hay esta coherencia entre sexo y género?

Para abordarlo es necesario que acudamos a la disciplina de psicología, que es la primera disciplina en utilizar sistemáticamente la categoría género, aunque la primera en introducirla es la antropología. Según Marta Lamas, quien establece ampliamente la diferencia entre sexo y género es Robert Stoller, en *Sex and Gender* (1968)²⁵⁹. Stoller estudiaba casos de trastornos de la identidad sexual donde falló la asignación de género, por ejemplo, “niñas” (genéticamente dotadas de cromosomas XX y anatómicamente de vagina, clítoris y hormonas femeninas) cuyos genitales externos se habían masculinizado, a las que se les había asignado un rol masculino. Después de los primeros tres años esta asignación de género ya resultaba irreversible a causa de la formación y reiteración para la identificación con el género asignado. También estudiaba casos en que a los “niños” genéticamente varones con defecto anatómico grave o tras sufrir la mutilación del pene habían sido asignados a un rol femenino para facilitar posteriormente la formación de identidad.

Esos casos hicieron suponer a Stoller que lo que determina la identidad y el comportamiento de género no es el sexo biológico, sino el hecho de haber vivido desde el nacimiento las experiencias, ritos y costumbres atribuidos a cierto género. Y concluyó

²⁵⁹ Robert Stoller, *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, Science House, Nueva York, 1968.

que la asignación y adquisición de una identidad es más importante que la carga genética, hormonal y biológica.²⁶⁰

Estoy de acuerdo con las tesis fundamentales de Stoller y otros sociólogos: que lo que denominan “identidad genérica esencial” queda constituida hacia los dieciocho meses de edad y que la “identidad genérica esencial” no es necesariamente coherente con el sexo. Estas precisiones no son sino una distinción clara entre el sexo y el género:

Los diccionarios subrayan principalmente la connotación biológica de la palabra sexo, manifestada por expresiones tales como relaciones sexuales o el sexo masculino. De acuerdo con este sentido, el vocablo sexo se referirá en esta obra al sexo masculino o femenino y a los componentes biológicos que distinguen al macho de la hembra; el adjetivo sexual se relacionará, pues, con la anatomía y la fisiología. Ahora bien, esta definición no abarca ciertos aspectos esenciales de la conducta—a saber, los afectos, los pensamientos y las fantasías—que, aun hallándose ligadas al sexo, no dependen de factores biológicos. Utilizaremos el término género para designar algunos de tales fenómenos psicológicos: así como cabe hablar del sexo masculino o femenino, también se puede aludir a la masculinidad o feminidad sin hacer referencia alguna a la anatomía o a la fisiología. Así pues, si bien el sexo y el género se encuentran vinculados entre sí de modo inextricable en la mente popular, este estudio se propone, entre otros fines, confirmar que no existe una dependencia biunívoca e ineluctable entre ambas dimensiones (el sexo y el género) y que, por el contrario, su desarrollo puede tomar vías independientes.²⁶¹

²⁶⁰ Marta Lamas (compiladora), “La antropología feminista y la categoría género”, en *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG, Miguel Ángel Porrúa, 2013 [a], pp. 97-125, p. 113.

²⁶¹ Robert Stoller, *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, Science House, Nueve York, 1968, pp. VIII y IX. Citado y traducido en Ana María Bravo García, *Política sexual*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1994, p. 77

Desde los casos estudiados por el California Gender Identity Center, casos en que por la malformación genital se había asignado al individuo el género opuesto a su sexo desde su nacimiento, investigadores llegaron a la conclusión de que

resultaba más fácil cambiar, mediante una intervención quirúrgica, el sexo de un adolescente cuya identidad biológica era contraria a su condicionamiento genérico, que anular los efectos de una educación que, año tras año, había ido confiriendo al sujeto los ademanes, la autoconciencia, la personalidad y los intereses propios de un temperamento femenino.²⁶²

En la misma obra indica Millett que otras investigaciones realizadas y supervisadas por Stoller también han demostrado que la identidad genérica, es decir, soy una chica o soy un chico, constituye la identidad primaria del ser humano. Es decir, para ser humano, el individuo tiene que identificarse con la identidad genética asignada por la cultura, la sociedad. Estas ideas no difieren tanto del marco cultural chino, si recuperamos el concepto de *humanidad* confuciano: la identidad generizada constituye la *humanidad* que es imprescindible para que te incorpores en la sociedad china. Millett también señala que la identidad genérica no sólo es la primera identidad que adquiere el ser humano sino también la de mayor alcance y duración.

Stoller, además de afirmar la distinción entre el sexo y el género, establece y aclara la distinción entre ambos conceptos: “El vocablo *género* no tiene un significado biológico, sino psicológico y cultural. Los términos que mejor corresponden al sexo son *macho* y *hembra*, mientras que los que mejor califican el género son *masculino* y *femenino*; éstos pueden llegar a ser independientes del sexo (biológico).”²⁶³ Queda claro que, a su juicio, el sexo es de carácter biológico y el género es de carácter psicológico y por eso, cultural y social y, además

²⁶² Kate Millett, *Sexual Politics* (1969), Ana María Bravo García, trad., *Política sexual*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, p. 78.

²⁶³ *Ibid.*, 78.

aunque los órganos genitales externos (pene, testículos y escroto) favorecen la toma de conciencia de la masculinidad, ninguno de ellos (como tampoco su conjunto) resulta imprescindible para que ésta se produzca. Aun careciendo de pruebas exhaustivas, estoy de acuerdo con Money y los Hampson, quienes, en el análisis de sus numerosos pacientes bisexuales, han puesto de manifiesto que el papel genérico depende de ciertos factores adquiridos, independientes de la anatomía y fisiología de los órganos genitales.²⁶⁴

Desde esta perspectiva psicológica, el género es una categoría en la que intervienen tres articulaciones básicas:

a) La asignación (rotulación, atribución) de género

Ésta se realiza en el momento en que nace el bebé, a partir de la apariencia externa de sus genitales. Hay veces que dicha apariencia está en contradicción con la carga cromosómica, o se prevé su resolución o tratamiento, o se generan graves trastornos.²⁶⁵

La asignación de género empieza al nacer el bebé y la gente pregunta: “¿Es niño o niña?”. Se le asigna el género que corresponde a la apariencia externa de sus genitales.

b) La identidad de género

Se establece más o menos a la misma edad en que el infante adquiere el lenguaje (entre los dos y tres años) y es anterior a su conocimiento de la diferencia anatómica entre los sexos. Desde dicha identidad, el niño estructura su experiencia vital; el género al que

²⁶⁴ *Ibid.*, 78.

²⁶⁵ Marta Lamas (compiladora), “La antropología feminista y la categoría género”, en *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG, Miguel Ángel Porrúa, 2013 [a], pp. 97-125, p. 113.

pertenece lo hace identificarse en todas sus manifestaciones: sentimientos o actitudes de “niño” o de “niña”, comportamientos, juegos, etcétera.²⁶⁶

Las estimulaciones táctiles y verbales como “Hola muchachito”, “Qué niña tan preciosa” reiteran y fomentan en la percepción del infante la formación de su identidad sexual. John Money también cree que “el aprendizaje del idioma materno corresponde, en el hombre, a la impronta animal, y el género se establece con la adquisición del lenguaje.”²⁶⁷

c) El papel de género

El papel (rol) de género se forma con el conjunto de normas y prescripciones que dictan la sociedad y la cultura sobre el comportamiento femenino o masculino. Aunque hay variantes de acuerdo con la cultura, la clase social, el grupo étnico y hasta el nivel generacional de las personas, se puede sostener una división básica que corresponde a la división sexual del trabajo más primitiva: las mujeres paren a los hijos, y por lo tanto, los cuidan: ergo, lo femenino es lo maternal, lo doméstico, contrapuesto con lo masculino como lo público.²⁶⁸

Este triple mecanismo establece la dicotomía masculino-femenino, masculinidad-feminidad, hombre-mujer, que existe en diferentes culturas y produce estereotipos rígidos que estimulan y reprimen los comportamientos de las personas según su género asignado. Por ejemplo, en la cultura china, dicha dicotomía se presenta a través del estereotipo dicotómico *yin-yang*.

²⁶⁶ *Ibid.*, 113.

²⁶⁷ Kate Millett, *Sexual Politics* (1969), Ana María Bravo García, trad., *Política sexual*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, p. 79. La relación entre el lenguaje y la materialidad, la voy a abordar más en adelante, concretamente con respecto a la adquisición del género para que aquí no nos vaya demasiado lejos el tema.

²⁶⁸ Marta Lamas (compiladora), “La antropología feminista y la categoría género”, en *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG, Miguel Ángel Porrúa, 2013 [a], pp. 97-125, p. 114.

En la mente popular la dicotomía *yin-yang* se concibe como analogía jerárquica. Por ejemplo, se habla de *arriba* y *abajo* cuando hacen referencia a *tian* (cielo) y *di* (tierra); se habla de *yin* y *yang*²⁶⁹ cuando hacen referencia a las cuatro estaciones; se habla de *nan* (hombre) y *nü* (mujer) cuando hacen referencia al ser humano; se habla de *mu* o *xiong* (macho) y *pin* o *ci* (hembra) cuando hacen referencia a los animales:

Términos superiores	Términos inferiores
<i>Arriba</i>	<i>Abajo</i>
<i>Cielo</i>	<i>Tierra</i>
<i>Yang</i>	<i>Yin</i>
<i>Hombre</i>	<i>Mujer</i>
<i>Macho</i>	<i>Hembra</i>

Recordemos que en el Capítulo 1 hemos abordado someramente el concepto *yin-yang*. Como es sabido, el *yang* está relacionado específicamente con el sol. Etimológicamente, *yang* se refiere al espacio donde toca mucho el sol: el sur de la montaña, mientras *yin*, a donde se da poco sol: el norte de la montaña. Además, *yang* (en caracteres chino se escribe: 阳) recoge los caracteres que denotan el sol: 太阳; literalmente se puede entender el sol como el *yang* supremo. Por lo tanto, en cuanto a las estaciones, la primavera es *yin mayor con yang menor*, el verano *yang mayor*, el otoño *yang mayor con yin menor*, el invierno *yin mayor*. No es difícil entender la correlación si tenemos en cuenta el papel que juega el sol en las cuatro estaciones. Culturalmente el *yang* es siempre estimado, mucho más que el *yin*. Por ejemplo, el cementerio es considerado lugar donde prevalece el *yin*, es el *yin* supremo. La índole jerárquica de la dicotomía *yin-yang* que está enraizada en la mente popular y en la filosofía clásica, y a través de la elaboración de la analogía entre mujer-*yin*, hombre-*yang* (o femenino-*yin*, masculino-*yang*), queda grabada aún más profunda en la percepción de la gente con respecto a la relación entre hombres y mujeres.

²⁶⁹ Aquí el *yin* y *yang* se refiere específicamente a *yin qi* y *yang qi*: energía de *yin* y energía de *yang*, las dos energías básicas de la naturaleza y del cosmos, según la filosofía china.

El hecho de que existan distinciones variantes en diferentes culturas socialmente aceptadas entre hombres y mujeres es la causa de la percepción insistente de la coherencia entre el sexo y el género. Además, hay que tener en cuenta que el que las diferencias sexuales constituyan la base para que se asiente encima una división o distribución determinada de roles sociales no supone que esta asignación de rol (el género) se desprenda “naturalmente” de la biología.

Otro elemento relevante es que la cultura fomenta con el lenguaje la creencia de que los símbolos biológicos del sexo masculino (ej., los testículos, el pene y el escroto) son la base o el motor de la masculinidad. Por ejemplo, en distintos lenguajes existen ciertos elogios como: “este chico tiene cojones”, en chino sería: “你有种”; además, en 2015 surgieron unas expresiones a nivel fenomenal por el internet en China, y la expresión más usual y “de moda” en el internet sería “然并卵” como abreviatura para la frase “然而并没所有有什么卵用” (para decir que no sirve ni para nada). El uso original de la frase se puede encontrar en varios dialectos como el cantonés, el de Hunan (mi provincia) y los de varias provincias en la costa este del territorio chino. En el dialecto de mi provincia, por ejemplo, se dice “没卵用”²⁷⁰ donde el carácter “卵” denota a los símbolos biológicos del sexo masculino. En términos generales, en las expresiones coloquiales, los órganos genitales masculinos tienen connotaciones de utilidad, valor y potencia. Es lógico señalar que la feminidad también se constituye por medio del proceso del refuerzo del lenguaje.

La biografía de mujeres más temprana en China es *Lienüzhuan* (Biografías de mujeres virtuosas) de Liu Xiang.²⁷¹ El autor seleccionó a concubinas virtuosas y mujeres castas plebeyas descritas y documentadas en *Shijing* y otros documentos históricos. Aparte de los seis capítulos que tratan de las virtudes femeninas también se dedica un capítulo a las “mujeres degeneradas y perniciosas”²⁷² con el fin de instruir a

²⁷⁰ “卵用” quiere decir ser útil, que tiene valor, o que es potente. Expresión vulgar, coloquial.

²⁷¹ Liu Xiang, (77 a.C - 6 a.C), político, historiador y escritor de la dinastía Han Occidental (202 a.C – 8 d.C)

²⁷² En la cultura china se circulan leyendas en que reprochan a las mujeres por ser la causa de las derrotas o destrucciones de tropas o de un estado. Se han documentado muchas y “cómo han acarreado el desastre político” denominándolas *Hongyan huoshui* (Helena de Troya). Siempre aparecen como ejemplos adversos para la instrucción ortodoxa de las mujeres.

las mujeres qué comportamientos son apropiados y oportunos a través de los ejemplos femeninos expuestos. Más tarde el capítulo dedicado a las “mujeres degeneradas y perniciosas” fue omitido para poner de relieve lo virtuoso.

Otro texto de referencia en lo que se refiere a la codificación de conductas femeninas son los *Cuatro Libros para Mujeres* que, dentro del canon confuciano, tiene una autoridad e influencia equivalente a los *Cuatro Libros*. La diferencia consiste en que los *Cuatro Libros* abordan normas e instrucciones relativas a la esfera *exterior* de la vida, esto es, de la esfera masculina mientras que los *Cuatro Libros para Mujeres* se destinan exclusivamente a las mujeres con instrucciones y didácticas de referencia para la esfera *interior*. Estos *Cuatro Libros* no sólo se escribieron para las mujeres sino que también fueron redactados por mujeres. En cierto sentido resulta asombroso comprobar la fuerza tan potente y eficaz de los procesos de socialización, puesto que esto muestra desde otro lado (no del ángulo de opresión o represión, sino de participación activa) la incorporación de las mujeres en el proceso de construcción y regulación de la normativa de género. La influencia extendida y la popularidad de los *Cuatro Libros para Mujeres* queda constatado por su inclusión dentro de los programas educativos para las mujeres de la alta sociedad.

El primer libro de los *Cuatro* es *Nüjie* (Admoniciones para mujeres) de Ban Zhao (45 d.C – 120 d.C), que sirve como la base para los posteriores textos didácticos. Este libro está compuesto por siete capítulos titulados “Humilde y débil” (*beiruo* 卑弱), “Esposo y esposa” (*fufu* 夫妇), “Respeto y tolerancia” (*jingshun* 敬顺), “La conducta de mujeres” (*fluxing* 妇行), “Concentración” (*zhuanxin* 专心) “Someterse y obedecer” (*qucong* 曲从) y “Armonía con tus hermanos y hermanas políticos” (*heshumei* 和叔妹). En el capítulo 1 “Humilde y débil” se concluye que la función femenina primordial consistir en servir y comportarse humildemente. En el capítulo 2 “Esposo y esposa” se expone la analogía entre *yin-yang* y esposo-esposa para señalar que el esposo debe liderar y la esposa debe obedecer y servir. En el capítulo 3, “Respeto y tolerancia”, se aconseja a las chicas que sean tolerantes y que eviten conflictos. En el capítulo 4, “La conducta de mujeres”, se elaboran los cuatro aspectos que las mujeres deben cumplir

con virtud: el moral (*fude*), el modo de hablar (*fiyan*), el aspecto físico (*furong*) y las labores femeninas (*fugong*). En el capítulo 5, “Concentración”, se subraya la fidelidad que deben mantener con sus esposos. En el capítulo 6, “Someterse y obedecer”, se aconseja a las chicas que respeten las normas establecidas. En el último se les exige que se moderen sus conductas y que desarrollen y mantengan relaciones armónicas con sus hermanos y hermanas políticos para evitar la inarmonía en la familia.

El segundo libro *Nülunyu* (Analectas para las mujeres) escrito por Song Ruoxin y Song Ruozhao de la dinastía Tang (618-907) intenta ofrecer consejos de conductas como en *Nüjie* para las jóvenes en tratar relaciones familiares y el buen mantenimiento del hogar. El tercer libro, *Neixün* (Instrucciones para espacios interiores), escrito por la emperatriz Renxiaowen de la dinastía Ming (1368-1644), está compuesto de doce capítulos que dan instrucciones para las mujeres, para comportarse oportunamente según su rol de género. El último, *Nüfan Jielu* (Selecciones de las ejemplares), difiere un tanto de los tres libros anteriores pues estima el valor de la educación de las mujeres y no se vuelca excesivamente en dar consejos para el buen mantenimiento del hogar y tampoco en naturalizar las posiciones inferiores de las mujeres. No obstante, aún se prioriza la división entre *nei* (*exterior*) y *wai* (*interior*) y la primacía del *exterior* sobre el *interior*. Examinando estos ejemplos, no resulta difícil sacar conclusión de que el conjunto de los textos didácticos para las mujeres, especialmente los *Cuatro Libros para Mujeres* que cobran tanta fuerza y repercusión, forman parte indispensable en todos los discursos para reforzar la aceptación de los valores ortodoxos del rol genérico asignado a las mujeres.

En resumen, estos ejemplos muestran con claridad la importancia de analizar la articulación de lo biológico con lo social y siempre tener en cuenta que lo que marca e institucionaliza la diferencia “biológica” entre los sexos es el género. El género es el mecanismo por medio del que la *diferencia* llega a sedimentarse como posiciones desiguales. La reflexión teórica de Gayle Rubin, en “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo” (1986), marca el punto nuevo de partida al

formular que el *locus* de la opresión de las mujeres y de las minorías sexuales reside en parte de la vida social y lo denomina a este *locus* como “el sistema sexo/género”.

Este análisis no puede desligarse de una perspectiva histórica y de una voluntad antiesencialista, como nos ha mostrado Joan Scott en “El género, una categoría útil para el análisis histórico”,²⁷³ de entre todos los méritos de ese trabajo, destaca uno fundamental que es haber formulado el cuestionamiento al esencialismo y la ahistoricidad, elemento que me resulta muy ilustrativo: “Necesitamos rechazar la calidad fija y permanente de la oposición binaria, lograr una historicidad y una desconstrucción genuinas de los términos de la diferencia sexual.”²⁷⁴

Además, Scott propone una vinculación de la categoría género con el poder, siguiendo las ideas de Bourdieu como la “división del mundo” está fundamentada en “las diferencias biológicas” y como la sociedad y la “realidad” de la sociedad se produce y reproduce de acuerdo con la división del trabajo por sexo. De ahí que, los conceptos de género se establezcan y se justifiquen como piedra de toque para una organización concreta y correcta de la vida social. Para Scott, el género está implicado en la concepción y construcción del poder, es un eslabón clave a través del que se constituyen las relaciones significantes de poder.

Para terminar, me gustaría clausurar esta parte con esta reflexión de Scott: “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder”.²⁷⁵ Las diferencias, sea la diferencia sexual o cualquier otra como la de raza, son productos de la diferenciación manipulada por los lenguajes conceptuales para establecer y delimitar significados. Recordemos que la diferencia de sexos no es sino

²⁷³ Véase Joan W Scott, “El género, una categoría útil para el análisis histórico”, en *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, Marta Lamas, comp., México: PUEG, Miguel Ángel Porrúa, 2013, pp. 265-302.

²⁷⁴ Véase Marta Lamas (compiladora), “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”, en *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG, Miguel Ángel Porrúa, 2013[b], pp. 327-366, p. 331.

²⁷⁵ Marta Lamas (compiladora), “El género, una categoría útil para el análisis histórico”, en *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG, Miguel Ángel Porrúa, 2013, p. 289.

una forma primaria de diferenciación significativa, que es un paso indispensable para que se articule el poder.

Sin duda alguna el impulso que desde los años setenta se ha desarrollado en el mundo académico anglosajón en torno a la categoría género es significativo para comprender mejor la realidad social y para desnaturalizar las características de la “feminidad” y dismantelar su conexión inherente con las mujeres. La “feminidad” no surge “naturalmente” del sexo “femenino” sino se adquiere por las mujeres mediante un proceso individual y social. Por consiguiente, el uso de la categoría género conduce al reconocimiento de una variedad de formas de interpretación, simbolización y organización de las diferencias sexuales en las relaciones sociales especialmente con respecto a los grupos socialmente marginados y oprimidos que no se limitan sólo a ser las mujeres sino también, cualquier grupo que no esté en el terreno de la normalización y naturalización: lesbianas, gays, bisexuales, transexuales, etc. La deconstrucción y desnaturalización de categorías como sexo y género también es relevante en el caso que me ocupa, el análisis de los actores de Dan masculino, porque son figuras que ayudan a cuestionar percepciones esencialistas e institucionalizadas sobre *masculinidad* y *feminidad*.

4.2 Cuerpo, género y performatividad

4.2.1 Cuerpo y filosofía

Como es sabido, la conceptualización del cuerpo resulta un elemento central en la tradición filosófica, cuya relevancia se hace aún más obvia en el proceso del cambio de marcha de la filosofía occidental desde la contemporaneidad a la posmodernidad. La tesis filosófica *lo personal es político* le abrió paso al cuerpo hacia el ámbito público, contraviniendo a la idea hasta entonces dominante de que el cuerpo era un asunto simplemente privado. Dentro de las teorizaciones contemporáneas sobre el cuerpo, ha sido fundamental la aportación de Foucault, en cuyos trabajos se revelan las relaciones de poder existentes en la sociedad a través de la indagación en la producción de subjetividad dentro del discurso de poder. Para el filósofo francés la sexualidad y el

cuerpo son temas centrales, que explora abordando la relación entre el poder y el cuerpo. Su aportación nos resulta esencial para realizar un intento de búsqueda de la genealogía de la apropiación del cuerpo de las mujeres en la cultura china, profundamente enraizada en la filosofía confuciana.

Aunque la cultura china es manifiestamente distinta de la occidental, comparte con ella la preponderancia de un pensamiento basado en dicotomías, en dualismos. Si el pensamiento occidental opera en la impronta que ha dejado la metafísica de Platón, el pensamiento oriental o más específicamente el pensamiento chino opera en la impronta que ha dejado el Confucionismo (especialmente, las teorías de Zhu Xi, Dong Zhongshu y la obra *Yijing*, también denominada *Yizhuan*, que es la interpretación y reinterpretación confuciana de la cosmología *yin-yang*) y el Daoísmo. En la metafísica de Platón se establece una distinción entre la esfera inteligible y la esfera sensible, que constituye la base epistemológica y ontológica de la filosofía platónica. A partir de esta distinción, se construye la dicotomía alma-cuerpo donde el cuerpo se concibe perteneciente a la esfera sensible, menos significativo que el otro polo, el alma.

En el caso de la filosofía confuciana, nos encontramos igualmente con un planteamiento dicotómico. Recordemos que hemos hablado del concepto confuciano de la *humanidad* y el de *persona*: según la filosofía confuciana, un cuerpo humano no es nada diferente a un cuerpo animal si no se colma de *humanidad*. Me gustaría formular la dicotomía homóloga china: *humanidad-persona* teniendo en cuenta las similitudes observables respecto a la dicotomía occidental *mente-cuerpo*. Las críticas occidentales que cuestionan la ontología del cuerpo están absorbidas y apreciadas entre los investigadores chinos. Pero al mismo tiempo debo admitir la existencia de diferentes conceptualizaciones formuladas a lo largo de las últimas décadas en torno al cuerpo en el ámbito filosófico chino. Entonces, ¿en qué consiste el cuerpo en la filosofía confuciana?

4.2.1.1 Conceptualizaciones sobre el cuerpo en el Confucionismo

Cuando hablamos de los estudios realizados en el siglo XX sobre la historia del pensamiento confuciano oriental estamos hablando de investigaciones filosóficas que se basan en el estudio de la mente y el corazón (*xinxue*, 心学). Por ejemplo, Mou Zongsan (1909-1995), filósofo del neo-confucianismo, insistió en que el fundamento filosófico y pedagógico del confucionismo consistía en el estudio de la mente y el corazón; William Theodore de Bary (1919-2017) argumentó que sobre los siglos XIII y XIV la escuela Cheng-Zhu²⁷⁶ del neo-confucianismo ya se había clasificado como el estudio de la mente y el corazón,²⁷⁷ además también señaló que Wang Yangming (1472-1529), el más importante pensador neo-confuciano después de Zhu Xi, había aprovechado al máximo el estudio de la mente y el corazón de la escuela Cheng-Zhu a la hora de aplicarlo a sus propias teorías.²⁷⁸ Estas afirmaciones que destacan la relevancia del estudio de la mente y el corazón del confucionismo coinciden con la formulación que hizo Qian Mu (1895-1990) afirmando se podrían considerar las teorías de Zhu Xi²⁷⁹ como el estudio más sofisticado y exhaustivo de la mente y el corazón. Entonces, ¿en qué consiste el estudio de la mente y el corazón? Según Xu Fuguan:

Xin (mente y corazón) al que se refiere en la cultura china denota, por un lado, una parte física de la morfología biológica, es decir, se cuenta entre los órganos (el corazón) y por el otro, el origen de la vida humana y el origen de las ideas (la mente). Igual como al reconocer la existencia física de los ojos y las orejas se reconoce que son los orígenes de la vista y el oído. Al juicio de Mencio, los ojos y las orejas son unidades pequeñas porque sus funciones no son tan decisivas para la vida humana y el corazón es una

²⁷⁶ La escuela Cheng-Zhu: una de las escuelas más importantes del neo-confucianismo, se basa en las ideas de filósofos neo-confucianos como Cheng Yi, Cheng Hao, y Zhu Xi.

²⁷⁷ William Theodore de Bary, *Neo-Confucian Orthodoxy and the Learning of the Mind-And-Heart*, New York, Columbia University Press, 1981.

²⁷⁸ William Theodore de Bary, *Message of the mind in Neo-Confucianism*, New York, Columbia University Press, 1989

²⁷⁹ Zhu Xi (1130-1200), es uno de los pensadores más importantes del neo-confucianismo y el segundo pensador más influyente tras el mismo Confucio. Codificó, junto con otros eruditos, los textos clásicos conocidos como el canon confuciano: los *Cuatro Libros*, el *Gran Saber*, la *Doctrina de la medianía*, las *Analectas de Confucio* y el *Libro de Mencio* y los *Cinco Clásicos*.

unidad grande porque asume la función esencial para la vida humana. Pero sea pequeño o grande, forma parte del cuerpo biológico humano. Por tanto, es evidente que la parte biológica del concepto *xin* no encaja con el idealismo occidental. Pero es cierto que el concepto *xin* tiene algo que ver con el materialismo occidental teniendo en cuenta que la morfología biológica es física y la parte de la función del corazón del concepto *xin* es igual biológica, física.²⁸⁰

Xu indicó que el *xin* en la cultura china significa *corazón y mente* y que es un concepto revestido de significados tanto en el plano de lo biológico como de lo ideológico. Por tanto, sostenía que la filosofía del *xin* no se podía clasificar como metafísica y la clasificó como un área situada *entre la física y la metafísica* apelando a la frase en *Yizhuan*: lo que está entre la física y metafísica se llama *xin*. Consecuentemente, es lógico suponer que el *xin* no es pura metafísica y tiene sus fundamentos en el cuerpo.

A lo largo de los últimos veinte años han surgido estudios sobre la inseparabilidad de las conceptualizaciones filosóficas del *xin* y el cuerpo; especialmente el cuerpo empieza a cobrar más fuerza y atención académica gracias a la dinámica que le dota su interrelación con la mente.²⁸¹ En las teorías confucianas, aunque existe cierta dependencia entre el cuerpo y el *xin*, se debe afirmar la relevancia primordial del concepto *xin*. A continuación, abordamos unas conceptualizaciones del cuerpo que aparecen en las clásicas confucianas para interrogarnos acerca del discurso del cuerpo.²⁸²

Un trabajo fundamental en este sentido es del de Huang Junjie, *Dongya Rujia Chuantong Sixiang Zhongde Sizhong Shenti Leixing yu Yiti*. Si bien no estoy de acuerdo

²⁸⁰ Xu Fuguan, “中国文化所说的心，指的是人的生理结构中的一部分而言，即指的是五官百骸中的一部分……所以把中国文化的心，牵附到唯物方面去还有点影子；因为生理本是物；心的作用正是生理中某一部分的作用” *Xin de Wenhua*, en *Zhongguo Sixiangshi Lunji*, Taibei, Taiwan Xuesheng Shujü, 1975, p. 243.

²⁸¹ Véase Roger T. Ames, Yang Rubin, Wu Guangming y Yasuo Yuasa.

²⁸² Véase Huang Junjie, “Dongya Rujia Chuantong Sixiang Zhongde Sizhong Shenti Leixing yu Yiti”, en *Confucius Studies*, 2006, vol. 5: 20-35.

con todas las interpretaciones que este artículo plantea en referencia al cuerpo considero que incluye aportaciones valiosas que, nos ayudarán en re-examinar el mito del cuerpo en el sistema sexo/género. En este ensayo Huang Junjie aborda en total cuatro interpretaciones sobre la conceptualización del cuerpo que aparece en las clásicas confucianas y entre ellas se destacan dos interpretaciones que me han interesado y las voy a abordar integrando mis propias consideraciones al respecto.

1. El cuerpo como locus del poder normativo de la sociedad: El cuerpo, como *locus* del poder normativo de la sociedad, se refiere a la conceptualización del cuerpo ritualizado y moralizado que indicó Yang Rubin.²⁸³ Es decir, el cuerpo es atravesado y penetrado completamente por los valores sociales y se ha convertido en un lugar donde se presenta el vigor y el “producto” del funcionamiento de los valores y normas de la sociedad. El cuerpo deja de ser un órgano de funciones biológicas y se convierte en el agente de prácticas morales, como podemos apreciar en estos fragmentos de las *Analectas* que Huang Junjie destaca:

Confucio entró en la corte, con aspectos de toda seriedad y con todo respeto. No se puso en el medio del portal; no pisó el umbral al entrar o salir; al pasar por delante del asiento vacío del soberano andaba rápido con pasos ligeros, con aspecto de seriedad, hablaba con voz moderada. Entró en el salón de recepción con dos manos cogiendo las faldas de su túnica, con toda discreción y parecía que se detuvo la respiración. Al salir, después de bajar de las primeras gradas, salía con aspecto relajado y con comodidad. Al bajar de las gradas, caminó con pasos relajados y ligeros como un pájaro que empezó a volar con las alas bien extendidas.²⁸⁴

²⁸³ Yang Rubin, *Rujia Shentiguan*, Taipei, Departamento de estudios filosóficos de la Academia Central, 1998, p. 8.

²⁸⁴ *Analectas*, “入公门，鞠躬如也，如不容。立不中门，行不履闕。过位，色勃如也，足躩如也，其言似不足者。摄齐升堂，鞠躬如也，屏气似不息者出，降一等，逞颜色，怡怡如也，没阶趋进，翼如也。” Capítulo *Xiangdang*, Citado desde Huang Junjie, “Dongya Rujia Chuantong Sixiang Zhongde Sizhong Shenti Leixing yu Yiti”, en *Confucius Studies*, 2006, vol. 5, p. 25.

(Cuando Confucio estaba de viaje oficial a otros estados) se presentó con la tablita de jade ritual. Moderaba cada gesto de levantar o bajar la tablita ritual. Siempre estaba con aspecto de seriedad y discreción. Andaba con pasos pequeños y seguía la línea recta. En las ceremonias del intercambio de regalos mostraba alegría y simpatía y en los encuentros informales, se presentaba aún más relajado y alegre.²⁸⁵

Entre estas descripciones podemos leer una insinuación o un supuesto: el cuerpo es el campo primario más concreto para demostrar los valores y normativas sociales. Aquí el cuerpo ya no es simplemente un órgano biológico sino un agente moral a través del cual se puede juzgar la moralidad de su “poseedor”, en este caso, Confucio.

Entre todos los pensadores confucianos el propio Confucio es quien articula con mayor claridad el cuerpo como el *locus* del poder normativo de la sociedad. Cada comportamiento cotidiano de Confucio cumple con los requisitos de los ritos y valores sociales y encaja con el estatus político que ocupa. El cuerpo está atravesado y penetrado por los valores y normas de la sociedad y la *performance* del cuerpo cumple con la normalización social y por eso, un cuerpo semejante es el ejemplar que merece todo el respeto y veneración del pueblo: “se debe arreglar bien el vestido y cuidarse con las miradas (nunca mirar de reojo), así se revela su dignidad y majestuosidad que merecen todo el respeto y veneración del pueblo común y corriente.”²⁸⁶ Al contrario, si el cuerpo no cumple con la *performance* socialmente establecida en virtud de los valores normalizados, Confucio lo reprocha como ser *vil* (賤) : por ejemplo se documenta en *Xianwen* de las *Analectas* que, Yuanrang, un antiguo amigo de Confucio, le espera poniéndose en cuclillas sin levantarse ni sentarse bien y Confucio le reprocha por ser vil e incivilizado. Por eso, en las teorías confucianas, el cuerpo es un agente

²⁸⁵ *Analectas*, “执圭，鞠躬如也，如不胜。上如揖，下如授。勃如战色，足蹠蹠，如有循。享礼，有容色。私覿，愉愉如也。” Capítulo *Xiangdang*, Citado desde Huang Junjie, “Dongya Rujia Chuantong Sixiang Zhongde Sizhong Shenti Leixing yu Yiti”, en *Confucius Studies*, 2006, vol. 5, pp. 25-26.

²⁸⁶ *Analectas*, “君子正其衣冠，尊其瞻视，俨然人望而畏之” Capítulo *Yaoyue*, Citado desde Huang Junjie, “Dongya Rujia Chuantong Sixiang Zhongde Sizhong Shenti Leixing yu Yiti”, en *Confucius Studies*, 2006, vol. 5, p. 26.

simbólico de moralidades y valores de la sociedad y es el *locus* donde se revelan los valores y normas morales incorporados en un “sujeto” socializado; en la antigüedad semejante *performance* del cuerpo, este valor simbolizado en el cuerpo era la dignidad y majestuosidad personal. El cuerpo ya deja de ser una “cosa” morfológica y biológica y es penetrado por el poder simbólico. Por ejemplo, el cuerpo consiste en el *locus* donde se lucen los efectos del *Li* (*Zhouli*): los maestros (y los sabios) enseñan el *Li* al público a través de su propio cuerpo (modo de hablar, gestos, conductas que cumplen con el *Li*):

El *Li* (los ritos) sirve para aderezar el cuerpo y la mente; los maestros son quienes saben explicar el *Li* al pueblo común y corriente. Sin el *Li*, ¿con qué nos aderezaríamos el cuerpo y la mente? y sin maestros, ¿cómo podríamos saber en qué consiste concretamente el *Li*? Allí está el *Li* y lo cumplimos, es rectificarnos corporal y mentalmente al *Li*; Así dice el maestro y lo hacemos, es respetar y obedecer al maestro. Comportarse en virtud del *Li* y aprender y obedecer al maestro, se considera sabio.²⁸⁷

Se trata de un párrafo extraído desde la clásica confuciana *Xunzi*. *Xunzi*,²⁸⁸ creía que las tendencias innatas del ser humano necesitan ser refrenadas y adoctrinadas por medio de la educación, especialmente la educación en función del *Li*. Sostenía la necesidad del poder normativo del *Li* como poder externo para la rectificación de la personalidad y la formación de la *humanidad*. Compartía con muchos pensadores confucianos la opinión de que el cuerpo no es completo (existe una *falta* inherente en él) de modo que la educación del *Li* es imprescindible para que el cuerpo llegue a un estado de completud. *Xunzi* creía que la educación es un poder externo, obligatorio y

²⁸⁷ *Xunzi*, “礼者，所以正身也；师者，所以正礼也。无礼，何以正身？无师，吾安知礼之为是也？则是圣人也” Capítulo *Xiushen*, Citado desde Huang Junjie, “Dongya Rujia Chuantong Sixiang Zhongde Sizhong Shenti Leixing yu Yiti”, en *Confucius Studies*, 2006, vol. 5, p. 26.

²⁸⁸ *Xunzi* (312 a. C.–230 a. C.), filósofo confuciano muy importante. Diferente de Confucio y Mencio, fue un pensador más riguroso. Sus teorías eran muy influyentes para las doctrinas estatales durante la dinastía Han.

normativo. Es un poder que se ejerce desde fuera del cuerpo para aderezarlo y rectificarlo.

Hablando del *Li* debemos volver al propio Confucio, quien dedicó toda su vida a la causa de la restauración del *Li*, y recordar que el *ren* consiste en el núcleo de la educación confuciana por la que Confucio abogaba. Existen muchas interpretaciones acerca del concepto *ren* entre los eruditos confucianos y existen también bastantes discrepancias. El propio Confucio también explica diferentes sentidos en diferentes ocasiones y bajo distintos contextos. Sería necesaria otra investigación doctoral para indagar el tema del *ren* dada su complejidad; aquí solo abordaremos un caso donde Confucio explica el *ren* a su discípulo Yan Yuan:

Yan Yuan preguntó a Confucio ¿qué es el *ren*? Confucio contestó: “al vencer los pensamientos aviesos, los deseos depravados, la concupiscencia, la avaricia y cualquier idea errónea, al aderezarse los pensamientos al camino correcto, se puede llegar a la altura del *ren*.” ... “Le ruego que me indique en qué consiste concretamente.” preguntó Yan Yuan. Confucio dijo: “no mires lo que no esté conforme con las normas del *Li*; no escuches lo que no esté conforme con las normas del *Li*; no hables de lo que no esté conforme con las normas del *Li*; no tengas ninguna conducta que no esté conforme con las normas del *Li*.”²⁸⁹

A juicio de Confucio, el *ren* es el estado supremo e impecable de la civilización personal, tanto para el soberano como para los súbditos. Según el texto que acabo de citar, por lo menos se puede hacer una interpretación del *ren* como la impecabilidad en las prácticas de las moralidades y normas sociales (de los ritos, del *Li*). De acuerdo con la respuesta de Confucio, para llegar a esta altura suprema de la moralidad y civilización del *ren* se deben reprimir todos los pensamientos y deseos que no cuadren con las

²⁸⁹ *Analectas*, “颜渊问仁。子曰：‘克己复礼为仁。’ 颜渊问：‘请问其目。’ 子曰：‘非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动。’ ”， Capítulo 12 *Yan Yuan* (颜渊), en *Chinese Text Project*. Disponible en <https://ctext.org/analects/yan-yuan>

normas del *Li*; se trata, pues, de reprimir y controlar el cuerpo con el poder normativo del *Li*, adoctrinarlo y rectificarlo para que cumpla con lo socialmente debido. En este sentido, el cuerpo que aparece en las teorías confucianas es travesado por el *Li*, y se trata del cuerpo socializado, el cuerpo discursivo y el cuerpo político.

2. *El cuerpo como locus del poder simbólico de la auto-cultivación espiritual*: El cuerpo como *locus* simbólico de la auto-cultivación espiritual se refiere al cuerpo espiritualizado. Podemos encontrar bastantes referentes en las obras de Xunzi y Mencio.

La naturaleza de un Junzi²⁹⁰ se refiere al hecho de que el ren, la inteligencia, la virtud y moralidad se originan en el corazón; el color y el aire de todas las características se presenta en el rostro con un toque rosado y con serenidad; se desbordan por la espalda, se extienden a los cuatros miembros y a todo el cuerpo, por eso es natural que todos sus comportamientos corporales cumplan con lo debido.²⁹¹

Mencio dijo: “el aire del cuerpo humano se trata de la muestra de su naturaleza. Solo los sabios disponen de la humanidad completa y solo ellos pueden tener un cuerpo humano y ser persona sin sentirse avergonzados.”²⁹²

Cuando Junzi aprende, escucha con el oído, recuerda en el corazón, y practica con todo el cuerpo, representa lo aprendido con todas sus conductas; por eso, cuando habla o se mueve, es ejemplar para los otros. Cuando Xiaoren²⁹³ aprende, todo entra por las orejas

²⁹⁰ Junzi, se trata de un término usado mucho en la filosofía china, especialmente en la confuciana. Traducido como “caballero” o “persona superior” para describir al hombre ideal (literalmente hombre, nunca se usa para denotar a una mujer).

²⁹¹ Mencio, “君子所性，虽大行不加焉，虽穷居不损焉，分定故也。君子所性，仁义礼智根于心。其生色也，晬然见于面，盎于背，施于四体，四体不言而喻。” Capítulo *Jinxin I*, Citado desde Huang Junjie, “Dongya Rujia Chuantong Sixiang Zhongde Sizhong Shenti Leixing yu Yiti”, en *Confucius Studies*, 2006, vol. 5, p. 29.

²⁹² Mencio, “孟子曰：‘形色，天性也；惟圣人，然后可以践形。’” Capítulo *Jinxin I*, Citado desde Huang Junjie, “Dongya Rujia Chuantong Sixiang Zhongde Sizhong Shenti Leixing yu Yiti”, en *Confucius Studies*, 2006, vol. 5, p. 29.

²⁹³ Xiaoren, el término usado en la filosofía confuciana como todo el contraste del término Junzi. Literalmente traducido como “persona pequeña”.

y sale por la boca. Lo que aprende nunca llega a todo el cuerpo. Por eso, ¡cómo se puede esperar a que lo poco que aprenda pueda complementar lo grande del cuerpo humano!²⁹⁴

Como ya sabemos, Xunzi, insistía en que es obligatorio rectificar el cuerpo por medio de la educación, lo que dicho de otro modo implica hacer que las ideologías penetren en el cuerpo para que el corazón, los ojos, las orejas, la boca y etc., todos los miembros del cuerpo estén en el rumbo correcto y debido. En cuanto a Mencio, creía que todos los valores (morales) se originan en el corazón, pero se muestran en todos los miembros del cuerpo. El cuerpo humano, biológico, está completamente atravesado y penetrado por las ideologías compuestas por las buenas éticas (*ren* y *Li*), y al final se ha transformado en un cuerpo espiritualizado que existe como un tipo de espíritu (o ideología), abandonando, en cierto sentido, la dimensión ontológica. Entonces, ¿en qué consiste el cuerpo espiritualizado al que se refiere? Se refiere al estado corporal donde el cuerpo se integra con el *xin* (la mente y el corazón) y el cuerpo es penetrado y sujeto al *xin*:

¿Qué es el cuerpo? El cuerpo es la encarnación del *xin*. ¿Qué es el *xin*? El *xin* es la espiritualización del cuerpo, a la que es sujeto el cuerpo. ¿En qué consiste rectificar el cuerpo? Consiste en hacer lo bueno y nunca practicar lo malo. ¿Nuestro cuerpo sabe actuar por sí solo con lo bueno para quitarse lo malo? Solo cuando el *xin*, el dominio espiritual del cuerpo, intente realizar lo bueno y quitarse lo malo, el cuerpo puede actuar de manera conforme. Por tanto, si se intenta rectificarse el cuerpo es necesario que se aderece primero el *xin*.²⁹⁵

²⁹⁴ Xunzi, “君子之学也，入乎耳，著乎心，布乎四体，形乎动静。端而言，蠕而动，一可以为法则。小人之学也，入乎耳，出乎口；口耳之间，则四寸耳，曷足以美七尺之躯哉！” Capítulo *Jinxin I*, Citado desde Huang Junjie, “Dongya Rujia Chuantong Sixiang Zhongde Sizhong Shenti Leixing yu Yiti”, en *Confucius Studies*, 2006, vol. 5, p. 29.

²⁹⁵ Wang Yangming, “何谓身？心之形体运用之谓也。何谓心？身之灵明主宰之谓也。何谓修身？为善而去恶之谓也。吾身自能为善而去恶乎？必其灵明主宰者欲为善而去恶，然后其形体运用者始能为善而去恶也。故欲修其身者，必在于先正其心也。” *Daxuewen, Wang Yangming Quanji II*, Citado desde Huang Junjie, “Dongya Rujia Chuantong Sixiang Zhongde Sizhong Shenti Leixing yu Yiti”, en *Confucius Studies*, 2006, vol. 5, p. 29.

Wang Yangming²⁹⁶ sostenía que el cuerpo trata de la morfología encarnada del *xin* y el *xin*, a su vez, es el cuerpo espiritualizado. Rectificar (o perfeccionar, complementar) el cuerpo consiste en aplicar la bondad y deshacerse de la maldad en función de lo que dirija el *xin*. En suma, aunque el cuerpo parece el sujeto que actúa por sí solo, es el *xin* el que dirige y adereza el cuerpo para que realice las conductas apropiadas. La subjetividad no reside en el cuerpo sino en el *xin*. En la interrelación entre el cuerpo y el *xin* el segundo resalta con superioridad.

En conclusión, la conceptualización del cuerpo en la cultura china no se limita a ser materia física sino que se extiende a la dimensión simbólica donde se revela el hecho de que es infiltrado, penetrado y travesado por valores culturales e ideologías y de allí, la posibilidad de su rearticulación. El cuerpo siempre está en interrelación con el contexto social y político, es discursivo y político. En este sentido, investigadores como Huang Junjie indica que el cuerpo se trata de un sujeto racional porque se somete a regulaciones y rectificaciones subjetivas y racionales. Aunque a mi juicio esta “subjetividad” del cuerpo es bastante cuestionable, las formulaciones acerca del cuerpo en relación con la normalización social y su función simbólica nos resultan edificantes. Porque con ellas se desenmascara en cierto sentido la “naturaleza biológica y física” del cuerpo al admitir que está atravesado e infiltrado por el discurso político. No obstante, no se puede ignorar que en las teorías confucianas el cuerpo es conceptualizado como una *falta*. El cuerpo no se considera completo si no está aderezado y rectificado bajo la dirección del *xin* y por el poder exterior tal y como el poder normativo del sistema del *Li*. En suma, podemos llegar a dos interpretaciones con respecto a la percepción del cuerpo en las teorías confucianas: es *locus* del poder normativo de la sociedad y es *locus* del poder simbólico de la auto-cultivación espiritual. Aunque en la última vemos la posibilidad de reexaminar y dismantelar la concepción de que el cuerpo es puro físico y sustancial (lo cual vamos a abordar más en adelante), al ser *locus*

²⁹⁶ Wang Yangming (1472-1529), el pensador más importante neo-confuciano. Fue un filósofo, erudito y oficial durante la dinastía Ming (1368–1644). Rechazaba el dualismo racionalista del filósofo ortodoxo Zhu Xi. Sus interpretaciones del confucianismo se consideran muy edificantes e influyentes y cobran cada vez más fuerza entre los investigadores del confucianismo hoy en día.

del poder normativo y el simbólico, el cuerpo se convierte en el medio por el que se realiza el abuso masculino en colectivo, y el cuerpo “femenino” se convierte en el *locus* de la opresión de las mujeres.

4.2.1.2 Cuerpo de mujer: *locus* de opresión/represión²⁹⁷

Cuando abordamos el cuerpo es frecuente que aparezca junto y opuesto a la ideología en el contexto chino. Se trata la dicotomía ideología-cuerpo. El cuerpo, siendo el *locus* del poder normativo y simbólico, desvela la desigualdad de poder entre diferentes géneros (masculino y femenino). En coherencia con lo que Millett denomina la *política sexual*, el sexo de las mujeres constituye el eslabón más importante en el proceso de la naturalización de la opresión de las mujeres, por consecuente lo que enfrentamos no es un cuerpo puro o “natural” sino un cuerpo simbólicamente sexuado: las *políticas del cuerpo*.

El cuerpo femenino que observamos en las culturas dominantes es obediente, pasivo y sin subjetividad. El cuerpo femenino ha sido silenciado. En el orden patriarcal las relaciones entre géneros de desigualdad de poder existen como las más básicas y evidentes, pero irrelevantes. Las voces femeninas han sido desacreditadas y sus vivencias no han formado parte de la definición del ser humano. La discriminación hacia las mujeres ha formado parte de nuestra vida social y de nuestra cultura. ¿Pero es verdad que dicha discriminación tenga una base biológica? ¿Nacemos con una desventaja innata de tener cuerpo de mujer que nos acarrea la situación oprimida? ¿El cuerpo es la clave de la dominación? Es verdad que cuando indagamos sobre la desigualdad de género nunca nos podemos esquivar del cuerpo, pero la respuesta es no.

De nuevo Simone de Beauvoir resulta una referencia fundamental. La autora despliega un análisis minucioso de la anatomía femenina (los inevitables ciclos menstruales y las molestias que conllevan, el embarazo y su secuela e incluso riesgo de vida cuando una llega al parto), concluyendo que para nosotras mujeres, el cuerpo biológico (o anatómico) se ha constituido como la prisión para nosotras. Pero al mismo

²⁹⁷ Véase el ensayo de Teresa López Pardina, “El cuerpo de las mujeres como locus de opresión/represión”, en *Investigaciones Feministas*, 2015, vol. 6: 60-68.

tiempo Beauvoir cree que el ser humano no es una cosa o una realidad fija y acabada sino un devenir. En este sentido, el cuerpo tampoco es una realidad acabada sino un elemento fluido, que está constantemente en interacción con su entorno social. Esta percepción también coincide con las interpretaciones del cuerpo en las teorías confucianas. El hecho de que el cuerpo exista no como una realidad acabada sino una situación fluyente posibilita que esté abierto a las inscripciones de las normas sociales y los valores morales hasta que se convierta en el *locus* del poder normativo y simbólico.

Sin embargo, Beauvoir muestra también en el contexto de *El segundo sexo* con claridad que a pesar de no ser la clave de la dominación masculina el cuerpo de las mujeres ha sido desde los primeros tiempos un lugar de opresión. Porque el cuerpo no es un papel en blanco que espera inactivamente la escritura de la pluma, si bien no puede escapar de las inscripciones de los valores socializados. Insistimos en que el cuerpo no es una realidad fija por eso no es pasivo e inerte; sin actividad, tiene subjetividad. Siendo un devenir que está pendiente de la escritura social no quiere decir que la acepte con toda pasividad. Si pensamos con las teorías confucianas, la inscripción social en el cuerpo se traduce en la educación o el proceso de la auto-cultivación, es decir, rectificar y aderezar el cuerpo para que actúe en función de las normas y los valores sociales. Por esta razón, cuando me refiero a la subjetividad del cuerpo en su inscripción social me refiero a la subjetividad con que actúa el cuerpo en la interrelación con la ideología. En la dicotomía de ideología-cuerpo, según las teorías confucianas la ideología dispone de un poder para inscribir, limitar y rectificar el cuerpo, pero al mismo tiempo el cuerpo es capaz de reaccionar contra la ideología modificando y reconstituyendo la estructura ideológica del individuo. La fuerza o el poder que existe en la interrelación del cuerpo y la ideología es de doble sentido. El cuerpo no es una cosa inerte y pasiva. Es una situación abierta y fluyente con su propia subjetividad.

Pensar en la subjetividad del cuerpo supone desconectarnos de las dicotomías o cualquier percepción dualista. Para las percepciones dualistas el mundo está separado, lleno de contradicciones. El dualismo no solo se aplica para clasificaciones, sino que también alienta la diferenciación entre lo superior y lo inferior. Por ejemplo, en la

dicotomía cuerpo-ideología, la ideología es superior al cuerpo en percepciones común y corriente porque el cuerpo se clasifica de la dimensión de la naturaleza y la ideología se clasifica de la dimensión de la cultura; y en la dicotomía *yin-yang*, se clasifica el *yin* a la mujer y el *yang* al hombre, el hombre es superior a la mujer porque el *yang* es superior al *yin*. De aquí en adelante me gustaría abordar la interrelación cuerpo-ideología como un conjunto dinámico para desvelar su sincronía e interacción. En cierta medida, la ideología es el cuerpo y viceversa, en términos confucianos: el cuerpo es el espíritu encarnado y el espíritu es el cuerpo espiritualizado.

En resumen, el cuerpo en la cultura tradicional china no se trata de un objeto pasivo sino un *cuerpo* inmerso en y penetrado por valores y relaciones significantes de la cultura dominante, un *cuerpo* que mantiene interacción dinámica y funcional con determinado contexto político y social.

A mi entender, un eslabón muy importante en la subordinación de las mujeres chinas consiste en la manipulación del cuerpo de las mujeres.

La subordinación de las mujeres es un hecho muy evidente y perceptible en las culturas patriarcales (tanto en la cultura china como en todas las otras culturas conocidas). Desde nuestra infancia se nos enseña cómo deberían comportarse las niñas, mediante una normativa que abarca desde aspectos generales a operaciones concretas y precisas sobre el cuerpo: por ejemplo, las niñas deben levantarse y sentarse de un modo “femenino”; sentarse con las piernas separadas se considera inapropiado pues no remite al ideal de delicadeza, obediencia y sumisión que se asocia con lo “femenino”. Los roles femeninos (hija, madre, esposa y etc.) y las prácticas y conductas debidas que naturalmente se atribuyen a las mujeres son un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en sus cuerpos desde la imposición de la óptica masculina para asegurar las funciones que aportan los cuerpos “femeninos” para la hegemonía masculina, a la expectativa de los hombres.

La feminidad y estética femenina se constituyen en términos patriarcales. Entre las Cuatro Bellezas (se refiere a cuatro antiguas mujeres chinas, famosas por su

belleza)²⁹⁸ de la antigua China destaca Xi Shi quien padecía de dolor crónico de corazón, lo que la convertía en el paradigma de una debilidad y delicadeza que se manifestaba en su propio cuerpo: se nos dice que siempre andaba con la mano puesta en el pecho, un toque de tristeza en el rostro y con pequeños pasos. Era una mujer enfermiza pero los letrados chinos a lo largo de la historia no dejan de alabarla con todo tipo de elogios por su belleza enfermiza.

También en el ámbito literario encontramos la misma preferencia por la belleza enfermiza. Por ejemplo, la de la protagonista de la obra magistral *Sueño en el pabellón rojo*, Lin Daiyu,²⁹⁹ sentimental, débil, enfermiza y que acaba muriendo joven. El hecho de que Lin se haya convertido en la figura literaria más clásica que simboliza la gran feminidad también se proyecta y traduce en el mundo interior de las mujeres chinas. Esto es lo que Fredric Jameson llama “el inconsciente político” de los discursos culturales dominantes, sean los biológicos, los médicos, los legales, los filosóficos y (en este caso concreto) los literarios. Teresa de Lauretis también afirmó en su ensayo *La tecnología del género* que la sexualización del cuerpo femenino ha sido una figura u objeto de conocimiento favorito en los discursos de la literatura.³⁰⁰ La literatura se cuenta entre las *tecnologías* del género en que la ideología de género es producida y reproducida, teorizando sobre el género. Ser sentimental se clasifica como elogio para las mujeres: si una mujer es sentimental, débil y enfermiza, le resultará más fácil conseguir la “protección” masculina. Estar enfermiza implica falta de energía, fuerza y una cierta inferioridad ante los hombres y desde ahí se constituye el complejo estético de los hombres a lo largo de los siglos, que al final conduce al extremo de la tortura corporal e ideológica de las mujeres chinas: el espeluznante proceso del vendado de pies. Aquellas descripciones y narrativas de estas imágenes, mitos y estereotipos, tal y

²⁹⁸ Son: Xi Shi (el Período de las Primaveras y otoños 722 a.C. - 481 a. C.), Wang Zhaojun (dinastía Han 206 a. C. - 220 d. C.), Diaochan (el Período de Tres Reinos 220-280), Yang Guifei (719-756, dinastía Tang)

²⁹⁹ Lin Daiyu, la protagonista trágica de la obra *Sueño en el pabellón rojo* de Cao Xueqin (1791). La obra se cuenta entre las Cuatro Novelas Clásicas de China, una obra goza de valor tanto literario como histórico. Se ha fundado una disciplina (红学, estudio rojo) exclusiva para la investigación transdisciplinaria de la obra.

³⁰⁰ Teresa de Lauretis, *La tecnología del género*, tomado de *Technologies of Gender, en Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press, 1989, pp. 1-30.

como Xi Shi y Lin Daiyu, interpelan e incitan a las mujeres a asumir la posición como “el Otro” de los hombres: pasivas, sin voluntad propia y sin voz, disponibles para el deseo masculino.

En términos generales, esta práctica responde al funcionamiento propio de las culturas patriarcales en las que la desigualdad de género también se proyecta en la desigualdad antes los criterios y valores morales. Por un lado, existe el criterio tradicional: “el cuerpo se otorga por los padres y no se permite cualquier cambio morfológico”.³⁰¹ Por el otro, el criterio solo se justifica para proteger la integridad corporal de los hombres y el cuerpo femenino es sujeto a cambios de la voluntad masculina según sus criterios estéticos.

El vendado de pies consiste en la costumbre de atar los pies de las niñas con una venda para impedir el crecimiento de los pies manteniéndolos lo más pequeños posibles: pies de loto. Con los pies de loto las mujeres no podían moverse con toda la libertad corporal y andaban bamboleándose, un movimiento que simboliza la debilidad y fragilidad y lo enfermizo del cuerpo femenino, lo cual resulta atractivo y excitante para la sexualidad masculina. Resalta el detalle de que la práctica se propagó en la clase alta y la burguesía, y que las clases más bajas no lo practicaban porque impedía a las mujeres a trabajar. Se trata de una apropiación del cuerpo de las mujeres en todas las dimensiones.

³⁰¹ Frase original en chino: 身体发肤受之于父母.

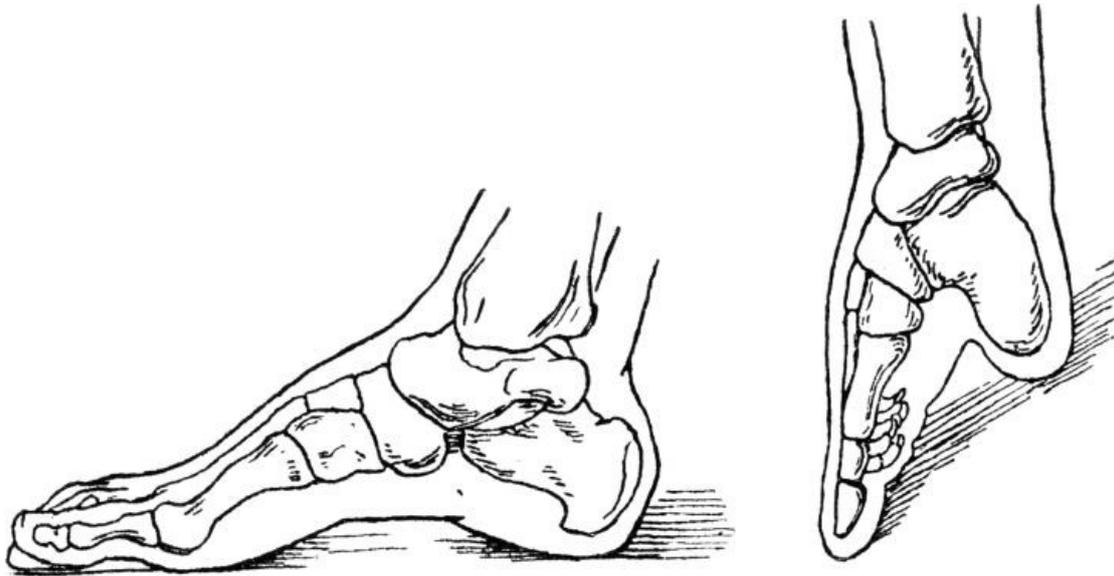


Imagen 7. Pie natural y pie vendado.

La atadura del cuerpo no solo produce secuelas y deformaciones corporales sino también la deformación y el secuestro ideológico. El cuerpo atado se proyecta en la ideología secuestrada y manipulada. En *Vigilar y castigar*, Foucault nos describe una forma de poder que es la disciplina: la dominación a través del cuerpo.

El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una “anatomía política”, que es asimismo una “mecánica del poder”, está naciendo; define cómo se puede apresar el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se les determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos de utilidad económica) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos de obediencia política). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; por una parte, hace de este poder una “aptitud”, una “capacidad” que trata de aumentar, y cambiar por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta.³⁰²

³⁰² Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Aurelio Garzón del Camino, trad., Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2012, p. 160.

Como se puede ver en la cita, Foucault, bautiza como *disciplinas* a los métodos que permitan el control y manipulación de las operaciones del cuerpo hasta detalles minuciosos para garantizar sus efectos constantes e imponer una relación de docilidad-utilidad.³⁰³ ¿Hasta qué punto el vendado de pies se puede considerar entre estos métodos llamados *disciplinas*? La clave reside en la coerción que se ejerce en el cuerpo de las mujeres y la relación de docilidad-utilidad que conlleva. El vendado de pies consistía en el criterio estético relevante para juzgar si una mujer era guapa, atractiva, deseada, y se trataba de una condición indispensable para que ellas consiguieran un “buen matrimonio” (casarse con algún hombre rico o poderoso en el ámbito político que le podía garantizar una vida económicamente acomodada). La vida de las mujeres dependía de si tenían los pies de loto (que de hecho eran pies rotos). De ahí se constituyó la relación docilidad-utilidad del cuerpo. Por eso no extraña que hubiera muchas mujeres que llevaran a cabo esta práctica por su propia voluntad. Un cuerpo dócil al aceptar el vendado les resultaría útil para conseguir un mejor matrimonio del que dependía toda su vida. Aunque la práctica se prohibió formalmente en 1912 gracias al triunfo de la Revolución de Xinhai, continuó en muchas zonas rurales hasta la fundación de la República en 1949. Por tanto, quedan testimonios gráficos de esta práctica, por ejemplo, la exposición de la fotógrafa Jo Farrell quien ha dedicado los últimos ocho años hasta 2015 haciendo recorrido en China para fotografiar a unas mujeres, testigos vivas, de los pies vendados.

³⁰³ *Ibid.*, 159.



Imagen 8. Zhang Yun Ying fue la primera mujer que fotografió Jo Farrell,³⁰⁴ en 2006

La serie de las fotografías de las últimas mujeres con pies vendados denominado *Living History: Bound Feet Women of China* de la fotógrafa Jo Farrell se expuso recientemente en el Hong Kong Museum of Medical Science desde el día 18 al 31 de marzo de 2018.

³⁰⁴ Jo Farrell, una fotógrafa británica que retrató a las últimas mujeres que hicieron el vendado de pies por su propia voluntad u obligadas por sus padres. Recorrió principalmente las zonas rurales de provincias como Yunnan y Shandong.



Imagen 9. Su Xi Rong dijo que era famosa por sus bellos pies, pequeños y “correctamente formados”

En la presentación de TED³⁰⁵ de la exposición *Bound by Beauty*, la fotógrafa recordó que Su Xing Rong, a quien podemos ver en la fotografía superior, le mostró sus pies con gran orgullo y le contó que tenía los pies vendados desde los siete años y que eran tan pequeñitos que le habían proporcionado mucha fama por su belleza.

La “anatomía política” o “disciplina” que conlleva la práctica del vendado de pies así desarticula y recompone el cuerpo de las mujeres hasta que las mujeres operen con su propia voluntad fabricando así cuerpos sometidos, cuerpos “dóciles”. La “disciplina”

³⁰⁵ Jo Farrell, *Bound by Beauty*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1zfmVGLBGhU>

aumenta las fuerzas del cuerpo en el sentido de utilidad que les resultaría favorable en conseguir matrimonio y disminuye las fuerzas del cuerpo desobedientes en contra de un criterio tan patriarcal. En la práctica concreta del vendado, se lleva a cabo la formación de un vínculo en el mismo cuerpo: cuanto más obediente tanto más útil y viceversa. La coerción disciplinaria establece en el cuerpo de las mujeres el vínculo de coacción entre una aptitud, utilidad o capacidad aumentada y una obediencia ideológica acrecentada.

Podríamos pensar que, en nuestro presente, muchas cosas han cambiado. Ya no existen la servidumbre de la maternidad y los criterios feudales hostiles contra todas las mujeres y en cierto sentido incluso ha desaparecido el ideal la debilidad física, puesto que la maternidad se puede controlar y la fuerza física ya no es factor decisivo para el modo de vida contemporáneo. Sin embargo, el cuerpo de las mujeres sigue siendo el más vulnerable de nuestra especie y no ha dejado de ser el *locus* de la nueva opresión contemporánea. ¿Por qué?

En primer término, porque el poder social y político sigue estando en manos de los varones: ellos han sido, durante (casi) todo el tiempo transcurrido desde del Neolítico hasta el siglo XXI, quienes han dictado las leyes y han detentado los poderes. Y en segundo lugar, porque el cuerpo de la mujer es objeto de deseo del varón: no es la mujer (ser humano) lo que se desea en un impulso primario, sino el cuerpo de la mujer: un cuerpo de mujer para dar satisfacción orgánica a las pulsiones sexuales del varón.³⁰⁶

En los tiempos en que se practicaba el vendado de pies, las mujeres creían que lo hacían para perseguir una vida feliz: una vez que superaran la infancia dolorosa, el elogio de su belleza les garantizaría un buen matrimonio y el acceso a determinados recursos; de ahí el convencimiento de que todas las experiencias dolorosas merecían la

³⁰⁶ Teresa López Pardina, “El cuerpo de las mujeres como locus de opresión/represión”, en *Investigaciones Feministas*, 2015, vol. 6: 60-68, p. 62.

pena. ¿Y ahora? Aun cuando la vida de las mujeres ya no está sujeta al matrimonio y muchas, e incluso la mayoría se gana la vida por sí misma trabajando, no aparecen muchos cambios trascendentales en lo profundo de la mentalidad o ideología.

Sin apartarnos del ejemplo que he venido desarrollando: hoy en día ya no existe la práctica del vendado de pies pero sigue existiendo un ideal estético en este sentido, como es el uso de zapatos de tacón alto. Caminar con zapatos de tacón alto comparte con el vendado de pies la función de producir una figura femenina que se bambolea y anda con pasos pequeñitos, de tal manera que sobresalen las curvas del cuerpo de las mujeres. ¿Cuál es el tipo más sexy de zapatos de tacón alto? Solo con una búsqueda en internet aparecerán un montón de imágenes de zapatos que comparten semejantes características: el tacón alto y fino. ¿Qué les costará a las mujeres si quieren ser la más sexy a los ojos de los hombres al ponerse de estos zapatos? Según miles de informes médicos, ponerse de zapatos de tacón alto frecuentemente producirá deformaciones morfológicas de los pies. La coincidencia con la práctica del vendado de pies es evidente.

En la antigüedad el vendado de pies destruyó los pies de las mujeres y les tuvo secuestrada la ideología y en los tiempos modernos, los zapatos de tacón alto están destruyendo también, aunque de una forma menos evidente y más moderada, los pies de las mujeres y les siguen imponiendo la ideología androcéntrica. La prevalencia de la dominación masculina es tan evidente que se ejerce una presión tanto o más fuerte que antes sobre el cuerpo de las mujeres. La importancia que se otorga a la delgadez y estilización del cuerpo y el cuidado detalladísimo de la piel para que sea tersa y sin arrugas son distintas facetas de un ideal de belleza femenina normativo: un cuerpo joven y en forma, modelado por la ideología androcéntrica dominante. Hoy en día “el cuerpo de las mujeres sigue siendo un cuerpo-objeto en mucha mayor medida que el cuerpo de los varones. Es el objeto princeps de deseo del deseante princeps: el varón”.³⁰⁷

La consideración que ha planteado Teresa López Pardina en su ensayo *El cuerpo de las mujeres como locus de opresión/represión* (2015) al describir el cuerpo de las

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 64.

mujeres como *locus* de opresión/represión nos resulta muy ilustrativa para que realicemos reinterpretaciones sobre las interpretaciones confucianas enraizadas con referencia al cuerpo en la cultura china. Para Pardina, los análisis que Foucault ha hecho sobre el poder le resultan muy esclarecedores. Ella indica que, según Foucault, hay dos modelos para tipificar el poder:

- 1) Un modelo de inspiración política, el modelo del poder como contrato – que se inspira en las teorías contractualistas de la Modernidad – y que lo considera como un derecho originario que se cede y que es constitutivo de la soberanía. Cuando va más allá de los límites del contrato, cuando se sobrepasa a sí mismo, se convierte en opresión; estamos entonces ante el poder como órgano de opresión.³⁰⁸
- 2) Un modelo del poder como órgano de represión, algo que ya había sido señalado – como nos recuerda – por Hegel, Freud y Marcuse. Se trata del poder que se ejerce sobre los cuerpos y sobre lo que estos hacen. Así que el análisis del poder ha de ser esencialmente análisis de los mecanismos de represión que surgen de relaciones de fuerza, siendo la represión “el simple efecto y la simple continuación de una relación de dominación”. Esto es, “la puesta en práctica (...) de una relación perpetua de fuerza”. Este es el modelo que utiliza en los ejemplos que se refieren a las relaciones familiares y a las relaciones entre los sexos.³⁰⁹

Siguiendo los análisis de Foucault, Pardina continúa profundizando sus propias especulaciones, afirmando que en nuestras sociedades existen dos tipos del poder que se ejerce sobre las mujeres: a. el *poder opresivo*, se refiere a que en una sociedad las mujeres no llegan a desempeñar papeles de poder en la sociedad y aunque pocas veces lo consigan, deben someterse a otro poder superior; b. el *poder represivo*, se refiere al poder que se ejerce directamente desde los hombres sobre las mujeres.³¹⁰ A mi

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 64.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 64.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 65.

entender, el análisis de Pardina resulta bastante esclarecedor y elocuente para explicar la situación del cuerpo de las mujeres en China en una perspectiva diacrónica.

Por un lado, el cuerpo de las mujeres se somete a la situación desventajosa, discriminada y prisionera en que el poder funciona como órgano de opresión cuando los hombres ocupan el lugar de soberanía: en la antigüedad china, el marido se consideraba el *cielo* para su mujer, era el sostén de su familia y el de su vida. Al ser el estrato dominante los hombres llegan a manipular todos discursos, sea en ámbito público o privado, para garantizar que las mujeres estén sujetas a la dominación y manipulación masculina a nivel físico e ideológico, teniendo en cuenta lo que analizamos con referencia al cuerpo como *locus* del poder normativo y simbólico. A mi juicio el cuerpo de las mujeres sufre como *locus* del poder opresivo cuando esté pasivo al aceptar la dominación y manipulación masculina, cuando la acepta como un poder fuera de sí misma. Es decir, el poder se constituye ligada a la soberanía masculina y como las mujeres están sometidas a esta soberanía masculina no tienen otro remedio que recibir opresiones a todas dimensiones y esferas de vida.

Por el otro, el cuerpo de las mujeres también actúa como *locus* del poder en modo represivo. La educación que reciben las mujeres desde niñas responde al funcionamiento del poder en modo represivo y al mismo tiempo en modo opresivo porque la educación (centro, escuelas y etc.), siendo parte de las tecnologías del género, ayuda a institucionalizar la *diferencia* entre los dos géneros y la superioridad de los hombres como el estrato dominante en la sociedad. A las niñas se las educa para ser sumisas, condescendientes, obedientes, conformes al ideal de comportamiento. El cuerpo de las mujeres como *locus* de represión lo es en dos esferas: la primera esfera consiste en la educación del tipo represivo que reciben las mujeres desde niñas, en la que se aprende autocontrol y autodisciplina de su propio cuerpo y mentalidad; la segunda esfera consiste en la participación activa de las mujeres en la construcción y consolidación del poder opresivo masculino ha logrado establecer en el cuerpo de las mujeres. Por ejemplo, la participación de mujeres en la redacción de textos normativos, como sucede en los *Cuatro libros para las mujeres*: al que me he referido anteriormente,

iría en esta dirección. En suma, el poder represivo proviene, por una parte, de la educación represiva que reciben y por otra, de su propia participación en consolidar el poder opresivo.

4.2.1.3 Repensar el género, las diferencias de sexo y la *diferencia sexual*

No hay ninguna naturaleza, sólo existen los efectos de la naturaleza: la desnaturalización o la naturalización.

Jacques Derrida, *Dar (el) tiempo*

Como es sabido, a mediados del siglo XX el feminismo ha cobrado fuerza como teoría filosófica y ha repensado radicalmente algunas de las reflexiones sobre el cuerpo desarrolladas por Descartes, Spinoza, Nietzsche o Foucault. En todas las especulaciones los cuerpos son definidos como masculinos y femeninos en función de la diferencia anatómica de los cuerpos, y a partir de ella se estudian y elaboran otras diferencias surgidas en otras esferas de la vida social como las económicas, culturales y sociales. Las teóricas feministas, especialmente las que se sitúan dentro de las corrientes postestructuralistas, logran pensar fuera de la matriz heterosexualizada y androcéntrica al percibir la ausencia de reflexión sobre la diferencia sexual. El feminismo contemporáneo ha tomado la iniciativa para llevar a cabo un pensamiento de la diferencia que ampliaría las fronteras del cuerpo y a su vez, ampliar los límites de los discursos dominantes. De tal modo que ya no se trata de analizar y desarticular la dominación masculina, sino ir más allá y cuestionar y reflexionar sobre la dominación de la ideología heterosexista y la heterosexualidad obligatoria que hemos mencionado antes en los abordajes de la categoría de sexo y la de género.

Ya sabemos que el género se conceptualiza como el conjunto de ideas, representaciones, prescripciones sociales y prácticas reiteradas generalmente consentidas que una sociedad o una cultura desarrolla según la diferencia anatómica entre los cuerpos de hombres y mujeres con el fin de construir socialmente lo que es “natural”, “propio” e “inherente o innato” etiquetado como lo masculino y lo femenino respectivamente para los hombres y las mujeres. Al analizar el género como producto

socialmente construido salta a la vista el papel constitutivo que desempeña la complementariedad reproductiva de los cuerpos humanos, que garantiza desde los tiempos remotos la reproducción de la especie humana. Esta complementariedad reproductiva favorece una conceptualización biologicista de lo “femenino” (la feminidad) y lo “masculino” (la masculinidad) materializando las diferencias de sexo (las diferencias anatómicas) y por consiguiente, se establece la supuesta “naturalidad” de la heterosexualidad. En nuestra cultura la idea de las diferencias de sexo y la complementariedad reproductiva forman un límite más allá del cual el pensamiento no puede ir. Se limita el concepto de diferencia sexual a diferencias de sexo: distinguir a las personas en dos (y sólo dos) grupos en función del sexo para la reproducción, sin considerar el sentido psicoanalítico encerrado. Sin embargo, este planteamiento resulta limitado:

Aunque hay que reconocer la importancia de los cuerpos, hay que negarse a tratarlos como la base o el fundamento del proceso social del género; el género es una simbolización, no una descripción. En la psique humana se condensan tanto las circunstancias y condiciones de vida que enfrentan los seres humanos, como las fantasías, angustias y miedos individuales. Preguntarse cómo han sido inscritas, representadas y normadas a la feminidad y la masculinidad implica realizar un análisis de las prácticas simbólicas y los mecanismos culturales que reproducen el poder a partir del eje de la diferencia sexual.³¹¹

Hoy en día ya no se puede negar la naturaleza simbólica de la cultura, por la cual se consiguen conocimientos tácitos, socialmente aceptados e incorporados, que constituyen rutinas y ordenes sociales en distintas esferas de la vida social. Estos significados sin ser explicitados se toman por verdades dadas como un “antes”. Conceptos como “género” “feminidad” “masculinidad” y, no se puede ignorar, “sexo”,

³¹¹ Marta Lamas, “Diferencias de sexo, género y diferencia sexual”, en *Cuicuilco*, 2000, vol. 7 (núm. 18): 1-24, p. 9.

se cuentan entre los conocimientos tácitamente elaborados como las verdades dadas. Por eso, teniendo en cuenta la ineludible simbolización cultural en todo este proceso de elaboración, indagar la inscripción y representación de dichas verdades dadas precisa realizar análisis que cuestionen el canon, los paradigmas culturales, las ficciones regulativas y las resignificaciones paródicas en sentido psicoanalítico. En cierto sentido, teorizar el género parece más accesible que teorizar el sexo porque, citando a Joan Copjec quien parafrasea a Kant afirmando: “teorizar el sexo implica una eutanasia de la razón pura”.³¹² Puesto que significa deconstruir la razón pura manteniéndola abierta a cuestionamientos y conflictos.

En la introducción del libro *Deshacer el género* Judith Butler plantea una pregunta interesante: ¿Qué es lo que quiere el género? Nos advierte que a pesar de que al principio parece extraño hablar de esta manera, lo resulta menos cuando nos damos cuenta de que las normas sociales que constituyen nuestra existencia conllevan deseos que no se originan en nuestra individualidad y que la viabilidad de nuestra existencia depende fundamentalmente de estas normas sociales. Paralelamente, podemos preguntar, ¿qué es lo que quiere *la diferencia sexual*? De acuerdo con el ensayo de Lamas, Copjec insiste en interrogarse sobre si existe una forma de articular la diferenciación de los individuos en los dos sexos que no apoye la heterosexualidad normativa. Ante dicha reflexión, recordemos que *la diferencia sexual* se materializa por medio de las normas reguladoras y ficciones regulativas, que consiste en un proceso de simbolización en que están involucrados los posibles deseos. Sin embargo, también merece preguntarse hasta qué punto la identidad sexual y la sexualidad tienen origen en la cultura y en la psique humana. El cuerpo del ser humano no es un puro recipiente, una base o un fundamento donde se colma pasivamente de los significados otorgados por la operación simbólica. Por lo tanto, para quienes han venido deconstruyendo las relaciones significantes para la materialización del sexo/género, también es relevante comprender y analizar las mediaciones del ámbito psíquico y profundizar en el análisis acerca de la construcción del sujeto.

³¹² *Ibid.*, p. 21.

Para evitar caer en ningún reduccionismo voluntarista es preciso que insistamos en que la mente del ser humano no se trata de una página blanco que espera la “escritura” de la sociedad con papeles diferenciados y asignados respectivamente para hombres y mujeres, ni es un mediador pasivo el cuerpo humano de las prescripciones de los papeles. El gran valor que el psicoanálisis aporta para el feminismo moderno reside en que hace hincapié en la importancia del inconsciente. Aunque el psicoanálisis, con respecto a las diferencias entre sexos, sostiene perspectivas biológicas y sociológicas (el sexo anatómico y el género socialmente asignado), insiste en la existencia de una realidad psíquica diferente de la esencia biológica o de la marca incontenible de la socialización. Hoy en día para el feminismo y, en términos más amplios, los estudios de género, eludir del papel del inconsciente en la subjetividad es impensable y cuestionable; y al elaborar planteamientos teóricos al respecto, reducir la definición de diferencia sexual al ámbito anatómico sólo apelando a las diferencias de género conducirá a otro determinismo, aun cuando el uso de género nos permitió romper con el determinismo biológico. Gracias a su cercanía al psicoanálisis lacaniano Lamas indica en su ensayo que:

el género produce un imaginario social con una eficacia simbólica contundente y, al dar lugar a concepciones sociales y culturales sobre la masculinidad y feminidad, es usado para justificar la discriminación por sexo (sexismo) y por prácticas sexuales (homofobia). Al sostenimiento del orden simbólico contribuyen hombres y mujeres, reproduciéndose y reproduciéndolo. Los papeles cambian según el lugar o el momento pero, mujeres y hombres por igual son los soportes de un sistema de reglamentaciones, prohibiciones y opresiones recíprocas.³¹³

Para entender la idea de que “el género produce un imaginario social” que sostiene Lamas deberíamos acercarnos a los conceptos lacanianos derivados de la teoría

³¹³ *Ibid.*, p. 4.

del significante que trabajan los tres registros ampliamente conocidos: lo real, lo imaginario y lo simbólico. Lo real es uno de los enigmas de la teoría de Lacan, quien aclaró el concepto afirmando que lo real no es lo mismo que el concepto de la realidad que habitualmente entendemos porque ésta está impregnada de lo imaginario. En términos lacanianos lo real es como lo imposible. La distinción que Kant introdujo para ilustrar las relaciones entre el *nóumeno* y el *fenómeno* nos ayudaría para entender lo real lacaniano: el *nóumeno* es la realidad tal cual es en sí y el *fenómeno* es la realidad tal cual se nos presenta, es decir la apariencia o la forma a través de las cuales se nos presenta la realidad en sí: el *nóumeno*. De modo tal que solo tenemos acceso al *fenómeno* y no al *nóumeno*, entonces nadie puede conocer la realidad tal cual es. Lo real se refiere a la realidad tal cual, que es incognoscible. Es decir, no se puede representar ni mediante imágenes ni símbolos (el lenguaje); lo representado con imágenes o símbolos no será jamás lo real. Lo imaginario, lo que imaginamos cada uno de nosotros y por eso, nuestra subjetividad deforma aún más nuestra perspectiva. Lacan dice que el Yo es el punto de máximo desconocimiento del sujeto: de modo tal que la deformación o la distorsión de lo real alcanza su punto culminante cuando intentamos conocernos y creernos ser algo que en lo real no lo somos porque lo real es imposible de conocer. Porque la base en que se constituye el Yo es nuestra imagen corporal y jamás podemos captar la real totalidad de nuestro cuerpo. Jamás podemos conocerlo o aprehenderlo tal y como lo es, lo que conseguimos es imaginarlo. El lenguaje es el límite que se marca entre lo imaginario y lo simbólico. Lo imaginario es propio de cada sujeto, mientras lo simbólico es lo común para todos, es la cultura transmitida a través del lenguaje. Resultaría fácil de comprender si recordamos el experimento óptico del ramillete invertido que tomó Lacan para aclarar las relaciones entre los tres registros.

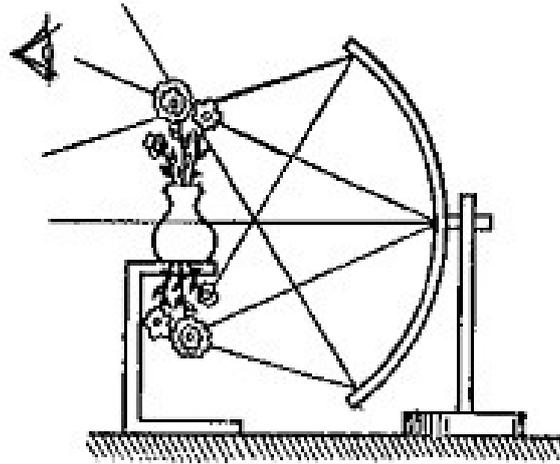


Imagen 10. El experimento óptico del ramillete

Invierte el esquema colocando el florero en el lugar del ramillete:

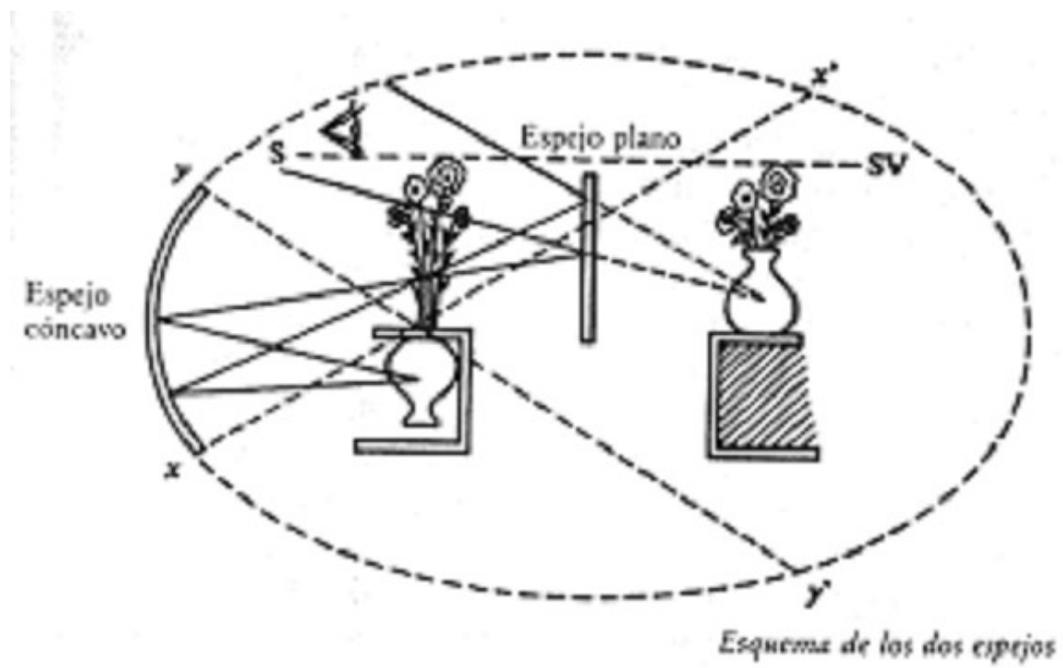


Imagen 11. El experimento óptico del ramillete

Según el ejemplo de Lacan, se coloca un espejo plano para que el ojo observador pueda ver la imagen en el espejo plano de las flores correctamente ubicadas dentro del florero: la imagen real (las flores y el florero invertido) se ha convertido en la virtual (el florero ubicado perfectamente debajo de las flores). Del truco óptico del ramillete invertido Lacan saca la conclusión afirmando que si el ojo observador está situado en el lugar correcto se producirá la ilusión y que en cualquier de los dos dispositivos el ojo podrá articular lo real con lo imaginario. Los distintos lugares donde se puede situar el observador representan la multiplicidad de posiciones que puede asumir un sujeto. Además, esta peculiar situación del sujeto es, desde el punto de vista psicoanalítico, el lugar de lo simbólico. Por lo tanto, lo simbólico permite articular lo real y lo imaginario que están relacionados entre sí; y ninguno de los tres registros se puede pensar sin los otros dos. Por consiguiente, siguiendo la afirmación de Lamas, el género es un imaginario social; no es lo real, sino lo simbólico imaginario en relación a la realidad (lo real). Puesto que, en función de la teoría lacaniana, cualquier cosa o cualquier experiencia humana se percibe y aprehende basando en una articulación de los tres registros y jamás de uno solo.

Considerar que la determinación sexual está en el inconsciente, estructurando de manera inconsciente psíquica el deseo y rompiendo lo “femenino” o lo “masculino” con referentes biológicos, no se contradice con las críticas que planteamos a la definición patriarcal de lo “femenino” y “la feminidad” de acuerdo con los poderes normativos dentro del orden simbólico. En lugar de impedir dichas críticas la afirmación del inconsciente desde el punto de vista psicoanalítico lacaniano invita a criticar y cuestionar a todos los supuestos del canon, la tradición o cualquier prescripción cultural con referencia al sexo puesto que con el psicoanálisis reiteramos que el sexo se construye en el inconsciente saltándose del ámbito anatómico y el determinismo biologicista. Es ineludible el papel que juega el inconsciente en la formación de la identidad sexual y en la inestabilidad de esta identidad.

Desde los años noventa el pensamiento feminista llega a la aceptación y afirmación de que en el ser humano lo subjetivo desempeña un papel determinante, pero

según Lamas, este reconocimiento ignoraba el hecho de que el dato biológico queda simbolizado en la inconsciencia de cada individuo. El punto de inflexión a la hora de completar esta perspectiva es la obra de Judith Butler, que rompe con el discurso feminista de los años ochenta sobre el género. Recordemos que tal discurso tomaba los procesos de la socialización como causa casi exclusiva y absoluta de las consecuencias del género; Butler, en cambio, plantea “el género como un hacer que constituye la identidad sexual, como parte de un proceso que articula sexo, deseo sexual y práctica sexual, y que deriva en actos performativos”.³¹⁴ Butler definió en *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*³¹⁵ el género como “el resultado de un proceso mediante el cual las personas recibimos significados culturales, pero también los innovamos”.³¹⁶

Esta idea de proceso a través del cual el cuerpo queda modelado por la cultura mediante el discurso converge con la conceptualización del *habitus* de Pierre Bourdieu, que puede ayudar a comprender lo que Butler postula sobre el género al señalar que es algo que se hace como un estilo corporal que está enraizado profundamente en los guiones culturales previos.

En su propio ensayo Marta Lamas sintetiza las diversas obras de Bourdieu afirmando que él argumenta que todo conocimiento se construye encima de la base de la diferenciación y oposición entre lo “femenino” y lo “masculino”. Es en la vida cotidiana y mediante las prácticas referenciales a los conceptos convencionales y cotidianos sobre lo “femenino” y lo “masculino” donde las personas perciben y se mentalizan de esa diferenciación y actúan de acuerdo con ella.³¹⁷ Más concretamente Lamas destaca la obra *La dominación masculina* en que Bourdieu aborda la relación entre la oposición entre lo masculino y lo femenino con un sistema de oposiciones

³¹⁴ Marta Lamas, “Diferencias de sexo, género y diferencia sexual”, en *Cuicuilco*, vol.7, número.18, 2000, p. 7.

³¹⁵ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York: Routledge, 1990.

³¹⁶ *Ibid.*,

³¹⁷ Marta Lamas, “Diferencias de sexo, género y diferencia sexual”, en *Cuicuilco*, vol.7, número.18, 2000, p. 10.

homologas tal y como: alto/bajo, seco/húmedo, duro/blando, claro/oscuro, fuera (público)/dentro (privado), etc. Nos advierte que:

Los esquemas de pensamiento de aplicación universal registran como diferencias de naturaleza, inscritas en la objetividad, unas diferencias y unas características distintivas (en materia corporal, por ejemplo) que contribuyen a hacer existir, al mismo tiempo que las “naturalizan” inscribiéndolas en un sistema de diferencias, todas ellas igualmente naturales, por lo menos en apariencia; de manera que las previsiones que engendran son incesantemente confirmadas por la evolución del mundo, especialmente por todos los ciclos biológicos y cósmicos. Tampoco vemos cómo podría aparecer en la relación social de dominación que constituye su principio y que, por una inversión completa de las causas y de los efectos, aparece como una aplicación más de un sistema de relaciones de sentido perfectamente independiente de las relaciones de fuerza.³¹⁸

Según Bourdieu es “en el orden de las cosas” donde la división entre los sexos se construye y se institucionaliza. *El orden de las cosas* es la piedra de toque para clasificar lo normal o lo natural. La fuerza del orden masculino escapa de cualquier justificación menos la autojustificación, puesto que la visión androcéntrica se impone como neutra y generalizada en todos discursos y así se salva de la necesidad de legitimarla. El orden social funciona paralelo con la dominación masculina y la cita y recita una y otra vez así ratificándola. Por ejemplo, la división sexual del trabajo, siguiendo a una distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos en favor de reproducir y consolidar la dominación masculina.³¹⁹

Desde su perspectiva, el cuerpo se trata de una realidad sexuada que se construye por el mundo social asumiendo principios de visión y de división sexuales. La diferencia biológica entre los sexos, mejor dicho, entre los cuerpos masculinos y los

³¹⁸ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama, 2000, p. 10.

³¹⁹ *Ibid.*, pp. 10-11.

femeninos, se refiere a la diferencia anatómica entre los órganos sexuales. En este sentido, al estar inscrita la relación de dominación en lo biológico queda legitimada la prevalencia masculina en todas las esferas de la vida social. Se trata de consecuencias de la inversión completa de las causas y los efectos. La dominación masculina en sí misma no es sino una construcción social biologizada y el acto sexual en sí mismo está percibido en función del principio de la superioridad de la masculinidad.

Encima o debajo, activo o pasivo, estas alternativas paralelas describen el acto sexual como una relación de dominación. Poseer sexualmente, como en francés *baiser* o en inglés *to fuck*³²⁰, es dominar en el sentido de someter a su poder, pero también engañar, abusar o, como decimos, “tener” (mientras que resistir a la seducción es no dejarse engañar, no “dejarse poseer”).³²¹

La dominación masculina está simbolizada profundamente en el acto sexual donde se inscribe la primacía de la *masculinidad*. Bourdieu cita a otros dos autores afirmando que el mismo acto sexual es concebido diferentemente para hombres y mujeres: las mujeres ya están socialmente mentalizadas para vivir la sexualidad como *una experiencia íntima y cargada de afectividad*, como fruto emocional de una relación amorosa en que se abarcan distintas experiencias compartidas, por ejemplo: comunicar, acariciar, abrazar, etc. Experiencias o actividades que no incluyen necesariamente la penetración, tienden incluso más a esferas emocionales o afectuosas. No obstante, para los hombres la sexualidad es concebida como *un acto agresivo y sobre todo físico, de conquista, orientado hacia la penetración y el orgasmo*, además, una parte del placer masculino (no menos importante que la eyaculación) durante el acto sexual proviene de haber podido hacerle disfrutar a la mujer, en el sentido de saber que está en la posición dominante del proceso de todo el acto. Situación semejante está aún acentuada

³²⁰ En chino poseer sexualmente : “操”(en inglés *fuck*), “占有”(en español *tener*), “骗(上床)” (en español *engañar, abusar*).

³²¹ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama, 2000, p. 18.

en la sociedad china donde prevalece una cultura femenina aún más conservadora y pasiva que en las sociedades euroamericanas.

Hechas estas precisiones, vuelvo al decisivo estudio de Judith Butler y en concreto al capítulo “Prohibición, psicoanálisis y la producción de la matriz heterosexual” de *El género en disputa*, donde profundiza en el punto de vista lacaniano. Sabemos que, desde el punto de vista lacaniano, especialmente a partir desde su teoría del lenguaje, la superioridad que se ha otorgado a la ontología dentro de la metafísica occidental es bastante cuestionable y refutable. En vez de aferrarse a la preguntar *¿Qué es el ser?* Lacan insiste en la prioridad de preguntarse *¿Cómo se crea y distribuye el “ser” a través de las prácticas significantes de la economía paterna?* En palabras de Butler, en la teoría lacaniana: “se considera que la especificación ontológica del ser, la negación y sus relaciones están expresadas por un lenguaje articulado por la ley paterna y sus mecanismos de diferenciación.”³²² Esta frase, a mi entender, es fundamental puesto que resume lo que analizamos en este trabajo acerca de los mecanismos de diferenciación bajo el contexto patriarcal chino. Al categorizarse el *ser* se introduce en una estructura de significación, es decir, lo Simbólico de las teorías lacanianas, que es en sí misma preontológica. En el orden simbólico las diferencias biológicas entre un cuerpo masculino y un femenino se construyen y perciben en función de los esquemas tanto prácticos como cognitivos de la visión androcéntrica. El Falo no es la causa de esta visión, sino que ésta ha constituido el Falo, en sentido simbólico, como el símbolo de la virilidad. Por tanto, se construye al mismo tiempo la diferencia entre “tener” el Falo y la falta del Falo (específicamente en términos psicoanalíticos, “ser” el Falo) en el cuerpo masculino y el cuerpo femenino.

³²² Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós, 2016, p. 115.

“Ser” el Falo es el “significante” del deseo del Otro y aparecer como ese significante. Es decir, es ser el objeto, el Otro de un deseo masculino (heterosexualizado), pero también representar o evidenciar ese deseo.³²³

Para las mujeres, el hecho de “ser” el Falo es evidenciar el poder del Falo, significar ese poder, “encarnar” el Falo, facilitar el lugar en el que éste se introduce y significar el Falo al “ser” su Otro, su ausencia, su privación, la corroboración dialéctica de su identidad.³²⁴

Las mujeres, ontológicamente caracterizadas como faltas (refutable desde el punto de vista psicoanalítico) del Falo o “no tener” el Falo, se constituyen en lo Simbólico, por coacción, como el Otro que refleja o representa la virilidad y la posición del sujeto masculino. Esto también se ve simbolizado en el aspecto mencionado anteriormente acerca de que parte del deseo masculino en el acto sexual reside en ver el “disfrutar” de la mujer, lo que evidencia el poder masculino de hacerle “disfrutar” y, en consecuencia, la posición del sujeto masculino y la dominación masculinizada. Además, es importante recordar lo abordado por Bourdieu: las dominadas piensan o perciben en función de los esquemas prácticos o cognitivos producidos por la dominación (las propias estructuras de la relación de la dominación), que se les ha impuesto y no tienen otra alternativa para pensar fuera de los esquemas ya estructurados por la dominación o para que no asumir las posturas de sumisión y subordinación. Así:

Si la relación sexual aparece como una relación social de dominación es porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, y ese principio, crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino

³²³ *Ibid.*, 115.

³²⁴ *Ibid.*, 115-116.

como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada, o incluso, en su límite, reconocimiento erotizado de la dominación.³²⁵

Por un lado, Bourdieu define las relaciones sexuales como relaciones de dominación sostenidas basada en principios de división instituidos entre lo masculino como activo y lo femenino como pasivo; por el otro, define la violencia simbólica: “La violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas “expectativas colectivas”, en unas creencias socialmente inculcadas”.³²⁶

La violencia simbólica es una violencia que se ejerce con coacción en el objeto dominado por el sujeto masculino a través del reconocimiento simbólico de la dominación y del desconocimiento de su propia subordinación. Consecuentemente, la relación de dominación está inscrita en los cuerpos y, el objeto dominado no dispone de subjetividad y autoridad en esta relación de dominación para imaginarla de cualquier otra forma alternativa que abre potencialidad subversiva, y menos de hablar de realizar resignificaciones reflexivas dentro del matriz mismo.

Además, Lamas señala, interpretando a Bourdieu que, las estructuras sociales que organizan el espacio social, el tiempo y la distribución de trabajo por sexos y las estructuras cognitivas inscritas en los cuerpos y en las mentes constituyen el acuerdo “casi perfecto e inmediato”, gracias al cual el orden social masculino se considera tan “natural” que prescinde de cualquier justificación.

Estas estructuras cognitivas se traducen en “esquemas no pensados de pensamiento” en habitus, mediante el mecanismo básico y universal de la oposición binaria, en forma de pares: alto/bajo, grande/pequeño, afuera/adentro, recto/torcido, etcétera. Estos habitus

³²⁵ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama, 2000, p. 19.

³²⁶ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama, 1997, p. 173.

son producto de la encarnación de la relación de poder, que lleva a conceptualizar la relación dominante/dominado como natural.³²⁷

Cabe destacar que el concepto clave de *habitus* se extiende desde la objetividad a la subjetividad. Sabemos que el principio de visión y de división social androcéntrica construye la diferencia anatómica y ésta, que en sí está construida socialmente se convierte en el fundamento que apoya la visión social gracias al mecanismo de la inversión de la relación entre las causas y los efectos; así se establece una relación de causalidad circular que impide críticas y cuestionamientos sobre las relaciones de dominación, inscritas tanto en el plano objetivo—en forma de divisiones objetivas— como en el plano subjetivo—en forma de esquemas cognitivos que organizan la percepción subjetiva del individuo—. En conjunto, el *habitus* se refiere, por una parte, a “sistemas perdurables y transponibles de esquemas de percepción, apreciación y acción, resultantes de la institución de lo social en los cuerpos”.³²⁸ Por otra, el concepto se extiende a la dimensión subjetiva como una “subjetividad socializada” que se refiere a los esquemas cognitivos, por ejemplo, el conjunto de la cultura (valores, normas y convenciones sociales, sentido común, etc.), todo la cultura y el lenguaje que nos ratifiquen en percibir y actuar.

La cultura, el lenguaje, la crianza, inculcan en las personas ciertas normas y valores y valores profundamente tácitos, dados por “naturales”. El *habitus* reproduce estas disposiciones estructuradas de manera no consciente, regulando y armonizando las acciones. Así el *habitus* se convierte en un mecanismo de retransmisión por el que las estructuras mentales de las personas toman forma (se encarnan) en la actividad de la sociedad.³²⁹

³²⁷ Marta Lamas, “Diferencias de sexo, género y diferencia sexual”, en *Cuicuilco*, 2000, vol. 7 (núm. 18): 1-24, p. 11.

³²⁸ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama, 2000, p. 87.

³²⁹ Marta Lamas, “Diferencias de sexo, género y diferencia sexual”, en *Cuicuilco*, 2000, vol. 7 (núm. 18): 1-24, p. 12.

De modo tal que,

No es que las necesidades de la reproducción biológica determinen la organización simbólica de la división sexual del trabajo y, progresivamente, de todo el orden natural y social, más bien es una construcción social, arbitrario de lo biológico, y en especial del cuerpo, masculino y femenino, de sus costumbres y de sus funciones, en particular de la reproducción biológica, que proporciona un fundamento aparentemente natural a la visión androcéntrica de la división de la actividad sexual y de la división sexual del trabajo y, a partir de ahí, de todo el cosmos. La fuerza especial de la sociodicea masculina procede de que acumula dos operaciones: legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza que es en sí misma una construcción social naturalizada.³³⁰

El trabajo de construcción simbólico del orden de la dominación masculina no se reduce a una dimensión superficial y visible como podrían ser las representaciones o las *performances* del cuerpo (aquí funcionan los esquemas prácticos), sino que penetra a otra dimensión profunda e inconsciente como son los procesos cognitivos. Así que el cuerpo, en Bourdieu, en vez de existir ontológicamente con las diferencias visibles entre los categorizados masculinos y femeninos, aparece como un *ente/artefacto* (como lo ha denominado Lamas) biológico y paralelamente simbólico, producido y reproducido simultáneamente de forma natural y cultural; se trata, además, de un cuerpo situado y condicionado en un cierto momento histórico y en una cultura determinada. La materialidad sexuada del cuerpo es un dato biologizado por medio del que se instituyen las diferencias morfológicas de los cuerpos y, sobre ello se construyen los géneros a través de un proceso de interpretación y asignación de significados binarios y dicotómicos.

³³⁰ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama, 2000, p. 20.

No obstante, parece que Bourdieu descuida la pregunta que Lacan formula: *¿Cómo se crea y distribuye el “ser” a través de las prácticas significantes de la economía paterna?*, especialmente la capacidad performativa de las propias acciones de los sujetos en el proceso del devenir de sujeto: cuando actúan qué posiciones identitarias ocupan. En este sentido, es fundamental plantear el concepto de *performatividad* de género de Judith Butler, que refuta cualquier esencia que es dada por naturaleza -ya sea sexo o sujeto- y afirma que lo que sucede en realidad es que se produce una correlación dinámica entre sujeto y sexo/género/deseo. Butler indica que el género es el aparato de producción por medio del cual el sexo se establece como naturaleza, como un “antes” del discurso y una superficie neutral en que se inscribe la cultura. Además, cuestiona y refuta la heterosexualización del deseo porque ésta “exige e instauro la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre “femenino” y “masculino”, entendidos estos conceptos como atributos que designan “hombre” y “mujer”.³³¹

4.2.2 De un “sujeto” sexuado a un sujeto performativo

Quizás esta construcción denominada “sexo” esté tan culturalmente construida como el género; de hecho, quizá siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no existe como tal.

Judith Butler

Para Bourdieu los géneros son hábitos adquiridos, construidos y socialmente jerarquizados. Este proceso adquisitivo se lleva a cabo a través de un trabajo de incorporación individual de un programa social que viene de y, paralelamente viene a reforzar el orden socio-sexual vigente, que podemos entender, como—en términos de Butler—, el orden obligatorio de sexo/género/deseo. En ese orden obligatorio se sostiene de manera implícita la hipótesis o la premisa de determinismo que afirma una relación mimética entre género y sexo: el género refleja al sexo y el sexo limita y

³³¹ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós, 2016, p. 72.

condiciona al género. No obstante, dicha hipótesis resulta bastante problemática especialmente cuando hemos logrado pensar fuera de la matriz biologicista. Hemos venido argumentando la naturaleza constructiva del género, y puesto que el género se construye culturalmente y no es el resultado causal del sexo, no hay ningún motivo para creer y afirmar que los géneros existan o se expresen de dos estilos de concordancia a lo binario que “es” el sexo. Además, Butler desvela la discontinuidad entre el sexo y el género refutando la definición del género como la interpretación cultural del sexo y se pregunta hasta dónde es refutable el carácter invariable del sexo.

Si se refuta el carácter invariable del sexo, quizás esta construcción denominada “sexo” esté tan culturalmente construida como el género; de hecho, quizá siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no existe como tal.

El género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la “naturaleza sexuada” o “un sexo natural” se forma y establece como “prediscursivo”, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura.³³²

Sin embargo, resultaría difícil aceptar el sexo como un producto social y culturalmente construido. Porque, por un lado, al situarse la dualidad del sexo en un campo prediscursivo se permitirá la estabilidad interna gracias a la inversión de las causas y los efectos y a la afirmación de que “biología es destino”. Por el otro, la invocación de un “antes” ofrece un amparo fundacional que asegura una ontología prediscursiva y presocial de los individuos con la cual se legitiman como sujetos en el contrato social y con la cual cobran inteligibilidad en la sociedad. Además, Butler comenta en el prefacio de la obra citando a la interpretación que Jacques Derrida hizo de *Ante la ley* de Kafka: “En esa historia, quien espera a la ley se sienta frente a la puerta de la ley, y atribuye cierta fuerza a esa ley. La anticipación de una revelación fidedigna

³³² *Ibid.*, 55-56.

del significado es el medio a través del cual esa autoridad se instala: la anticipación conjura su objeto.”³³³

Estamos ante la ley de la “naturaleza” del sexo y anticipamos la “naturaleza” del sexo como presocial y prediscursivo debido al funcionamiento del *habitus*, de modo tal que la “naturaleza” del sexo queda establecida. Además, siguiendo a Foucault, Butler propone una aproximación genealógica a las categorías de sexo y género para indagar los intereses políticos subyacentes en la asunción del sexo y refutar la continuidad naturalizada entre el sexo y el género. Butler afirma, apelando a Foucault:

que los sistemas jurídicos de poder producen a los sujetos a los que más tarde representan. Las nociones jurídicas de poder parecen regular la esfera política únicamente en términos negativos, es decir, mediante la limitación, la prohibición, la reglamentación, el control y hasta la “protección” de las personas vinculadas a esa estructura política a través de la operación contingente y retractable de la elección. No obstante, los sujetos regulados por esas estructuras, en virtud de que están sujetos a ellas, se constituyen, se definen y se reproducen de acuerdo con las imposiciones de dichas estructuras.³³⁴

La ley del sistema de sexo-género, con la anticipación de la “naturaleza” ontológica del sexo, crea sujetos sexuados con géneros que se sitúan sobre un eje diferenciador de la diferencia anatómica. Regulados y sujetos a dicha ley, los sujetos legitiman, posteriormente, la hegemonía reguladora de esta misma ley. Por lo tanto, Butler nos advierte que la ley es capaz de producir y posteriormente esconder la noción de un sujeto “anterior” a la ley; y al mismo tiempo plantea la posibilidad de que no haya un sujeto que exista “antes” que la ley. En consecuencia, el “cuerpo”³³⁵ en sí es una

³³³ *Ibid.*, 17.

³³⁴ *Ibid.*, 47.

³³⁵ El “cuerpo” que se refiere a todos los cuerpos de los sujetos con género, los que encarnan una “marca” de la diferencia anatómica.

construcción social y es cuestionable afirmar que exista antes de ser etiquetados o marcados por el género, por la marca de diferencia biológica, lingüística y cultural. En este sentido, “[e]l género puede verse como cierto significado que adquiere un cuerpo (ya) sexualmente diferenciado, pero incluso en ese caso ese significado existe únicamente en relación con otro significado opuesto”.³³⁶

Es decir, el hecho de que el género consista en un producto social, una construcción, no indica la concordancia que se supone entre la dicotomía sexo-género y la naturaleza-cultura. El género es el conjunto de los significados culturales que un cuerpo acepta y adquiere, pero un cuerpo que ya viene sexuado y opuestamente diferenciado en función de un discurso que defiende algunos significados como presuposiciones para cualquier análisis. En esta razón, el sexo es construido del mismo modo que el género. Cabe preguntarse cuando se asume que el género es la interpretación cultural del sexo o que el género se construye culturalmente, ¿cómo ha funcionado el género o el mecanismo de construcción? El género no funciona de forma descriptiva sino significativa. No es que el cuerpo que “tiene” (o “es” de) un sexo adquiera un género, sino que el cuerpo adquiere un género y al mismo tiempo en el proceso emerge sexuado, significado y diferenciado. En este sentido, el sexo siempre ha sido el género.

A cada uno de nosotros se nos atribuye un género en el nacimiento y en nuestra vida podemos “ser” muchas cosas y “tener” o asumir muchas identidades, pero lo primero es “ser” niño o niña y crecer con un conjunto de expectativas sociales diferenciadas: al “ser” niña se asumirá la identidad de género de la mujer en la familia y se ocupará un puesto de trabajo de determinados tipos en la sociedad; al “ser” niño se asumirá la identidad de género del hombre en la familia y en la sociedad. Dentro de este mecanismo la primera identidad que asumimos es la identidad de género. Pero, ¿en qué consiste el “ser”? y ¿se puede asumir alguna identidad antes de asumir la identidad de género? y ¿hasta dónde nos define nuestra identidad de género?

³³⁶ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós, 2016, p. 59.

Para contestar a estas preguntas es necesario señalar, en primer lugar, que, para Butler, el “ser” es un efecto del lenguaje e insiste en la necesidad de des-ontologizar la noción de identidad. Impugna la entrega de una posición de sujeto de yuxtaposiciones de determinados atributos. Reitera que esto no es más que un momento de la cristalización de prácticas continuamente repetidas. Paralelamente, Giulia Colaizzi también nos advierte que el “ser” es una serie de acciones para demostrarse para el otro, un proceso que implica lo de “llegar a ser” de Simone de Beauvoir:

Tenemos que mostrarnos, definimos de forma visible y cognoscible para el otro, para que el otro averigüe si constituimos una forma aceptable o adecuada o suficiente del “ser” ... El “deber demostrar” se convierte en “deber ser”, el aparentar (para la mirada del otro) en esencia.

Es a esta dimensión social de la feminidad a la que se refiere Simone de Beauvoir con su célebre frase “No se nace mujer, llega una a serlo”: la feminidad no es una esencia sino un proceso (o un trayecto, como sugiere Freud con sus estudios sobre la sexualidad femenina y su teorización del complejo de Edipo), un “llegar a ser” propiciado (¿o impuesto?) por un conjunto de tecnologías sociales.³³⁷

Además, Butler afirma que la metafísica de la sustancia es responsable de la producción y la naturalización de la categoría del sexo en sí (de cualquiera de los atributos supuestamente inherentes o innatos). Apelando a Michel Haar, indica que la afirmación de que la estructura gramatical de sujeto y predicado refleja la realidad ontológica previa de sustancia y atributo es responsable de haber animado las ilusiones de “ser” y “sustancia”, encima de las cuales se construyen numerosas ontologías filosóficas. Y según Haar, conforman los medios artificiales muy eficaces para crear el orden y la identidad.

³³⁷ Leticia Inés Sabsay, *El sujeto de la performatividad: narrativas, cuerpos y políticas en los límites del género*, Tesis doctoral, Universitat de Valencia, 2009, p. 156.

La gramática (la estructura de sujeto y predicado) sugirió la certeza de Descartes de que “yo” es el sujeto de “pienso”, cuando más bien son los pensamientos los que vienen a “mí”: en el fondo, la fe en la gramática solamente comunica la voluntad de ser la “causa” de los pensamientos propios. El sujeto, el yo, el individuo son tan sólo falsos conceptos, pues convierten las unidades ficticias en sustancias cuyo origen es exclusivamente una realidad lingüística.³³⁸

Cuando nos iniciamos en el habla, especialmente al usar el pronombre “yo” en la estructura gramatical de sujeto y predicado, se construye la realidad ficticia de asumir la posición de un sujeto. Se considera un proceso exclusivamente psicológico cuando de hecho es producto social y lingüístico: el sujeto metafísico no puede más que comprenderse como una figura tributaria de una organización gramatical según las normas de lo Simbólico inevitablemente patriarcal, que divide las funciones en sujetos y predicados. En términos similares a los planteados por Butler, Monique Wittig logra desplegar un análisis diferente y a mi juicio, también de más extensión, al señalar que sin la marca del género las personas no habrían podido adquirir significado dentro del lenguaje. Para Wittig, el género no sólo funciona para designar a personas (función de calificación, como para las cosas) sino que también *constituye una episteme conceptual mediante la cual se universaliza el marco binario del género*. Considero de más extensión el análisis de Wittig porque ella misma también sostiene, en su artículo *The mark of gender* (1985) que es aplicable para el inglés que, en comparación con el francés tiene la reputación de ser poco generizado (como en nuestro caso, el chino).

Para los gramáticos, la marca del género está relacionada con los sustantivos. Hacen referencia a éste en términos de función. Si ponen en duda su significado, lo hacen en

³³⁸ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós, 2016, p. 78.

broma, llamando al género un “sexo ficticio” [...] En lo que concierne a las categorías de la persona, ambos (inglés y francés) son portadores de género en la misma medida. En realidad, ambos originan un concepto ontológico primitivo que en el lenguaje divide a los seres en sexos distintos. [...] Como concepto ontológico que trata de la naturaleza del Ser, junto con una nebulosa distinta de otros conceptos primitivos que pertenecen a la misma línea de pensamiento, el género parece atañer principalmente a la filosofía.³³⁹

Por una parte, al señalar que el género atañe principalmente a la filosofía, Wittig quiere decir que el género pertenece a “ese cuerpo de conceptos evidentes por sí solos, sin los cuales los filósofos no pueden definir una línea de razonamiento y que según ellos se presuponen, ya existen previamente a cualquier pensamiento u orden social en la naturaleza”.³⁴⁰ Por la otra, Wittig afirma en el mismo artículo que el género funciona en una categoría de lenguaje bastante peculiar que es la de los pronombres personales. La singularidad de dicha categoría consiste en ser la única instancia lingüística que designa a locutores en discurso y también a sus condiciones sucesivas y distintas en relación con el discurso. De ese modo, los pronombres personales resultan medios indispensables para que se entre en el lenguaje. En resumen, en algunos lenguajes, como el francés o el castellano, el género designa o clasifica directamente a las personas en sexos distintos; en lenguajes supuestamente poco generizados como el inglés o el chino, aunque el género no influye de manera directa en la clasificación, una vez que exista locutor(a) en el discurso que se declara el “yo” el género se manifiesta por sí solo. Porque al pertenecer a “ese cuerpo de conceptos evidentes por sí solos” la noción de género se supedita a la noción de identidad y el truco que se juega aquí es que no existe ninguna identidad para un sujeto sustantivo que no sea la identidad de género.

En paralelo, Butler señala que es impensable analizar primero la “identidad” y después la identidad de género porque asumir un género conforme a las normas socialmente reconocibles consiste en la condición imprescindible para adquirir la

³³⁹ *Ibid.*, 78-79.

³⁴⁰ *Ibid.*, 79.

“calidad de persona” con la que se reconoce inteligible.³⁴¹ Aquí vemos otra vez la concordancia entre la “calidad de persona” y la categoría *persona* y la *humanidad* de las conceptualizaciones confucianas generalmente reconocidas en el contexto cultural chino. Ambos razonamientos filosóficos justifican ese discurso popular y auto-evidente que atribuye la materialidad del “ser” a los géneros y a la incorporación socialmente reconocible de las normas generizadas. La afirmación no problemática de “ser” mujer u hombre y “ser” heterosexual implica la conclusión de que una *persona* “es” de tal género debido a la “coherencia” y la “continuidad” expresadas anatómica y psíquicamente en la cadena inteligible de “sujeto”-sexo-deseo, lo cual se explica con palabras de Butler: “ *es* de un género y lo *es* en virtud de su sexo, su sentido psíquico del yo y diferentes expresiones de ese yo psíquico, entre las cuales está el deseo sexual.”³⁴² El hecho de que las normas reguladoras determinan el género y que lo hacen a través de las prácticas culturalmente inteligibles de la identidad implica que la “coherencia” y la “continuidad” de la *persona* son expectativas y normas de inteligibilidad socialmente producidas, instauradas y reproducidas. En este sentido, el sexo no puede ser simplemente algo por “tener” o una descripción fija e inofensiva de lo que una persona “es”; forma parte de las normas reguladoras mediante las cuales esta persona debe demostrarse viable e inteligible para el otro y llegar a la esfera de la inteligibilidad cultural con un cuerpo sexuado, un cuerpo socialmente reconocible. Así reformula Butler la construcción del “sexo” en la introducción de su obra *Cuerpos que importan*:

el “sexo” es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo. No es una realidad simple o una condición estática de un cuerpo, sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan el “sexo” y logran tal materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas. [...] la construcción del “sexo”, no ya como un dato corporal dado sobre el cual se impone artificialmente la

³⁴¹ *Ibid.*, 70-71.

³⁴² *Ibid.*, 79.

construcción del género, sino como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos.³⁴³

La materialidad del cuerpo es el efecto más productivo del poder, en vez de ser un dado *a priori*, es inseparable de la materialidad y la normatividad de la norma reguladora para asumir un sexo. Por esta razón, se someten otra vez a cuestionamiento categorías como la “naturaleza” o “esencia” o “sustancia” del “sujeto” si se entiende lo refutable de la materialidad dada del cuerpo. Sin la materialidad dada del cuerpo no existiría un “sujeto” *a priori* que antecede a cualquier pensamiento u orden social. Pero, sin sentarse en “esencia” o “sustancia”, ¿hasta dónde es pensable que el sujeto sea un devenir considerado un puro flujo?

En principio, es necesario dejar bien claro que al asentar el “sujeto” en la base de una “esencia” o “sustancia” se implica la existencia de un “hacedor” detrás de cada acción. De hecho, según Butler, se trata de una afirmación común entre numerosos estudios feministas. Afirman la necesidad de un actuante para que sea posible y representable una acción y creen que sin un “hacedor” detrás de las prácticas reguladas sería imposible la reificación de las relaciones de dominación. No obstante, el “sujeto” como “hacedor” resulta problemático si lo indagamos siguiendo las teorías de Butler, porque el “sujeto” como “hacedor” (o el “sujeto” agente, así lo llamamos para que distinga del sujeto en las teorías de la performatividad), se otorga a través de un proceso de abyección que niega dicha calidad a los individuos no calificados conformes con la materialidad instaurada por las normas reguladoras. Al respecto dos reformulaciones de Butler en *Cuerpos que importan* nos serán esclarecedoras e ilustrativas:

³⁴³ Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 18-19.

Una reconcepción del proceso mediante el cual un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que, estrictamente hablando, se somete, sino, más bien, como una evolución en la que el sujeto, el “yo” hablante, se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo;

Una vinculación de este proceso de “asumir” un sexo con la cuestión de la identificación y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras. Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son “sujetos”, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos.³⁴⁴

El hecho de que el sujeto se constituya a través de la fuerza de la abyección que produce un “interior” del “sujeto” inseparable de un exterior abyecto constitutivo como el propio repudio fundacional del “interior” coincide con la motivación para que se materialice la diferencia sexual mediante las normas reguladoras. Así, se rearticula y resignifica la diferenciación para el proceso de la abyección. “La formación de un sujeto exige una identificación con el fantasma normativo del “sexo” y esta identificación se da a través de un repudio que produce un campo de abyección, un repudio sin el cual el sujeto no puede emerger”.³⁴⁵

La introducción de la noción de la abyección del discurso psicoanalítico de Lacan en los estudios de género se atribuye a un esfuerzo por acentuar las presiones simbólicas implacables que se imponen sobre el “sujeto” sexuado. En las teorías lacanianas el sexo es mucho más allá de una cuestión sencilla de anatomía u hormonas.

³⁴⁴ *Ibid.*, 19.

³⁴⁵ *Ibid.*, 20.

Lacan argumentaba que el sexo es una posición simbólica que uno adopta bajo la amenaza de castigo, es decir, una posición que uno está obligado a asumir, pues se trata de imposiciones que operan en la estructura misma del lenguaje y, por consiguiente, en las relaciones constitutivas de la vida cultural.³⁴⁶

Sabemos que en Lacan *la amenaza de castigo* se refiere, ante todo, al temor a la castración en el esquema edípico. La castración configura un tipo de castigo que impulsa la asunción de dos posiciones sexuadas: el temor a la castración obliga a asumir el sexo masculino y el temor a no ser castrada obliga a asumir el sexo femenino. Según Butler hay por lo menos dos figuras no articuladas de la homosexualidad que queda abyecta como el exterior constitutivo para instaurar el “interior” de la heterosexualidad normativa: el marica feminizado y la lesbiana falicizada; y el temor a quedarse abyectos ocupando alguna de las dos posiciones y la imposición heterosexista impulsan a asumir posiciones dentro del lenguaje y en la esfera del “interior” que es culturalmente inteligible. Por consiguiente, indica que el hecho de que la imposición heterosexista impulse a asumir una posición sexuada consiste en impulsar una identificación fantasmática, porque asumir una posición sexuada es identificarse con una posición imaginada en la esfera simbólica;³⁴⁷ teniendo en cuenta que la *diferencia sexual* implicada aquí denota una relación simultánea anatómica y lingüística y en paralelo con lo que sostiene Lacan, el “sujeto” emerge sólo como consecuencia del sexo y la *diferencia sexual* y debe cumplir y asumir su posición sexuada dentro del lenguaje. ¿Por qué? Porque el cuerpo no puede significar nada antes de ser marcado por el “sexo”, por esta posición simbólica necesaria. Citando a Butler, “el ‘sexo’ es aquello que marca el cuerpo antes de su marca, fijando con antelación qué posición simbólica lo marcará y esta última ‘marca’ es la que parece ser posterior al cuerpo, que le atribuye retroactivamente una posición sexual a un cuerpo.”³⁴⁸ Es decir, el cuerpo sólo se constituye como un cuerpo significable (sólo cuando ya dispuesto a ser marcado por el

³⁴⁶ *Ibid.*, 146.

³⁴⁷ *Ibid.*, 147-148.

³⁴⁸ *Ibid.*, 149.

“sexo”) pero no significa antes de que lo marque el “sexo”. No tendrá su propia marca si el cuerpo no se entrega a la marcación del “sexo”; y esto, citando otra vez a Butler (puesto que no creo que se pueda exponer con otras expresiones más elocuentes), *significa que cualquier apelación al cuerpo antes de lo simbólico debe darse dentro de lo simbólico.*

Lo simbólico se entiende como la dimensión normativa de la constitución del sujeto sexuado dentro del lenguaje. Consiste en una serie de demandas, tabúes, sanciones, mandatos, prohibiciones, idealizaciones imposibles y amenazas: actos performativos del habla, por así decirlo, que ejercen el poder de producir el campo de los sujetos sexuales culturalmente viables.³⁴⁹

¿Cómo se organizan esas *operaciones normativas y productivas* para que emerja el sujeto? En Butler, el “sexo” se entiende como el producto de una reiteración de normas reguladoras y hegemónicas, una reiteración que se interpreta como una especie de performatividad.

La performatividad discursiva parece producir lo que nombra, hacer realidad su propio referente, nombrar y hacer, nombrar y producir. Paradójicamente, sin embargo, esta capacidad productiva del discurso es derivativa, es una forma de iterabilidad o rearticulación cultural, una práctica de resignificación, no una creación ex nihilo. De manera general, lo performativo funciona para producir lo que declara. Como prácticas discursivas (los “actos” performativos deben repetirse para llegar a ser eficaces), las performativas constituyen un lugar de producción discursiva. Ningún acto puede ejercer el poder de producir lo que declara, independientemente de una práctica regularizada y sancionada.³⁵⁰

³⁴⁹ *Ibid.*, 162.

³⁵⁰ *Ibid.*, 162-163.

De hecho, las prácticas performativas no pueden ejercer el poder de constituir un lugar de *producción discursiva* si van separadas del conjunto de convenciones reiteradas y sancionadas. En *Cuerpos que importan* Butler nos recuerda la lectura deconstructiva de los imperativos jurídicos en la esfera del simbolismo lacaniano: el juez en persona no dispone de ni ostenta la autoridad de la ley, pero al “citar” la ley (consultar e invocar la ley) *en esa reinvocación reconstituye la ley*. En prácticas reiteradas, al “citar” y “recitar” la ley hace resonar la autoridad de la ley que funciona como una ordenanza o sanción. Puesto que el acto performativo de “citar” y “recitar” la ley, que es un conjunto de convenciones reguladas y sancionadas, es capaz de constituir el lugar de *producción discursiva* que es la autoridad de la ley. Pero esas convenciones no tienen una autoridad *a priori* que las legitime sino efectos de su propia apelación y reinvocación de forma reiterada. Si no, ¿de dónde se obtiene la autoridad?

Precisamente la autoridad se constituye haciendo retroceder infinitamente su origen hasta un pasado irrecuperable. Este diferimiento es el acto repetido mediante el cual se obtiene legitimación. La referencia a una base que nunca se recobra llega a constituir el fundamento sin fundamento de la autoridad.³⁵¹

Entonces, ¿en qué consiste lo paralelo del proceso de “asumir” un sexo? Butler afirma que el hecho de que se afirme el “yo” a través de asumir su posición sexuada y que el “yo” y la posición sólo se pueden asegurar a través de recurrir a una norma legislativa, sugiere que el acto de asumir no es más que la repetición de la norma, “citándola” y “recitándola”. Cada cita es una interpretación de la norma y simultáneamente afirmación y reafirmación de la “autoridad” de la norma. Con ello Butler formula que las “posiciones sexuadas” no se entienden como localidades sino *prácticas citacionales instituidas dentro del terreno jurídico, un ámbito de restricciones constitutivas*. Es decir, “asumir una posición sexuada” se refiere a repetir

³⁵¹ *Ibid.*, 164.

reiteradamente prácticas performativas a la vez citacionales e instituidas en las que al final emerge la “autoridad” del “sexo” desde un pasado irrecuperable y su fundamento sin fundamento.

De ese modo, identificarse con esas posiciones se trata de una práctica imaginaria de identificación que debe entenderse de sentido doble. Por un lado, identificarse con esas posiciones, al citar lo simbólico, consiste en intentar apelar a la ley simbólica como una autoridad constituyente antes de cualquiera de las citas. Por el otro, la precedencia y la autoridad de la ley simbólica se reconstituye a través de sus aplicaciones imaginarias como lo acabamos de mencionar, que permiten que la cita haga cobrar cuerpo a la autoridad *a priori* a la que luego se apela.³⁵² Además, Butler indaga la asunción de posiciones sexuadas con más profundidad advirtiendo la necesidad de preguntarse en este caso la práctica citacional del sexo exige el repudio de las configuraciones abyectas por la norma heterosexual, excluyendo otras posibilidades opositoras.

Si para que puedan asumirse las posiciones sexuadas, deben repudiarse las figuras de la abyección homosexual, luego, el retorno de tales figuras como sitios de catexia erótica configurará la esfera de las posiciones opositoras dentro de lo simbólico. Puesto que ninguna posición puede garantizarse mediante la diferenciación, ninguna de tales posiciones existiría en simple oposición a la heterosexualidad normativa. Por el contrario, sería posiciones que refigurarían, redistribuirían y resignificarían los elementos que conforman el ámbito simbólico y, en este sentido, constituirían una rearticulación subversiva de dicho ámbito.³⁵³

Apelando a la argumentación que hacía Foucault en *Historia de la sexualidad. Volumen I*, Butler señala que “la ley jurídica, la ley reguladora, apunta a confinar, a

³⁵² *Ibid.*, 165.

³⁵³ *Ibid.*, 165.

limitar o a prohibir cierto conjunto de actos, de prácticas, de sujetos, pero en el proceso de articular y elaborar esa prohibición, la ley proporciona *la ocasión discursiva* para que se den la resistencia, la resignificación y la autosubversión potencial de esa ley”.³⁵⁴ Es decir, las leyes prohibitivas y reguladoras no se limitan a función prohibitiva al sancionar cierto conjunto de prácticas y de sujetos y prohibir otros, porque el proceso de articular y significar produce más que resultados simples putativos. A la vez que funcionan para prohibir son capaces de proporcionar y alentar lo que justamente procuran restringir haciendo emerger reconfiguraciones y resignificaciones. Es como en el ámbito físico, donde existe la fuerza surge la fuerza de fricción. Según las propias palabras de Foucault: “En general, diría que la interdicción, la negación, la prohibición, lejos de ser formas esenciales de poder, sólo son sus límites: las formas frustradas o extremas de poder. Las relaciones de poder son, sobre todo, productivas.”³⁵⁵ La esfera homosexual constitutiva de la esfera de heterosexualidad normativa se produce a través de la fuerza de abyección en el proceso de significación de las leyes hegemónicamente prohibitivas y reguladoras. Sin embargo, las relaciones de poder, como lo afirma Foucault y lo retoma Butler, son productivas: producen conjuntos de actos, prácticas y sujetos (fenómenos socialmente “normales” como la asunción socialmente sancionada de posición sexuada) que sancionan y a la vez producen el fenómeno social mismo (la asunción de forma subversiva de posición sexuada) que intenta restringir, hacer desaparecer.

Resumiendo, con lo abordado hasta el momento, es fundamental señalar que no hay un sujeto previo (ni detrás) del hacer, y que el sujeto se constituye mediante el proceso del hacer, de la acción. De modo tal que la subjetividad se entiende emerger en un proceso performativo, como el efecto del hacer. Elvira Burgos también lo afirma en su libro *Qué cuenta como una vida. La pregunta por la libertad en Judith Butler* que “el agente surge, emerge, en la dinámica de la acción.”³⁵⁶ Hay dos reformulaciones que

³⁵⁴ *Ibid.*, 165-166.

³⁵⁵ *Ibid.*, 166.

³⁵⁶ Elvira Burgos Díaz, *Qué cuenta como una vida. La pregunta por la libertad en Judith Butler*, Madrid: A. Machado Libros S. A., 2008, p. 200.

nos conviene aprehender en las teorías butlerianas con respecto al sujeto. En principio, el hecho de que el sujeto sea una construcción lingüística es fundamental para Butler, pues como señala Patricia Soley-Beltrán “en el pensamiento de Butler el sujeto es una categoría lingüística para la que no hay un “yo” que exista a priori de los procesos sociales de subjetivación.”³⁵⁷ Para ser sujetos y para ser socialmente reconocibles y culturalmente inteligibles, necesitamos construirnos discursivamente en el lenguaje normativo y compartido por otros. Y la estructura gramatical de sujeto y predicado—que supuestamente es percibida como el reflejo de la realidad ontológica previa de sustancia—produce ilusiones de “ser” y “sustancia” encima de las que se constituye la categoría del sexo. De ahí viene otra reformulación esencial butleriana: el sujeto emerge a través de prácticas performativas, mediante la reiteración de las normas reguladoras del “sexo”. Para ser sujetos en la esfera de inteligibilidad cultural es obligatorio aceptar los géneros socialmente designados, mejor dicho y, en términos de Lacan, asumir las posiciones sexuadas: prácticas citacionales instituidas en lo simbólico mediante las cuales emerge la “autoridad”, “esencia” y “sustancia” del “sexo”.

En Butler, esas prácticas se definen, además, como performativas y es en la reiteración de las prácticas performativas donde nos van formando y haciendo emerger como sujetos, o sea, emergemos como sujetos como efecto de la reiteración de dichas prácticas. Que esta reiteración sea necesaria para la materialización del “sexo” implica que nunca es una acción completa o acabada. Es la misma reiteración que impide que el sujeto esté cerrado o fijado por completo. El sujeto es un devenir, es performativo. Así lo es porque las normas reguladoras del “sexo” operan de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos: materializar el “sexo” del cuerpo, en la matriz imperativa heterosexual. Según Butler, “la performatividad debe entenderse, no como un acto singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante el cual el discurso produce los efectos que nombra”,³⁵⁸ efecto como sujetos performativos.

³⁵⁷ Patricia Soley-Beltrán, *Transexualidad y la matriz heterosexual: un estudio crítico de Judith Butler*, Barcelona: Edicions Bellaterra, 2009, p. 143.

³⁵⁸ Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos

4.2.3 Prácticas performativas y el carácter performativo del género

En paralelo con lo que hemos avanzado en capítulos anteriores, las especulaciones filosóficas contemporáneas sobre la rearticulación del sujeto y el sexo/género se basan en gran medida en la conceptualización de la dinámica de las prácticas de significación, discursivamente productivas. Judith Butler, con la introducción de su concepto de *performatividad* del género y su consideración de la dimensión performativa³⁵⁹ de las prácticas discursivas en la construcción de posiciones generizadas (o posiciones sexuadas lacanianas) del sujeto pone de manifiesto la elaboración de ontologización en nociones como sujeto (“sujeto” sexuado) e identidad (generizada). Para la teoría de la *performatividad* del género, el “sexo”, la identidad sexual y el género son resultado o producto de la construcción (o producción) social, cultural e histórica, desmantelando tanto la concepción de sujeto unitario (o universalista) como de papeles sexuales o roles de género que son esencialmente o biológicamente inscritos en la “naturaleza” humana. De hecho, en la esfera simbólica misma sólo hay la única naturaleza que es la cultura: todo lo natural así lo es construido gracias al proceso de naturalización de la construcción cultural.

Ciertamente, la noción de performatividad genérica nos indica que aquello que damos por sentado como unas posiciones identitarias estables con respecto al género no son más que el efecto de la eficacia performativa de prácticas ritualizadas y sedimentadas mediante la perspectiva heterosexista del género.³⁶⁰

Aires: Paidós, 2002, p. 18.

³⁵⁹ La dimensión performativa se trata de una parte clave para las teorías butlerianas que Butler desarrolla gracias a su cercanía al psicoanálisis laciano y a partir de su interpretación y ampliación de las ideas de John Austin con respecto a la teoría de los actos de habla, de Louis Althusser sobre la concepción de ideología y aparatos ideológicos de estado, de Foucault sobre la dialéctica saber/poder y la visión construccionista de la sexualidad y de Jacques Derrida en la teoría de la deconstrucción.

³⁶⁰ Leticia Inés Sabsay, *El sujeto de la performatividad: narrativas, cuerpos y políticas en los límites del género*, Tesis doctoral, Universitat de Valencia, 2009, p. 140.

No hay un más allá de la *performatividad* de las prácticas ritualizadas y reiteradas y que estas prácticas sean legibles y reconocibles se debe a que están configuradas dentro de los marcos de la normatividad de la matriz heterosexual. Tal *performatividad* se lee también del mismo sentido desde la afirmación del poder del discurso para producir lo que enuncia. Por lo tanto, pone de manifiesto la necesidad de reflexionar acerca de cómo actúa el discurso del poder hegemónico heterocentrado y androcéntrico en tanto que creador de las “realidades” socioculturales universalistas, significando y resignificando sus contenidos y referentes. En este sentido, y al seguir la línea foucaultiana, el carácter performativo del lenguaje o del discurso se puede entender como la estrategia del conjunto de los dispositivos del poder social, con la que estos han conseguido constituir el ámbito de inteligibilidad cultural, así como los “sujetos” que se posicionan en él.

Para los estudiosos postestructuralistas, como Butler, uno de los objetivos esenciales consiste en indagar y analizar por medio de qué mecanismos los significados son producidos, instituidos, desafiados y subvertidos. En paralelo a esta cuestión, el lenguaje es fundamental para Butler, quien advierte que lo importante es comprender el carácter performativo de los enunciados: *enunciado performativo* (concepto lingüístico de John Austin y reelaborado por Jacques Derrida), es decir, la capacidad del discurso de producir los efectos que nombra a través de la reiteración y abyección. Por consiguiente, para Butler, la sexualidad (sea la hegemónica, inteligible y canónica o la abyecta, “ininteligible” y subversiva) se articula mediante la *performatividad*; por medio de la reiteración ritualizada de los actos de habla y de “todo un repertorio de gestos corporales”³⁶¹ que constituyen una estilización corporal coherente con uno de los géneros reconocidos en la matriz heterosexual. Esta afirmación no supone, en ningún caso, que la estilización se puede elegir puesto que la reiteración ritualizada no es opcional sino imperativa y regulada por un discurso regulatorio y hegemónico que sólo conduce a producir fenómenos o, digamos, efectos que le son consecuentes.³⁶² Así

³⁶¹ Carlos Duque, “Judith Butler y la teoría de la performatividad de género”, en *Revista de Educación & Pensamiento*, 2010, n°17: 85-95, p. 88.

³⁶² Véanse también en Gabriela Castellanos Llanos, *Mujeres, hombres y discursos*, en *Discurso, género*

vemos el efecto fantasmático del orden del sujeto de sexo/género/deseo: que el género es mimético del sexo y la sexualidad y, que cada sujeto es (y debería ser) “correctamente” o inteligiblemente sexuado. ¿En qué consiste tal reiteración ritualizada? Esencialmente forma parte de una red de dispositivos de saber/poder. En este sentido deconstructivismo derridiano, del binarismo de los sexos y de los géneros se leen las oposiciones ideológicas que se constituyen e instituyen a disposición de instaurar y mantener la opresión de uno sobre otro: la jerarquía. En dicha jerarquía: “El ‘sujeto’ es el resultado del proceso de subjetivación, de interpretación, de asumir performativamente alguna “posición” fija del sujeto.”³⁶³

Entonces, encuadrar al sujeto en una u otra posición fija y cerrada materializada por los actos de habla, que en lo profundo no son sino significantes y referencias; ¿acaso no es una adecuación cuestionable de los significantes a los significados? De hecho, la imposibilidad de cierre del significante ha sido discutida e indagada desde múltiples perspectivas, tales como la noción de “diferencia” y de suplemento del deconstructivismo derridiano, que apelan a la imposibilidad para cerrar el sentido; y también desde perspectiva psicoanalítica lacaniana que ha liberado al significante del significado con su introducción del inconsciente como un lenguaje.³⁶⁴ Por lo tanto, y justamente debido a la lógica de la significación de que ningún significante puede llegar a ser una completitud homologada de unos significados, el sujeto nunca puede ser una posición fijada, más bien implica una suspensión de un proceso siempre abierto a la significación.³⁶⁵

El lenguaje, que se entiende en sentido amplio como campo de significación, consiste en un *flujo en perpetua transformación*, analizado desde la perspectiva de la *performatividad* de Butler. Tal concepción del lenguaje es coherente con la noción de

y mujer. Gabriela Castellanos, Simone Accorsi y Gloria Velasco. comp. Santiago de Cali: Editorial de la Facultad de Humanidades, Centro de Estudios de Género, mujer y sociedad, Universidad del Valle. 1994. pp. 77-96.

³⁶³ Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek, *Contingencia, hegemonía, universalidad*, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 15.

³⁶⁴ Leticia Inés Sabsay, *El sujeto de la performatividad: narrativas, cuerpos y políticas en los límites del género*, Tesis doctoral, Universitat de Valencia, 2009, p. 138-139.

³⁶⁵ *Ibid.*, 139.

práctica discursiva de Foucault y la de la performatividad de los actos de habla de John Austin. En primer lugar, en *El orden del discurso*, en vez de admitir el sujeto como la causa del discurso o la acción Foucault formula críticas sobre la verdad (realidad) y materialidad social de la que el sujeto forma parte y a la que es sujeto. Señala que, entre Hesiodo y Platón, queda establecida cierta separación que disocia el discurso verdadero y el discurso falso, pero ¿en qué consiste esencialmente el discurso verdadero? No será más que el discurso precioso y, lo más importante, deseable, que surge ligado al ejercicio del poder.

Esta separación histórica ha dado sin duda su forma general a nuestra voluntad de saber. [...] una voluntad de saber que imponía al sujeto conocedor (y en cierta forma antes de toda experiencia) una cierta posición, una cierta forma de mirar y una cierta función (ver más que leer, verificar más que comentar); una voluntad de saber que prescribía (y de un modo más general que cualquier otro instrumento determinado) el nivel técnico del que los conocimientos deberían investirse para ser verificables y útiles.³⁶⁶

Una voluntad de saber que, según Foucault, tiene su propia historia y que se apoya, igual que los otros sistemas de exclusión, en un soporte institucional que abarca una densa serie de prácticas sociales como la pedagogía, el sistema de libros, la edición y etc. A su juicio esta voluntad de verdad está basada en un soporte institucional y tiende a ejercer encima de los otros discursos presiones como “un poder de coacción”.³⁶⁷ Resumiendo, afirma que los discursos que *se dicen* en las conversaciones en la vida cotidiana desaparecen con el acto mismo que los ha emitido; los discursos que *son dichos*, más allá de su formulación reanudada, permanecen dichos, y están todavía por decir.³⁶⁸ Cuando se refiere al autor, indica que no se trata del autor considerado como el individuo que habla, o que ha pronunciado (o escrito) un texto,

³⁶⁶ Michel Foucault, *El orden del discurso* (1970), Barcelona: Tusquets Editor, 2002, p. 17.

³⁶⁷ *Ibid.*, 17-18.

³⁶⁸ *Ibid.*, 21.

sino el autor como *principio de agrupación del discurso, como foco de su coherencia*.³⁶⁹

Con respecto al tema de la materialidad que aquí tocamos, el análisis foucaultiano también arroja mucha luz. Foucault señala que su análisis de los discursos no se articula sobre la temática tradicional que se tomaba por la historia *viva* sino sobre el trabajo efectivo (en sentido de la palabra *efecto*) de los historiadores.

Si los discursos deben tratarse primeramente como conjuntos de acontecimientos discursivos, ¿qué estatuto es necesario conceder a esta noción de acontecimiento no es ni sustancia, ni accidente, ni calidad, ni proceso; el acontecimiento no pertenece al orden de los cuerpos. Y sin embargo no es inmaterial; es al nivel de la materialidad cómo cobra siempre efecto y, como es efecto, tiene su sitio, [...] Digamos que la filosofía del acontecimiento debería avanzar en la dirección paradójica, a primera vista, de un materialismo de lo incorporal.³⁷⁰

En resumen, los discursos en teorías foucaultianas no son discursos por emitir por un sujeto (como un objeto) sino que son discursos con poder coactivo y predominante que son capaces de producir *efectos*, y es en forma de *efectos* que existe la materialidad, que se debería entender como un “materialismo” que no se constituye encima de la ontología, de lo corporal, sino que es la “forma” sedimentada de los *efectos*. Además, el sujeto tampoco se debería concebir como la entidad que hace o usa los discursos sino como objeto de estos, pues está inmerso en los discursos y emerge como el *foco de la coherencia* de los discursos.

En segundo lugar, el lenguaje no se distingue del discurso en sentido de producir *efectos* y, como atraviesa toda la realidad social, en otras palabras, ninguna realidad puede predeterminarse *a priori* del lenguaje.

³⁶⁹ *Ibid.*, 24.

³⁷⁰ *Ibid.*, 47-48.

Heredando del estructuralismo la idea de que el lenguaje estructura el pensamiento, pero también en sintonía con la noción semiótica de cultura de la Escuela de Tartu, así como con la poética del Círculo de Bajtin, o con la noción de signo de Peirce, desde esta perspectiva no hay realidad que no esté atravesada ya por la significación.³⁷¹

Con esto Sabsay indica que no existe nada fuera de la significación y que el pensamiento está estructurado como lenguaje. La realidad sólo llega a serlo en la estructuración lingüística, gracias al proceso de la significación. El lenguaje, en vez de ser un instrumento o soporte de una idea “que le fuera extrínseca” es una textura en que los pensamientos llegan a materializarse. Para entender esto es necesario que reflexionemos sobre la “neutralidad” del lenguaje: el lenguaje jamás es un instrumento neutro para describir o representar las “cosas (o ideas) existentes”. Es decir, no es que el lenguaje represente las ideas o las cosas (con esto ya se afirma la preexistencia de ellas antes del lenguaje), sino que las estructura, se toman forma y materializan mediante la estructuración del lenguaje.³⁷² Por tanto, el lenguaje no es una herramienta que emplee el sujeto para describir o representar la realidad sino que es intrínseca a la cultura puesto que participa a lo largo de toda la estructuración de la inteligibilidad cultural, así como en la estructuración de la subjetivación del sujeto.

Además, frente a las concepciones representacionales e instrumentales del lenguaje que afirman decir algo es simplemente expresar un enunciado sobre la realidad se alza también la conceptualización de la performatividad del discurso desarrollada profundamente por John Austin, de quien Butler se ha nutrido para su teoría. La teoría austiniana de la performatividad del discurso se demuestra muy ilustrativa al desvelar la relevancia de la fuerza del lenguaje para producir sentidos y, en última instancia, para configurar las realidades sociales. Austin entiende el discurso como acción: *hablando*

³⁷¹ Leticia Inés Sabsay, *El sujeto de la performatividad: narrativas, cuerpos y políticas en los límites del género*, Tesis doctoral, Universitat de Valencia, 2009, p. 146-147.

³⁷² Véase Leticia Inés Sabsay, *El sujeto de la performatividad: narrativas, cuerpos y políticas en los límites del género*, Tesis doctoral, Universitat de Valencia, 2009.

realiza una serie de acciones. Cuando un actor habla está realizando una acción que no sólo representa o describe con palabras (lenguaje) cierto estado de cosas o de relaciones sociales con verdad o falsedad, sino que también estructura de nuevo los estados. Dentro de la teoría de Austin, la noción más destacable para nosotros consiste en la de *acto de habla*: la fuerza realizativa de los enunciados. En su libro clásico, *Cómo hacer cosas con palabras* (1971), plantea que todos los actos de habla tienen tres dimensiones fundamentales: la locucionaria, la ilocucionaria y la perlocucionaria. La dimensión locucionaria se refiere al simple hecho de decir algo, en el sentido pleno del decir, con contenidos que pueden ser considerados como verdadero o falso: “realizar el acto *de* decir algo”; la ilocucionaria se refiere a “llevar a cabo un acto *al* decir algo” y finalmente, la dimensión perlocucionaria, “aquello que hacemos *por* decir algo” que produce “efectos convencionales con consecuencias reales”.³⁷³ En este punto surge el problema de distinguir la expresión constatativa y la expresión realizativa (como cosas opuestas) para determinar si una expresión es o no puramente realizativa. Veamos el ejemplo que nos propone el autor: “está por atacar”, es perfectamente posible que al decirlo tengamos completamente claro “qué estamos diciendo”; pero no podemos tener absolutamente claro en si al decirlo se está realizando o no el acto de *advertir*. Es decir, se puede afirmar perfectamente claro lo que quiere decir la expresión “está por atacar”, pero aquí también puede faltar claridad para poder afirmar que si la expresión es emitida como un enunciado (en sentido simple de describir la realidad) o una advertencia. De modo tal que podemos decir que realizar un acto locucionario es en general realizar un acto ilocucionario.³⁷⁴

En este sentido, se puede entender en una misma expresión la dimensión locucionaria como el acto simple de decir algo, y la dimensión ilocucionaria como la “intención” que quede detrás del acto de decir algo, por ejemplo, la intención de advertir (la advertencia) que queda implicada en la expresión “está por atacar” puede que lo haya o no. Si seguimos la línea de entender las dimensiones en orden de 1) expresar (o

³⁷³ John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona: Paidós, 1971, p. 138-152.

³⁷⁴ *Ibid.*, 142.

decir), 2) intención o propósito, llegaremos a entender la tercera, esto es, 3) consecuencias o efectos:

Hay un tercer sentido, según el cual realizar un acto locucionario, y, con él, un acto ilocucionario, puede ser también realizar un acto de otro tipo. A menudo, e incluso normalmente, decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, o de quien emite la expresión, o de otras personas. Y es posible que al decir algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos [...] Llamaremos a la realización de un acto de este tipo la realización de un acto perlocucionario o perlocución.³⁷⁵

Veamos un ejemplo que formula Austin:

Acto de habla: Él me dijo “déselo a ella”.

Acto locucionario (o dimensión locucionaria): referirse a *déselo* y *ella* con enunciar “déselo” y “ella”.

Acto ilocucionario (o dimensión ilocucionaria): me aconsejó (o ordenó, instó a, etc.) que se lo diera a ella (la dimensión en que se ostentan intención o propósito del locutor).

Acto perlocucionario (o dimensión perlocucionaria): me persuadió que se lo diera a ella o hizo (consiguió) que se lo diera a ella (la dimensión en que el acto queda consumado con consecuencias o efectos reales logrados).³⁷⁶

Así que aquí tenemos las tres dimensiones diferentes, tres clases de “acciones” que están sujetas mutuamente en la misma expresión. Pero más allá de indagar qué es lo que en definitiva queda de la distinción entre las expresiones constatativas y las

³⁷⁵ *Ibid.*, 145.

³⁷⁶ *Ibid.*, 146.

realizativas y las distinciones entre las tres dimensiones, en este contexto, lo que nos interesa poner de relieve es que, desde la perspectiva de Austin, todas las expresiones, todo acto de habla, constan de esta fuerza realizativa: llevan a cabo la cadena del *uso* del lenguaje desde decir (o enunciar) al intento (o acto intencional) al acto consumado (consecuencias o efectos). Ahora bien, según su teoría de los infortunios,³⁷⁷ las condiciones de posibilidad que permiten la realización de un acto performativo del acto de habla han de ajustarse a ciertas reglas, convenciones definidas por el contexto. Para que la convención funcione como contexto regulatorio de autoridad, ya sabemos que es necesario que apela a su reiteración, a través de la cual adquiere su autoridad.

A partir de aquí, no es difícil entender la noción de *performatividad* butleriana y las prácticas performativas a las que se refiere para que se produzcan los *efectos*, en sentido del materialismo incorporal (aunque generalmente se toma por materialidad sustancial). Por ejemplo, en la vida social cotidiana, solemos decir u oír decir: “Eres una niña”. Esta frase nunca es neutral como lo parece. En cambio, es citacional, referencial y performativa. En esta locución se implica una cierta referencia: el estereotipo de la “niña”, y al pronunciar esta locución se está citando y reproduciendo el estereotipo. Por un lado, al nivel locucionario el estereotipo de la “niña” se materializa en la reiteración de las citas (o acciones referenciales), y por el otro, al nivel perlocucionario, la otra interlocutora (a quien se dirige la locución) se va materializándose en sí misma el estereotipo a través de las prácticas performativas citando al estereotipo. Si aplicamos la propuesta de Austin al análisis de esta expresión, el resultado sería:

“Eres una niña”

Locucionaria: referirse a *tú* con “niña”.

Illocucionaria: me quiere (aconseja, exige u ordena) que yo sea (me comporte como) una niña.

³⁷⁷ *Ibid.*, 53-65.

Perlocucionaria: me convence de o consigue que yo me comporte como lo que debiera ser una niña: por ejemplo, ser dulce y condescendiente, vestirme del color rosa o de prendas más cuidadas que cómodas, jugar con muñecas etc.

Todo esto muy distinto de los efectos sedimentados del lenguaje en los niños, como: ser espontáneos y lanzarse a aventuras y tomar la iniciativa; vestirse del color azul o prendas más funcionales y cómodas; jugar con juguetes de tracción, copias precisas de animales, por ejemplo, los dinosaurios, copias de pistola o coches etc. Por lo tanto, emitir la expresión “Eres una niña” nunca es una mera enunciación sino que conlleva una serie de actos performativos como los señalados más arriba.

Hasta aquí, tampoco nos resulta difícil comprender por qué Butler hace hincapié, en la noción de performatividad, la repetición o reiteración de las normas regulatorias de género, puesto que es una de las condiciones de posibilidad para que la realización del acto de habla sea feliz (en términos de Austin), y que la realización de efectos performativos sea exitosa teniendo en cuenta las teorías lacanianas y foucaultianas al respecto.

Respecto a la *performatividad*, Butler añade, por un lado, que no todas las prácticas performativas estrenan realidades nuevas, por lo tanto, estas prácticas tienen que cumplir unas condiciones determinadas y apelan a las normas de autoridad que se basa en la sedimentación de usos (o citas) anteriores y gracias a ello, se normativizan y autorizan.³⁷⁸ Por el otro lado, Butler logra ampliar el concepto teórico del término *agency* (agencia) dándole otro giro, traducido como acción o capacidad de acción, de actuar o ejercer poder.³⁷⁹

En la noción de *performatividad* butleriana se implica un desplazamiento que supone la propia desestabilización de la norma misma y la inestabilidad y contingencia de la reiteración de las prácticas performativas que constituyen el ámbito de la

³⁷⁸ Véanse Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

³⁷⁹ Yera Moreno Sainz-Ezquerro, “Judith Butler y la construcción del sujeto en términos performativos”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, 2017, n.º. 55: 307-315, p. 311. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/68789>

inteligibilidad cultural que a la vez, también resulta inestable y contingente. Butler afirma que el sujeto, emergido desde las prácticas performativas y producido por el poder, tiene “agencia”,³⁸⁰ que se refiere a su capacidad de acción para transformar, rearticular o subvertir las normas regulatorias del poder, las mismas normas que han producido el sujeto y lo tienen sujeto; y señala, más aún, que la “agencia” del sujeto se deriva desde su estado de sujeción:

Si soy alguien que no puede ser sin hacer, entonces las condiciones de mi hacer son, en parte, las condiciones de mi existencia [...] Si tengo alguna agencia es la que se deriva del hecho de que soy constituida por un mundo social que nunca escogí [...] Como resultado, el “yo” que soy se encuentra constituido por normas y depende de ellas, pero también aspira a vivir de manera que mantengan con ellas una relación crítica y transformadora.³⁸¹

En la reiteración de las normas y en el proceso performativo devenimos como sujetos al asumir reiteradamente las normas que nos regulan, delimitan y definen; paradójica y simultáneamente emergimos con la capacidad de acción para desestabilizar y subvertir las mismas normas. Esto es el aspecto más destacado de las teorías butlerianas con respecto a la *performatividad*, puesto que se distancia del determinismo lingüístico que afirma que el lenguaje es todo. Además, esta idea también impide que el sujeto que sea una entidad material cerrada y acabada, pues permite demostrar que el proceso de la construcción de la subjetividad y la categoría de sujeto son un *efecto*, un proceso abierto, temporal e inestable. La inestabilidad y desestabilización de las normas se halla justamente en el hecho de que la reiteración de

³⁸⁰ El término “agencia” consiste en el neologismo procedente del término inglés *agency*, lo he tomado desde la versión castellana traducida de Patricia Soley-Beltrán, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.

³⁸¹ Judith Butler, *Deshacer el género*, Barcelona: Paidós, 2006, p. 16.

las prácticas performativas sea obligatoria, puesto que nunca llegan a cerrarse definitivamente.

En paralelo con lo perfilado a lo largo de este capítulo, nos hace falta esclarecer haciendo hincapié la clave del término *construcción* que he venido empleando (citando a Butler, por supuesto) a lo largo de toda la argumentación. Para Butler, el sujeto deviene como construcción y con la palabra *construcción* se refiere a un proceso reiterativo, un proceso performativo:

la construcción no es ni un sujeto ni su acto, sino un proceso de reiteración mediante el cual llegan a emerger tanto los “sujetos” como los “actos”. No hay ningún poder que actúe, sólo hay una actuación reiterada que se hace poder en virtud de su persistencia e inestabilidad.³⁸²

La “agencia” (*agency*, capacidad de acción), ese poder del sujeto para desestabilizar y subvertir las normas instauradas se atribuye a la misma reiteración. Por eso, Sainz-Ezquerria señala que en vez de repetir fielmente la norma (esto nunca sea posible), lo que hacemos consiste en que actuando (o en actuación), llegamos a desplazar la norma y que seamos producidos por la norma no indique que seamos determinados definitivamente por ella; y “siempre con ese margen para la acción en el que el poder que nos ha conformado puede volverse en contra de sí mismo.”³⁸³ Cabe destacar en esto la influencia foucaultiana que, para mí, es fundamental para entender a Butler e idónea para cerrar este capítulo teórico, pues el sujeto siempre deviene; emerge como producto o *efecto* de la norma del poder y cualquier tipo de subversión sólo puede producirse dentro del mismo laberinto *normativo-productivo*³⁸⁴ del poder.

³⁸² Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 28.

³⁸³ Yera Moreno Sainz-Ezquerria, “Judith Butler y la construcción del sujeto en términos performativos”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, 2017, (núm.55): 307-315, p. 316. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/68789>

³⁸⁴ Véanse Yera Moreno Sainz-Ezquerria, “Judith Butler y la construcción del sujeto en términos performativos”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, (núm.55): 307-315, Disponible en

5. Mei Lanfang y Leslie Cheung: cuerpos del laberinto generizado

En el presente capítulo intento retomar el carácter corporal en la *performatividad* butleriana con casos que cubren tanto la dimensión del mundo *real* como la dimensión del mundo virtual: los casos *reales* como Mei Lanfang y Leslie Cheung, y los casos virtuales o ficcionales como Cheng Dieyi, en la película *Adiós a mi concubina* (1993), y Song Liling en la película *M. Butterfly* (1993). Dentro del marco teórico al que apelo, intento a realizar una resignificación de esos cuerpos *reales* y ficcionales. El capítulo se concentra en dos áreas: una, respecto a la producción y reproducción de la *feminidad* mística en el arte Dan masculino (una *feminidad* construida e impuesta en el cuerpo masculino en el caso de los Dan masculinos; y en el cuerpo femenino en el caso de las mujeres);³⁸⁵ otra, respecto a las relaciones significantes de poder en el emerger del sujeto.

Abordo cada uno de esos cuerpos en distintas secciones: con respecto al cuerpo de Mei intento desarrollar un análisis que aborda la cultura hereditaria de la *feminidad* mística y referencial en el arte Dan masculino, así como el concepto del cuerpo controlado y sometido a las relaciones significantes del poder, de la biopolítica; en el cuerpo de Cheung intento averiguar qué sucedería con los cuerpos que no *importan*, los cuerpos que no funcionan de acuerdo con su “evidencia” corporal y biológica. En lo referente a los casos ficcionales, Cheng Dieyi ocupa una posición peculiar, pues aunque es un personaje de ficción, lo/la veo como el cuerpo mixto de Mei y Cheung; apoyándome en la trama conflictiva de la película en la que aparece, intento demostrar

<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/68789>

³⁸⁵ Conviene recordar que, en coherencia con el marco teórico al que apelo, señales de feminidad, masculinidad, femenino, masculino, en el presente trabajo no son naturales; y la *feminidad* que encarna Mei Lanfang y Leslie Cheung y todo el colectivo de actores Dan masculinos tampoco son naturales sino que acaban naturalizando a través de las *tecnologías del género*; son tan artificiosas como la *feminidad* que vemos actuada en los dos casos ficcionarios, en lo profundo, son actuaciones: una *feminidad* que actúa como *feminidad* asumiendo que es la *feminidad* en sí misma.

el conflicto inconciliable entre las dos identidades, los dos *cuerpos/sujetos* emergidos en su cuerpo, bajo la fuerza de la significación y articulación del poder. Por último, examino la figura de Song Liling; como trataré de mostrar lo que vemos en él/ella una problematización irónica y radical definitiva de los binomios culturales, concretamente en este trabajo, el binomio *feminidad-masculinidad*, hombre-mujer, masculino-femenino, dominación-sumisión, superioridad-inferioridad. La permeabilidad mostrada en su cuerpo de las fronteras que se institucionalizan en dichas relaciones nos haría reflexionar en profundidad sobre las fronteras construidas en los binomios y las relaciones entre géneros.

5.1 Mei Lanfang (1894-1961), el gran Maestro

La imagen de Mei Lanfang, para muchos, es, justamente como el humo que sale del cigarrillo, que nunca deja huellas en trayectorias fijas. Podría ser un hombre guapo y viril, pero también podría ser la *mujer perfecta* para todo el mundo. Pero ¿quién y cómo es el verdadero Mei Lanfang? ¿qué es su identidad y cómo ha sido su propia identificación?

Nacido en una familia de tradición dentro de las artes escénicas, Mei Lanfang estaba destinado a subir al escenario a actuar: tanto su padre como su abuelo eran actores y ambos estaban casados con hijas de otros actores. El linaje masculino de la familia de Mei se definía por su labor en el escenario mientras que el linaje femenino se definía por sus vínculos matrimoniales con individuos activos en la profesión. Era una situación bastante común en aquel entonces porque los profesionales de actuaciones escénicas tenían una posición notablemente marginal en la sociedad, como hemos comentado en el primer capítulo. Los vínculos entre los integrantes de esta profesión se restringían a otras familias de la actuación profesional, de modo que el linaje de actores profesionales de Dan masculino se mantenía y extendía de semejante forma cerrada y aislada.

El abuelo de Mei Lanfang, Mei Qiaoling (1842-1882) era actor de *qingyi*.³⁸⁶ Su

³⁸⁶ *Qingyi*, un tipo del rol Dan, que representa mujeres decentes, discretas, obedientes, por ejemplo, las

padre era dueño de una tienda donde se vendían estatuillas de madera; cuando quebró y el padre murió por la miseria y enfermedad, la madre tuvo que vender al primogénito de ocho años, es decir, a Mei Qiaoling, a un hombre que no tenía hijos, llamado Jiang. Más tarde Jiang se casó con su segunda esposa y ésta le dio un hijo y Mei Qiaoling fue vendido a un traficante que compraba y vendía niños para los teatros. En concreto, fue vendido a la compañía Fushengban para aprender a actuar profesionalmente como Dan masculino. Finalmente, Mei Qiaoling logró manejar técnicas de diferentes roles de Dan desde *qingyi* a *huadan*³⁸⁷ y consiguió cierta fama a pesar de su aparición poco atractiva por ser de talla muy grande (según lo documentado en el documental *You Jian Mei Lanfang [2006]*³⁸⁸): de hecho, su apodo, Pang Qiaoling (Qiaoling gordito), fue concedido por la emperatriz Cixi (1835-1908)³⁸⁹ debido su gran tamaño corporal.

Con treinta años Mei Qiaoling se convirtió en el líder de la compañía de Sixiban y dejó a un lado la actuación. Su principal ocupación era la enseñanza y el entrenamiento de los discípulos jóvenes. Aun así, no pudo salvarse de la pobreza y miseria y murió en plena penuria: en el año 1908 el emperador Guangxu y la emperatriz Cixi murieron consecutivamente y los funerales sucesivos impusieron un período de cien días de condolencia nacional en la música quedó totalmente prohibida; en consecuencia, la compañía tuvo que dejar de actuar y atravesó una fuerte crisis, que amenazó con destruirla definitivamente.

La abuela de Mei Lanfang, era hija del actor de *kunqu*, Chen Jinjue. Dio luz a dos hijos, Mei Yutian y Mei Zhufen, el último era el padre de Mei Lanfang quien murió muy joven, a los veintiséis años, cuando su hijo Mei Lanfang tenía cuatro años. Durante su corta vida Mei Zhufen actuó como Dan masculino, y se casó con Yang Changyu, hija del actor de roles de artes marciales, Yang Longshou. Tras la muerte de su padre, Mei

grandes madres o las mujeres castas.

³⁸⁷ *Huadan*, un tipo del rol Dan, distinto del *Qingyi*, representa mujeres jóvenes, extrovertidas y alegres.

³⁸⁸ *You Jian Mei Lanfang* (2006), documental en memoria del Maestro Mei dirigido por *Lan Bing* y *Ye Jing*. En el documental se ha desarrollado toda la vida de Mei, desde que empezó a aprender la Ópera de Pekín hasta las etapas tardías de su vida artística, abarcando también anécdotas que muestran su carácter y personalidad.

³⁸⁹ Cixi, conocida como la Emperatriz del Gran Qing, ejerció el poder efectivo siendo la regente del emperador de la dinastía Qin desde 1861 hasta su muerte en 1908.

Lanfang quedó a cargo de su tío Mei Yutian y de su madre viuda.

Mei Yutian, el tutor de Mei Lanfang, era un famoso músico de la Ópera de Pekín. Igual que otros profesionales Mei Yutian encontró a su esposa dentro del mismo círculo profesional; se trataba de Hu Shi, hija del actor de Dan masculino Hu Xilu. La pareja no tuvo su propio hijo (o su propia hija) y como era el tío y el padre sustituto de Mei Lanfang, asumió de la responsabilidad de criarlo y educarlo para que fuera actor de la Ópera de Pekín.

Como puede apreciarse en esta breve genealogía de Mei Lanfang, el círculo profesional de los actores y las actrices e incluso de los músicos o las músicas de la Ópera de Pekín resultaba muy limitado y aislado y las relaciones entre ellos se vehiculaban a través del clan o de la familia a la que pertenecían.³⁹⁰ En este contexto, es evidente que el concepto de la Familia ha sido fundamental para el desarrollo de la Ópera de Pekín, pues constituía el único nexo social y articulaba también la pervivencia del arte. Tal y como podemos ver en la imagen³⁹¹ del árbol genealógico de Mei donde podemos conocer de cerca que la raíz del arte inició desde el abuelo de Mei y que las relaciones familiares siempre se mantenían entre las familias de la profesión.

³⁹⁰ Jo Riley, *Chinese Theatre and the Actor in Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 18-19.

³⁹¹ *Ibid.*, 20-21.

	<i>Dan</i> (female role)	Dan (rol femenino)
	<i>Sheng</i> (male role)	Sheng (rol masculino)
	<i>Wu</i> (martial role)	Wu (rol de artes marciales)
	<i>Huqin</i> (spike fiddle player)	Huqin (rol músico del instrumento Huqin)

(m. Actor masculino; f. Actriz femenina)

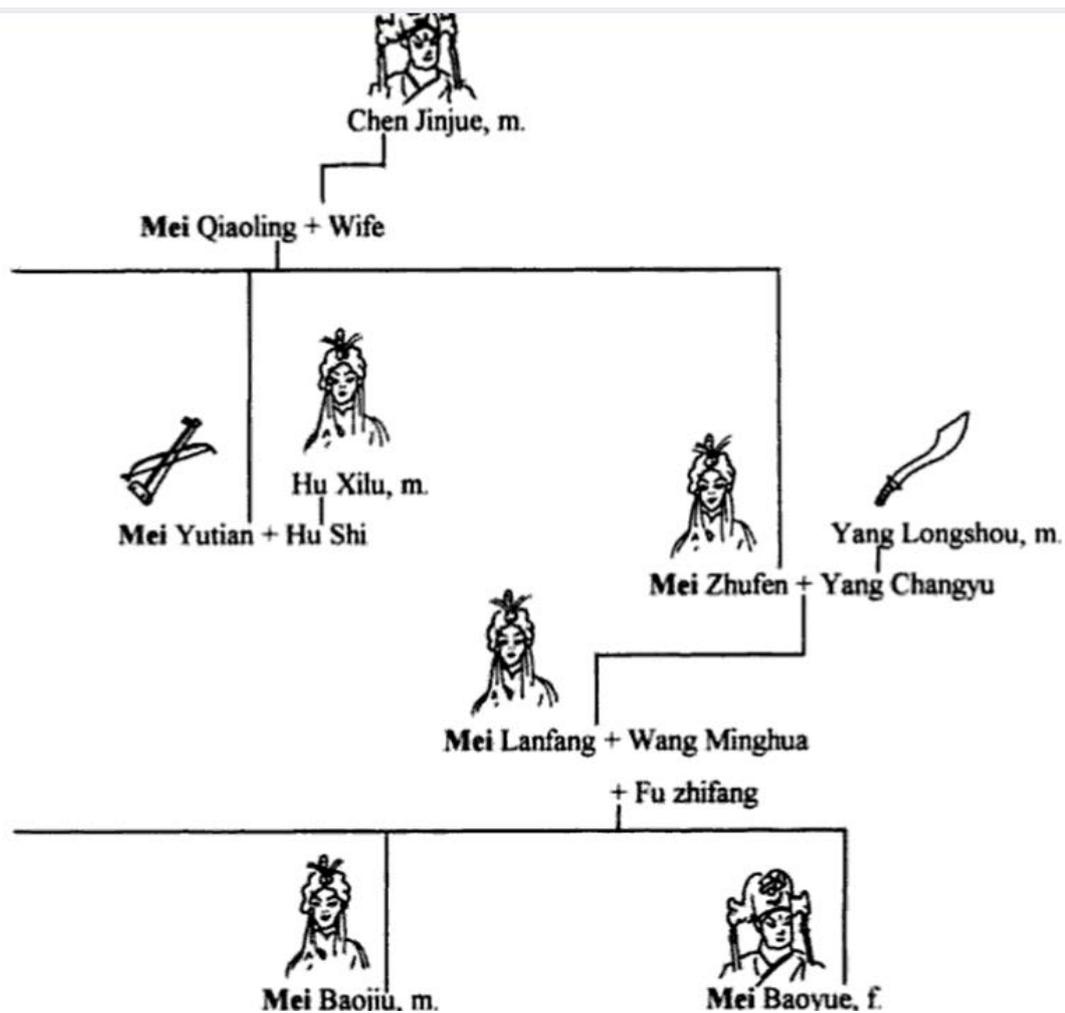


Imagen 12. La imagen del árbol genealógico de Mei

Como ya se ha explicado más arriba, debido a que los profesionales de actuación no disfrutaban de buena fama y constituían la capa social más baja, inferior incluso a los mendigos e incluso ladrones, su modo de vida era marginal y vivían y trabajaban en las afueras de las ciudades como forasteros o en condición de exilio. Antes del año 1920 las *troupes* eran o totalmente masculinas o femeninas, no existían *troupes* donde se mezclaban actores y actrices.³⁹² Con el tiempo estos grupos de profesionales encontraron una manera propia de salir vida adelante: se contraía matrimonio entre las familias de la profesión y enseñaban a cantar la Ópera a sus generaciones jóvenes para que pudieran ganarse la vida, puesto que nadie proveniente de una familia de la actuación podía ejercer puestos oficiales.³⁹³

Además, a diferencia de lo que sucedía con la enseñanza de otras artes, para la Ópera de Pekín e incluso para todas las óperas tradicionales chinas no existían textos técnicos didácticos que ofrecieran una enseñanza general. El arte de la actuación se transmitía de generación a generación por la incorporación y la imitación del discípulo desde el maestro. Según recordaba el mismo Mei Lanfang en la obra *Autobiografía de Mei Lanfang*,³⁹⁴ empezó a aprender a actuar a los nueve años y su primer maestro fue Wu Lingxian.

³⁹² *Ibid.*, 15.

³⁹³ *Ibid.*, 15.

³⁹⁴ Mei, Lanfang, Mei Shaowu y Mei Weidong, comp., *Mei Lanfang Zishu* (Autobiografía de Mei Lanfang), Beijing: Zhonghua Book Company, 2005.



Imagen 13. Mei Lanfang y Wu Lingxian³⁹⁵

Cuando el maestro Wu Lingxian aceptó a Mei Lanfang como discípulo ya tenía unos cincuenta años. Como discípulo, Mei se alojaba en la casa de Wu Lingxian. Mei evoca este período en su autobiografía como un período alegre pero intenso en cuanto al trabajo y la disciplina actoral: cada mañana se levantaba alrededor de las cinco de la madrugada y el maestro Wu le llevaba a dar un paseo y a *abrir la garganta*³⁹⁶ para cantar; tras la comida acudía a casa otro maestro profesional para profundizar en el aprendizaje de la técnica vocal. Posteriormente, practicaban ejercicios para entrenar los movimientos corporales y para distintos cantos. Por la noche se practicaba la dicción de las letras. En suma, todos los días Mei estaba inmerso en prácticas profesionales y

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 28.

³⁹⁶ *Abrir la garganta*: se refiere a una serie de prácticas de técnicas vocales para “despertar” la garganta y lograr su máximo alcance, desde el tono más bajo al más alto.

apenas disfrutaba de tiempo libre para comer y dormir.

El maestro Wu diseñó los ejercicios de canto en tres pasos: aprender las letras, memorizar las letras, aprender el canto. Mei recordaba que el maestro Wu siempre tenía una regla de madera en la mano que usaba tanto para marcar el compás como para castigar a los discípulos. En clase, el maestro siempre exigía a Mei que practicara las letras de una cierta pieza música veinte o treinta veces aun cuando Mei creía que ya las tenía muy claras en la mente, pues el maestro estaba convencido de que para una actuación exitosa se necesitaba una base muy sólida de decenas veces de prácticas. Para las prácticas de movimientos corporales el principio era el mismo: miles de repeticiones.

En el capítulo anterior hemos explicado que existen diferentes programaciones de movimientos para distintos roles. Por ejemplo, el movimiento de apertura de puerta del rol Dan es muy diferente del de rol Sheng.³⁹⁷ En sus primeros tiempos de discípulo Mei aprendía y practicaba mucho la programación corporal del rol *qingyi* de Dan, lo cual le sembró la semilla en el cuerpo para afinar y perfeccionar el arte de Dan masculino³⁹⁸ en el futuro. Contaba en su *Autobiografía* que los movimientos corporales de dar pasos, abrir y cerrar la puerta, dar la manga,³⁹⁹ arreglarse las patillas, dar vueltas en el escenario, los movimientos de la mano e incluso de los dedos, etc. eran tan precisos y exactos que hacían falta prácticas por muy largo tiempo hasta que el cuerpo lo interiorizara.

5.1.1 Imitación e incorporación: *deshacer* el cuerpo para *reformar* el cuerpo

La esencia de la enseñanza de la Ópera de Pekín consistía en la imitación por parte del

³⁹⁷ Por ejemplo, al abrir la puerta, los Dan deberían usar las “manos de orquídea” (en chino, 兰花指), “manos de orquídea” se refiere a que se abre los cinco dedos de una forma determinada imitando la flor orquídea, y consiste en el símbolo más relevante para denotar la belleza, la debilidad y la dulzura de la figura femenina. Pero los Sheng, los hombres, no.

³⁹⁸ *Qingyi* y *huadan* (aparecerá abajo) son los dos roles de Dan (dos roles femeninos) que los actores de Dan masculino suelen interpretar, especialmente el rol *qingyi*.

³⁹⁹ Los Dan clásicos, especialmente el rol *qingyi* siempre se viste de ropa con dos mangas muy largas. El actor o la actriz, debería manejar la técnica para utilizar las mangas largas, en chino: 水袖, igual como las “manos de orquídea” es el símbolo de la belleza y la ternura de la feminidad.

discípulo quien copiaba la gestualidad física del maestro. La enseñanza requería simplemente que el maestro presentara algún movimiento corporal y el discípulo lo imitara. Y si el discípulo no podía representar lo que hiciera el maestro se le mandaría que lo observara otra vez y lo representara una vez y otra hasta que lo reprodujera correctamente. Para el discípulo resultaba bastante difícil porque el maestro nunca repetía el movimiento con lentitud para facilitar el aprendizaje: siempre lo presentaba con el mismo ritmo de una actuación real. Lo único que se esperaba del discípulo era que copiara lo más fielmente posible, de manera automática, sin reflexionar. Una vez que el discípulo manejara más o menos la silueta el maestro sólo corregía lo que no estaba correcto. Al no existir textos filosóficos ni estéticos como pedagogía de la Ópera, todos los conocimientos y las técnicas de actuación o *performance* estaban incorporados en el cuerpo del maestro. El legado espiritual o la esencia de la *performance* se pasaba a los discípulos a través de la imitación repetitiva. En los entrenamientos del rol el maestro se ponía al lado del discípulo actuando como el modelo que ejecutaba correctos movimientos corporales; no se promovía que el discípulo aprendiera movimientos básicos y preparatorios o se entrenara con prácticas para mejor flexibilidad corporal y fuerza,⁴⁰⁰ véase la imagen 3:

⁴⁰⁰ Jo Riley, *Chinese Theatre and the Actor in Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 22-23.

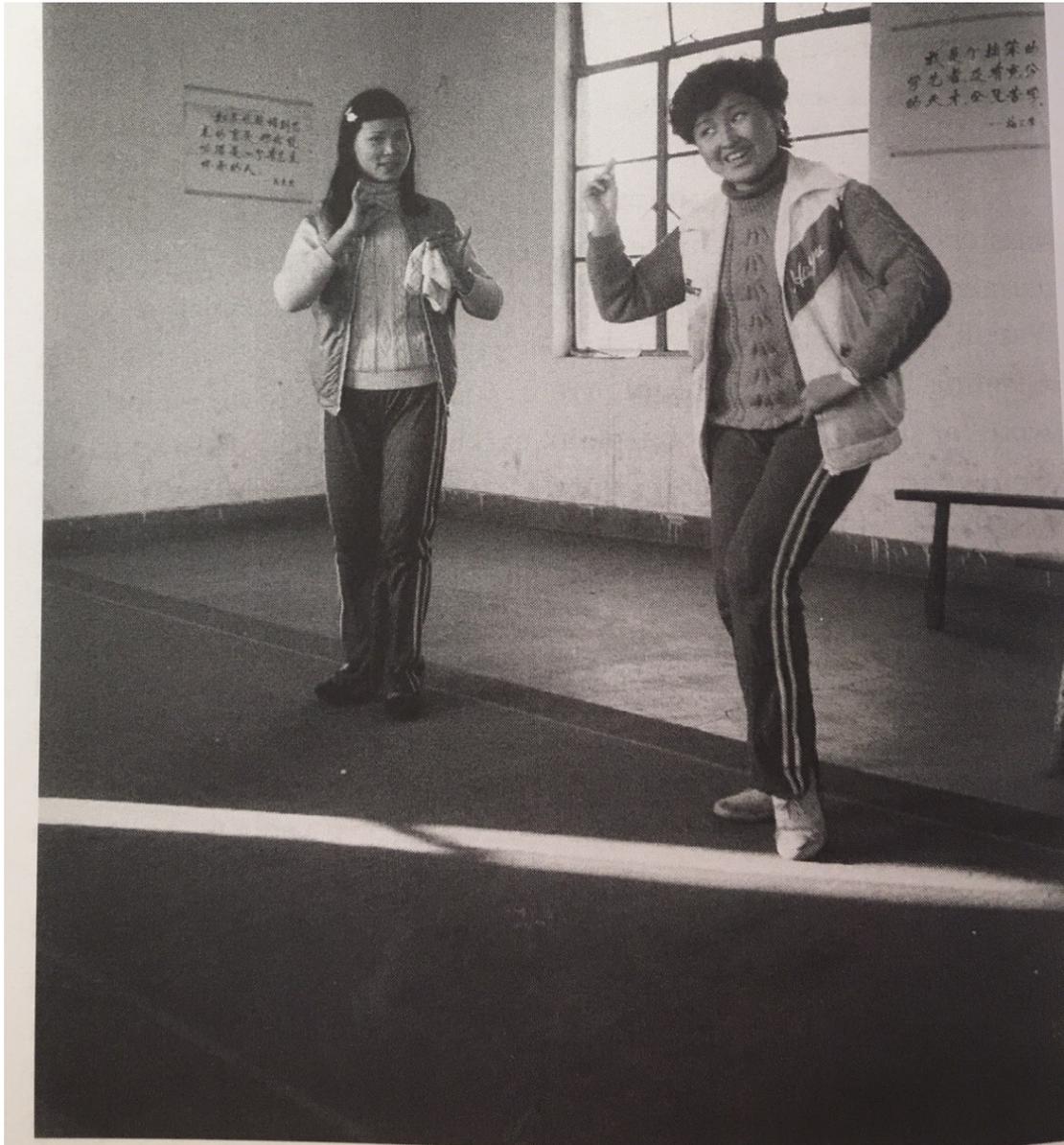


Plate 1 Role training at the Zhongguo xiqu xuexiao (China Theatre School)

Imagen 14. Sesión de entrenamiento en la Academia Nacional de Artes Teatrales de China.⁴⁰¹

La actuación de Mei Lanfang era el resultado del pupilaje y la acumulación tácita del cuerpo de distintas influencias de varios maestros. El primero, ya lo hemos comentado, Wu Lingxian. Desde Wu, Mei aprendió lo esencial de *qingyi*⁴⁰², en un

⁴⁰¹ *Ibid.*, 24.

⁴⁰² Etimológicamente *qingyi* se refiere al vestuario del que se viste este rol, con una manga exageradamente larga de color blanco. Normalmente la manga mide un o uno y medio metro de longitud. Lo mejor que sea la técnica del actor lo largo será la manga. Al actor de *qingyi* (Dan masculino) se le esperaba expresar diferentes aspectos del rol femenino con doblar, lanzar y coger las mangas largas. La

período en que Mei progresó muy rápido en las técnicas de actuación. El segundo, fue el intenso período de preparación bajo la tutela del maestro Wu.

Unos años después de finalizar su aprendizaje con el maestro Wu, a partir de 1908, Mei Lanfang se integró a la compañía Xiliancheng y empezó a aprender del actor de Dan masculino Qin Zhifang, que era su tío. Paralelamente a su aprendizaje con Qin, se formó con Hu Erqing, otro tío suyo, en las técnicas de la actuación del rol *huadan*. El carácter *hua* (flor) se puede entender de forma variada; por ejemplo, como el carácter *hua* puede significar muchos colores: el *hua* en *huadan* puede denotar la ropa llamativa de diferentes colores en comparación con la ropa de *qingyi* que es de azul claro. En la época en la que Mei Lanfang aprendía y actuaba el rol *huadan* representaba a las jóvenes de bajo estatus social, que eran vivaces, y de carácter abierto; se trataba de un rol cómico, travieso, y romántico que era el contrario del rol *qingyi*, que representaba las bellas elegantes, decentes y de las casas grandes.⁴⁰³

Hasta aquí, Mei había completado el aprendizaje de dos de los estilos más importantes del rol Dan y empezó a representarlos en el escenario a los once años, aunque lo que le asignaban eran piezas o partes de pieza de menor importancia. Subir al escenario suponía que había terminado su aprendizaje formal de la Ópera, pero no dejó de aprender a representar otros roles específicos desde otros maestros para complementarse, perfeccionarse y encontrar su propio estilo. Por ejemplo, aprendió el rol de la concubina Yang Yuhuan, que más tarde se convirtió en su rol más representativo desde el maestro Lu Sanbao.

Más allá de reseñar a los maestros implicados en la formación de Mei, interesa considerar que el proceso de aprendizaje oscilaba entre dos polos: por un lado, el discípulo incorporaba los conocimientos y técnicas de actuación de sus maestros pero, por otro, desarrollaba sus propias características y creatividades que se reconocen como su *liupai* individual: escuelas o estilos de *performance*. Junto con el aprendizaje dentro

habilidad de manejar las mangas largas se trata de una capacidad indispensable para asumir dicho rol, y otras técnicas necesarias son cantar y recitar letras largas y la habilidad y la destreza para bailar con mucha elegancia.

⁴⁰³ *Ibid.*, 23-25.

de la familia, el *liupai* es otro de los conceptos clave a la hora de estudiar la formación escénica dentro de la Ópera de Pekín. Es especialmente relevante en el caso que nos ocupa, pues el Estilo de Mei (Lanfang) (*Meipai*) consiste en el más prestigioso a lo largo de toda la historia de la Ópera, desde la antigüedad a la modernidad.

Entendemos que este particular estilo de enseñanza hace del cuerpo de Mei un compuesto de su propia familia, de sus maestros y de las familias de sus maestros, y de todos los maestros de generación a generación:⁴⁰⁴

El cuerpo en performance o actuación se adopta absorbiendo elementos de varias tradiciones diferentes para lograr a representar algo. El cuerpo humano y el artefacto son idénticos porque ambos consisten en incorporaciones temporales de un conjunto de identidades en vez de un cuerpo individual y simple que solo representa él mismo o cierta interpretación única de la identidad del rol [...] El cuerpo en performance o actuación se trata un cuerpo desplazado de su supuesta “identidad propia” y reformado como “otro”.⁴⁰⁵

Para entender dicha definición del cuerpo en la *performance* china hay que ponerlo en relación con el rol de la concubina Yang Yuhuan, el rol que Mei representó con mayor prestigio y que nos sirve de ejemplo paradigmático. Aunque Mei no fue el pionero en representarlo y lo aprendió de su maestro Lu Sanbao, logró interpretarlo a su manera, con tal éxito que a día de hoy el Estilo de Mei ha quedado como el único estilo para interpretar este rol. La clave del éxito del Estilo de Mei para la interpretación del rol de la concubina Yang, y como para muchos otros roles de Dan, reside en su

⁴⁰⁴ *Ibid.*, 32.

⁴⁰⁵ Jo Riley, “the performing body adopts elements of various traditions into it in order to represent something. The human body ante the artefact are identical in that both are the temporary embodiment of a set of identities rather than one simple, individual body which stands for itself, or for one unique interpretation of identity (the role) ...The Chinese performing body is one which is dislocated from its so-called “own identity” and reformed as ‘other’ ”, *Chinese Theatre and the Actor in Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 84. Si no se especifica, todas las traducciones de inglés a castellano del contenido citado de dicha obra son mías.

interpretación detallista de las señales de “feminidad” escogidas deliberada y cuidadosamente.⁴⁰⁶ Estas señales dirigen la mirada de los espectadores a los elementos separados de la articulación del cuerpo de Mei bajo (y a través) la vestimenta: movimientos de las manos, de los dedos, de los ojos y de los pies. Con estas señales los espectadores desplazan el cuerpo propio (“masculino”) o la identidad propia (“hombre”) de Mei del rol Yang y reforman una nueva identidad que perciben y crean correspondiente al rol.

Sin embargo, las señales de “feminidad” no son tan fáciles de representar para los actores de Dan masculino. La interpretación perfecta ha de seguir una rutina de prácticas corporales hasta que el cuerpo tenga asimilados los movimientos. La rutina consiste en *diseccionar el cuerpo, vaciar el cuerpo* y por último *reformar el cuerpo*.⁴⁰⁷

Según Riley, al contemplar una actuación de actor de Dan masculino, los espectadores leen la actuación o aquí ya podemos decir la *performance* desde el exterior (el vestuario, el peinado y el maquillaje, es decir, desde la apariencia general) al interior (elementos separados de articulación de un cuerpo físicamente entero), las dos dimensiones donde se encierra el rol. Para cada alumno o discípulo el entrenamiento se inicia con la concepción del cuerpo como un conjunto de elementos separados, que deben combinarse en una nueva totalidad.⁴⁰⁸ El alumno debe dominar cinco artes que le ayudan para combinar las partes corporales diseccionadas: *shou-yan-shen-fa-bu*: *shou* (manos), *yan* (ojos), *shen* (figura), *bu* (pasos); *fa*, se entiende más bien como principio o doctrina o manera principal, el arte general para combinar *shou*, *yan*, *shen* y *bu*, refiriéndose a la técnica o el conocimiento corporal para unir las partes diseccionadas.

La Ópera de Pekín se considera un arte sintético (*zonghe yishu*) refiriéndose a que las técnicas separadas y básicas como *nian*, *chang*, *zuo*, *da* (念唱作打⁴⁰⁹ que hemos

⁴⁰⁶ *Ibid.*, 85.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, 86-110.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 87-88.

⁴⁰⁹ 念唱作打: 念(prólogo que introduce la ópera), 唱(cantar), 作(gestos corporales de estilo de danza), 打 da(técnicas corporales o arte marciales).

abordado en el Capítulo 1) han de sintetizarse en una general e incorporarse en el actor, quien combina las partes diseccionadas (manos, ojos, pies y etc.) aplicando la doctrina general (*fa*) y sintetizando todas las técnicas necesarias para representar el rol. El cuerpo del actor es entrenado y diseccionado para aprovechar lo que pueda cada parte individual (manos, pies, ojos, voz) y posteriormente “reconstruirse” de nuevo como un conjunto articulado.⁴¹⁰

En la Academia Nacional de Artes Teatrales de China todavía se sigue la tradición de entrenamientos y enseñanzas de la Ópera de Pekín, la tradición didáctica de la era de Mei. Sabemos que cuando aprendía la técnica de la Ópera Mei se ajustaba a una disciplina muy estricta; en la Academia Nacional, el proceso de entrenamiento es similar: los alumnos también deben madrugar (a las cinco de la mañana según lo documentado por Riley) para realizar una hora de prácticas de la voz y más tarde, prácticas de las letras si han empezado el aprendizaje de un cierto rol. Además, los entrenamientos físicos básicos también se realizan por la mañana. Por la tarde, empiezan los entrenamientos específicos de distintos roles (Dan, Dan masculino, Sheng y etc.). En los entrenamientos físicos el cuerpo también se toma como un conjunto de partes, cada una de las cuales debe trabajarse por separado para alcanzar el mejor resultado global. Véase:

⁴¹⁰ *Ibid.*, 89.

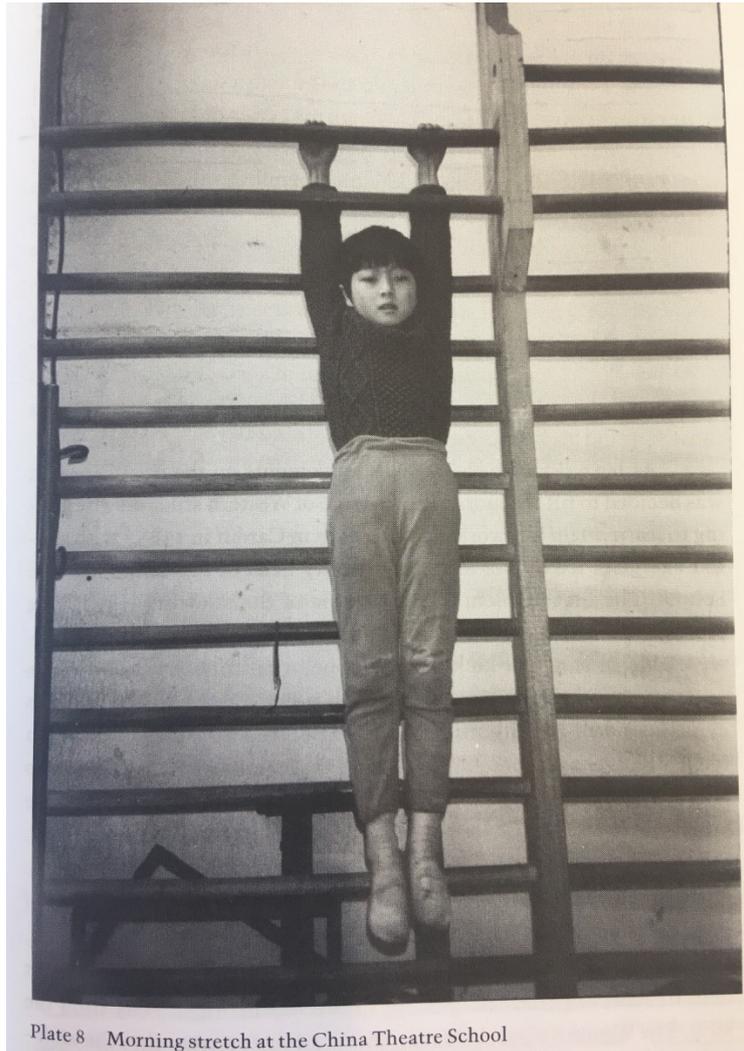


Imagen 15. Estiramiento por la mañana en la Academia Nacional de Artes Teatrales de China.⁴¹¹

Todos los movimientos en la Ópera se basan en una parte concreta de la anatomía: las piernas. Por lo tanto, son muy intensivos los entrenamientos por la mañana para desarrollar esta parte del cuerpo y para que los músculos sean suficientemente fuertes para soportar cualquier movimiento corporal que el rol tiene que representar. Así, dentro de la rutina física, se incluyen estiramientos de piernas y otros ejercicios que aumenten su potencia y movilidad:

⁴¹¹ *Ibid.*, 91.

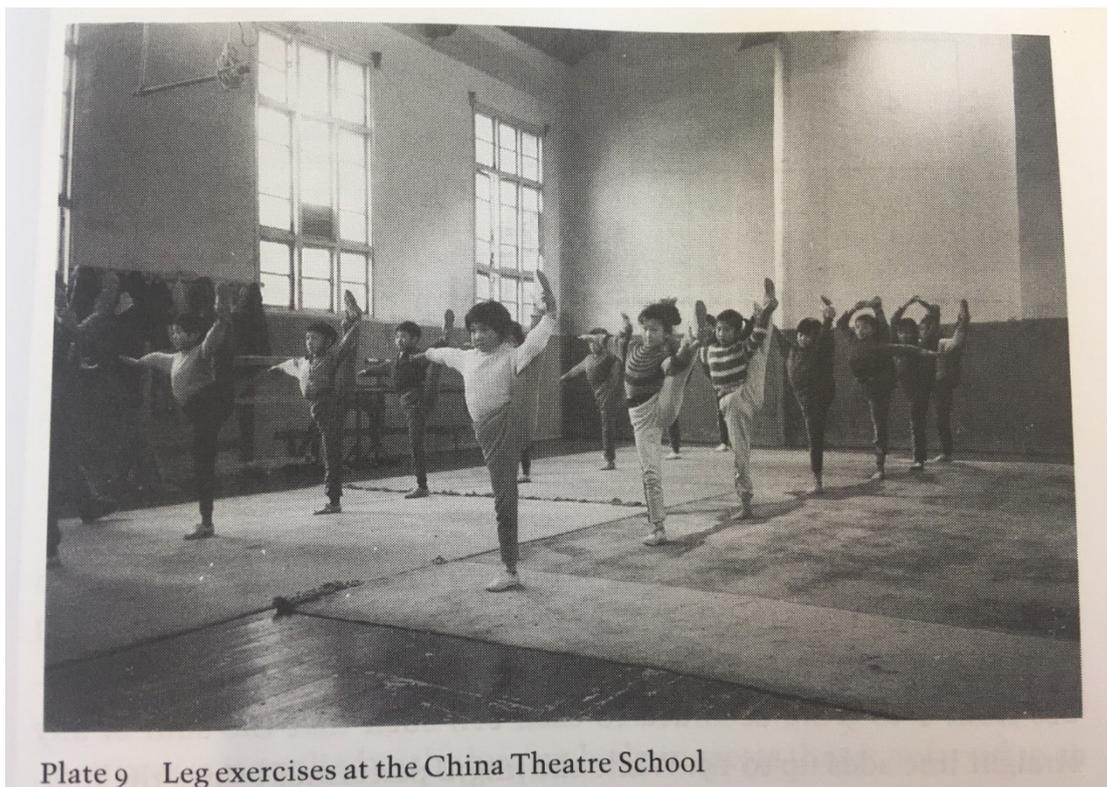


Imagen 16. Entrenamientos para las piernas en la Academia Nacional de Artes Teatrales de China.⁴¹²

Además de los entrenamientos centrados en las piernas, los alumnos deben realizar ejercicios que disciplinen otras partes del cuerpo (manos, brazos, dedos, cabeza, ojos, piernas, pies) para que luego lleguen a manejar con *fa* (doctrina, o principio o manera general) el cuerpo entero articulado.⁴¹³

Tras completar los entrenamientos físicos y una vez ha memorizado las letras de las composiciones, el alumno empieza a imitar la representación del rol de su maestro cantando o recitando las letras combinándolas con las expresiones corporales: posición de los pies, postura corporal, inclinación de ángulo exacto de la cabeza, gestos exactos de las manos. El maestro está al lado del alumno, corrigiéndole si comete algún error del movimiento corporal y recordándole el principio de las cinco artes: cada parte individual (ojos, manos, cabeza, pies y tronco) del cuerpo diseccionado tiene que cumplir con su cometido, pero tiene que moverse en armonía con otras partes como si

⁴¹² *Ibid.*, 93.

⁴¹³ *Ibid.*, 90-93.

hubiera una cuerda invisible que las está tirando y controlando.⁴¹⁴ Entre los profesionales se suele comentar la frase “you jishu meiyou yishu” (tiene técnica pero le falta el arte) para describir a quien se presenta con técnicas físicas sobresalientes de distintas partes diseccionadas del cuerpo pero no es capaz de combinar los elementos diseccionados transformándolos en un conjunto articulado harmónico.⁴¹⁵

Todo el proceso de diseccionar el cuerpo, entrenarlo con estereotipos (los maestros) y por último, manejar los elementos corporales diseccionados convirtiéndolos en un conjunto articulado: reformar un cuerpo nuevo, se trata, de hecho, de *vaciar el cuerpo* desplazando la identidad para *reformar* o *reconstituir* un cuerpo nuevo y con una identidad nueva.

5.1.2 La docilidad del cuerpo/sujeto

Circula una frase hecha sobre la representación operística: *un minuto encima del escenario, diez años de entrenamientos y prácticas fuera del escenario*. La frase se puede entender desde distintas perspectivas, pero lo que nos llama la atención consiste en el hecho de que “diez años” de inmersión en las prácticas performativas de género son suficientes para que emerja cierto sujeto performativo. El Dan masculino comparte similitudes esenciales con el onnagata⁴¹⁶ del teatro japonés. Yoshizawa Ayame I (1673-1729), según A.C. Scott (1909-1985), quien fue considerado el gran onnagata de su tiempo y desarrolló técnicas únicas y ejemplares para la representación de los actores futuros de la impersonación femenina. Su filosofía de representación se documenta en la obra *Ayamegusa (The Words of Ayame)* compilada en la prestigiosa obra del arte teatral de *Kabuki: Yakusha Rongo (The Actors' Analects)*, como la Biblia de la impersonación femenina. Chen Shixiong señala en su artículo *El género de los bailarines, dan masculinos y onnagatas y la estética* (2010)⁴¹⁷ que Ayame comenta en

⁴¹⁴ *Ibid.*, 90.

⁴¹⁵ *Ibid.*, 93.

⁴¹⁶ Onnagata u oyama: se refiere al actor que desempeña el papel de una mujer joven en las obras teatrales del teatro japonés *kabuki*. Conocido, igual que el Dan masculino en la Ópera de Pekín como actores de impersonación femenina.

⁴¹⁷ Chen Shixiong, “Nanbalei, Nandan, Nüxing de Xingbie he Meixue Wenti”, en *Wenyi Yanjiu*, vol. 2, 2010, pp. 60-71.

Ayameguesa que los onnagatas deberían vivir como mujeres; si el actor sólo interpreta a mujer en el escenario la representación sería “masculinizada” mostrando rasgos de hombres; por otra parte, el onnagata es hombre pero si no se siente bien cuando le tratan como a una mujer, esto indica que le faltan técnicas de actuación y su representación tampoco será exitosa y satisfactoria; añade también que fuera del escenario los onnagatas deberían sentirse como mujeres y cuando tratan con otros actores deberían hacerlo bajo el paradigma de la relación entre hombre y mujer, así cuando al onnagata le toca representar en el escenario historias románticas es capaz de ofrecer una actuación que trasciende el género evitando cualquier obstáculo causado por el género.

En paralelo, los profesionales chinos también ponen de relieve desde la antigüedad la importancia de sentir y vivir como mujer. Tang Xianzu (1550-1616)⁴¹⁸ señaló que los actores del rol Dan deberían sentirse mujeres indicando que es obligatorio vivir realmente los rasgos psíquicos de su rol.⁴¹⁹ Además, Chen revela otro fenómeno relevante en los *troupes*: es obligatorio que los Dan masculinos, sea encima del escenario o durante su entrenamiento o en la vida cotidiana, cumplan el principio de “convertirse corporal y psíquicamente en mujer”,⁴²⁰ lo que implica una disciplina constante sobre el cuerpo, más allá del entrenamiento técnico; por ejemplo, para que los actores se mantengan la piel blanca deben seguir una dieta estrictamente controlada en el consumo de sal y aceite e incluso hacer uso de mascarillas corporales.⁴²¹

Sea para los actores de Dan masculino o los onnagatas, la impersonación femenina no se limita a la similitud corporal externa (vestido, figura y etc.) sino que se penetra e infiltra en la psique; y tampoco se limita al escenario, sino que se extiende a toda la dimensión de la vida cotidiana. Teniendo en cuenta que tradicionalmente no son los actores que optan por el rol de Dan masculino con su propia voluntad, sino que son los maestros quienes les asignan el rol a edad temprana en función de sus características

⁴¹⁸ Tang Xianzu (1550-1616), dramaturgo y literario de gran fama de China. Obra representante: *El pabellón de las Peonías*, que se considera la obra cumbre de la dramaturgia china.

⁴¹⁹ Chen Shixiong, “Nanbalei, Nandan, Nüxing de Xingbie he Meixue Wenti”, en *Wenyi Yanjiu*, vol. 2, 2010, pp. 60-71, p. 66.

⁴²⁰ *Ibid.*, 66-67.

⁴²¹ *Ibid.*, 66-67.

de figura, de voz y de carácter. Entonces cabe preguntarse, ¿es diferente decir a una niña “eres niña” y decir a un joven actor “eres chica”?

Tal vez la diferencia no sea tan grande como imaginábamos. Recordemos que Lacan argumentaba que el sexo no es sino una posición simbólica que uno o una está obligado u obligada a asumir: “imposiciones que operan en la estructura del lenguaje y, por consiguiente, en las relaciones constitutivas de la vida cultural.”⁴²² A partir de la perspectiva de la teoría butleriana de la performatividad de género, la experiencia de los actores de Dan masculino, tanto de los entrenamientos como de la vida cotidiana se puede replantear como un proceso (otro proceso ajeno del que ha comenzado al nacer e integrarse en el ámbito simbólico del lenguaje) de la asunción de la posición simbólica del sexo “femenino”.

Antes que nada, nos enfrentamos con el hecho indiscutible de que los entrenamientos (físicos y simbólicos) de los actores de Dan masculino empiezan a una edad muy temprana (siete u ocho años). Este proceso responde con toda exactitud a la manipulación del *cuerpo como objeto y blanco de poder*, como Foucault señaló: ya desde la edad clásica se puede observar la gran atención dedicada al cuerpo y a las prácticas que lo manipulan, lo educan y la dan la forma deseada. El cuerpo es mucho más maleable a una edad más temprana, cuando se aproxima infinitamente a ser un objeto por trabajar “blanco” y “vacío”, que espera ser inscrito y rellenado por el poder.⁴²³

Otro hecho bien conocido es que los entrenamientos para los Dan masculinos resultan severos y arduos; los castigos físicos, de hecho, eran normales durante la era de Mei, la del auge de la Ópera de Pekín. En aquel entonces sólo los niños de familias humildes y miserables eran llevados a las *troupes*, sea por sus propios padres por carecer de recursos para poder llevarlos adelante o por los traficantes por motivos puramente mercantiles. Aunque hoy en día se impiden castigos aplicados en los discípulos, en el

⁴²² Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 146.

⁴²³ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Aurelio Garzón del Camino, trad., Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2012, p. 158.

desarrollo de los entrenamientos sigue jugando un papel notable “la noción de “docilidad” que une el cuerpo analizable con el cuerpo manipulable”.⁴²⁴ Puesto que el principio no ha cambiado, si un cuerpo puede ser sometido, utilizado, transformado y perfeccionado, el cuerpo es dócil. Existe un paralelismo entre lo que estamos abordando y lo abordado en el Capítulo 4 acerca del vendado de pies de las mujeres. Aquí también entra en juego una relación de docilidad-utilidad, “disciplinas” según Foucault, esto es, métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo.

No es la primera vez que recordamos que, en la sociedad, entre todas las redes tejidas por la organización del poder, el cuerpo queda atrapado en el ámbito del poder simbólico, que lo constituye como objeto de intereses imperiosos políticos. Si tomamos la *troupe* como una sociedad, los esquemas de docilidad no parecen distintos a los que encontramos en una sociedad real. De acuerdo con Foucault los esquemas de docilidad nuevos en comparación con los del siglo XVIII son, en primer lugar, la escala de control: no tratar el cuerpo como una unidad indisociable sino trabajarlo en sus partes ejerciendo así una coerción débil, sutil pero asegurada de eficacia, en movimientos, gestos, actitudes, rapidez: *poder infinitesimal sobre el cuerpo activo* él lo denomina. En segundo lugar, el objeto del control pasa de los elementos significantes de la conducta o el lenguaje del cuerpo a la economía y la eficacia de los movimientos. Por último, la modalidad: implica una coerción ininterrumpida.⁴²⁵

Estos procedimientos se pueden detectar en los entrenamientos propios de la Ópera de Pekín. Los entrenamientos físicos empiezan por *deshacer* y *diseccionar* el cuerpo de los actores para trabajarlo en partes separadas donde entra en juego una coerción débil e infinitesimal sobre el cuerpo. En este proceso surge la economía de los movimientos: cuanto más dócil sea el cuerpo, más útil resultará para que el actor lleve a cabo su impersonación. Para que la impersonación femenina resulte exitosa dicha coerción sutil e infinitesimal ha de ser una constante e ininterrumpida que no sólo se limita al ámbito del escenario, sino que también se infiltra en cada minuto de la vida

⁴²⁴ *Ibid.*, p.158.

⁴²⁵ *Ibid.*, p.159.

cotidiana de los actores. ¿Acaso todavía podemos afirmar que los entrenamientos que les aplican a los actores no son de esos métodos que controlan las operaciones más minuciosas de sus cuerpos, que Foucault denominan “disciplinas”?

Estos entrenamientos corporales, tanto físicos como simbólicos, jamás se pueden plantear como neutrales o inofensivos porque en este mismo proceso nace el arte del cuerpo: la formación de un vínculo entre la obediencia y la utilidad del cuerpo. De ese modo, se constituye una política de coerciones que trabaja en el cuerpo: “el cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone.”⁴²⁶ Se fabrican así cuerpos sometidos y disciplinados, los cuerpos “dóciles”. En este sentido, estos entrenamientos, o llamados ejercicios, físicos y simbólicos (por ejemplo, las prácticas repetidas miles veces de recitación de letras hasta que el cuerpo las tenga incorporadas), son acciones o prácticas sociales sedimentadas que implican el poder simbólico más que ejercicios corporales simplemente técnicos en el ámbito operístico.

Además, si vamos un paso más allá, teniendo en cuenta que estas prácticas están orientadas a la impersonación femenina es inevitable que estén infiltradas por los discursos dominantes que constituyen el orden de la matriz heterosexual, de ahí la posibilidad de replantear estos entrenamientos como prácticas performativas mediante las cuales emergerán identidades fluidas y sujetos performativos.

Por esta razón, en vez de contemplar el rol femenino que interpreta el actor de Dan masculino como una identidad-objeto realizada, manipulada por el actor-hacedor, la contemplamos desde la perspectiva de un sujeto performativo que emerge mediante un proceso fantasmático de identificación con la *feminidad*. Tanto el actor propio como el rol al que representa o “cita” se deberían entender como sujeto o identidad. Son dos sujetos performativos que han emergido como *efectos* de las prácticas performativas del género, mediante prácticas referenciales a dos estereotipos respectivamente: el propio actor al estereotipo de la *masculinidad* y el otro, el rol, lo representa citando (o

⁴²⁶ *Ibid.*, p.160.

haciendo referencia) al estereotipo de la *feminidad*. Es decir, en el mismo cuerpo, se están produciendo dos identificaciones con el género asignado (o dos asunciones del sexo asignado) y van emergiendo dos sujetos. El rol “femenino” al actor “masculino” no funcionan como la ropa respecto al cuerpo, es decir, no es separable del cuerpo sino que, parte del (doble) sujeto emergido en el cuerpo del actor.

En cierto sentido las *troupes* funcionan como micro-sociedades patriarcales donde las relaciones de poder se extienden por todo el tejido constructivo. El Maestro simboliza el poder y la ley del Padre y se le reserva la autoridad absoluta y el derecho a castigar a cualquier discípulo. El discípulo mayor, el que lleva más tiempo en la *troupe*, simboliza también una variante del poder del Padre, menor que el del Maestro, pero tiene el derecho y la autoridad sobre los demás, parecido al primogénito en la institución Zongfa (la Ley Zong) de China. El cuerpo es concebido como un conjunto de partes o fragmentos separados que se pueden ensamblar como si fuera una máquina y cumple lo que le es debido. Los entrenamientos supuestamente “artísticos” aplicados en el cuerpo sexuado de los actores de Dan masculino implican la esencia de los procesos de normalización y domesticación física y simbólica a los que están sometidos los actores en el marco simbólico de una micro-sociedad disciplinaria donde el poder simbólico, de manera microfísica y capilar, desarticula y rearticula los cuerpos.

En *Vigilar y castigar*, Foucault muestra en la Edad Media cómo la disciplina, como el mecanismo principal del poder, determina la relación de los cuerpos con su entorno convirtiéndolo en el núcleo fundamental del control, así produce y reproduce cuerpos analizables y manipulables: cuerpos dóciles, donde las disciplinas corporales se infiltran en la sujeción del individuo y la docilidad del cuerpo acaba siendo la docilidad del sujeto.⁴²⁷ En este sentido, la docilidad del cuerpo del Dan masculino se traduce en la docilidad del sujeto, esto es, el individuo, el actor. Es necesario aclarar y recordar que el cuerpo, enredado entre las redes tejidas por el poder simbólico que lo significa y lo hace representar, no es un lienzo en blanco en que podemos escribir de

⁴²⁷ Isabel Clúa, “Género, cuerpo y performatividad”, en *Cuerpo e identidad I*, Meri Torras, ed., Barcelona: Edicions UAB, 2007, pp. 181-217, p. 182.

voluntad libre. La existencia del cuerpo es una existencia performativa que se despliega dentro de los marcos culturales que lo hacen reconocible, visible e inteligible. No es un simple envoltorio de la alama o del espíritu o cualquier existencia metafísica al que se refiere. El cuerpo no se define por los parámetros del ser o el tener sino por el de devenir:

Más que *tener* un cuerpo o *ser* un cuerpo, *nos convertimos* en un cuerpo y lo negociamos, en un proceso entrecruzado con nuestro devenir sujetos, esto es individuos, ciertamente, pero dentro de unas coordenadas que nos hacen identificables, reconocibles, a la vez que nos sujetan a sus determinaciones de ser, estar, parecer o devenir.⁴²⁸

Los Dan masculinos, siendo sujetos-cuerpos, son *efectos* discursivos y performativos de los nudos pluridireccionales de los discursos de poder/saber. Son *efectos* contingentes y en estado de suspensión o transitorio, al incorporar el control que les resulta invisible y naturalizado. Son el producto de variadas tecnologías sociales (si pensamos el género una “tecnología del sexo” que Foucault analiza en su teoría de la sexualidad), y de discursos dominantes ya institucionalizados. En el Dan masculino, discursos, género y cuerpo son inseparables. Estoy de acuerdo con Meri Torras en su afirmación⁴²⁹ de que el arte constituye el ámbito donde se ha ido más lejos en la investigación y experimentación del cuerpo. El Dan masculino es aquel arte donde el cuerpo se pone en evidencia (su representación propia, la representación del cuerpo, no del sujeto, ni del individuo o cualquier agente detrás del cuerpo, y su lenguaje) mientras se nos antoja desbordando el límite convencional del género que marcaba su evidencia.

5.1.3 Mei Lanfang, un cuerpo/sujeto erotizado y su dinámica con el nacionalismo

Tradicionalmente, el arte de la actuación teatral iba vinculado, especialmente durante

⁴²⁸ Meri Torras, “El delito del cuerpo”, en *Cuerpo e identidad I*, Meri Torras, ed., Barcelona: Edicions UAB, 2007, pp. 11-36, p. 20.

⁴²⁹ *Ibid.*, 27.

la dinastía Ming y la Qing, a los problemas morales de corrupción y degradación ética, porque el personal femenino se asociaba con la prostitución, asunto que se ha abordado en el Capítulo 1 a propósito de las prohibiciones repetidas a la actuación de actrices (en chino, *nüxi*) y de las *troupes* de personal femenino. La impersonación femenina (en el caso de la Ópera de Pekín, el Dan masculino) surgió como alternativa de resolución para enfrentarse con la corrupción y degradación ética que se atribuía a la presencia de mujeres en el escenario. Sin embargo, en las épocas en que más se censuró la Ópera de Pekín, tampoco la interpretación masculina pudo escapar de la prohibición; por ejemplo, durante la Dinastía Qing, el *huadan* (un rol femenino, joven, alegre, atractiva y coqueta) interpretado por actores quedó prohibido por mostrar demasiado atractivo sexual, en comparación con otros roles de Dan más decentes y virtuosos como el *qingyi*.⁴³⁰ Wei Changsheng (1744-1802), uno de los pioneros del arte de Dan masculino, se especializó en el rol *huadan* y se contaba entre los actores más famosos de la impersonación femenina durante la Dinastía Qing. Fue él quien introdujo la técnica *Qiao* (abordada en el Capítulo 1) en la impersonación femenina para representar la silueta femenina con hermosas curvas corporales y movimientos atractivos como si anduviera con los pies de loto. Le prohibieron cualquier actuación en Beijing porque su representación se consideraba, evidentemente, sexualmente orientada y ganaba cada día más popularidad entre el público.⁴³¹

Desde el principio, el atractivo sexual es inherente a todo el arte de la impersonación femenina; el Dan masculino tampoco es una excepción. Datos históricos y biográficos⁴³² indican que los chicos eran seleccionados y entrenados para el Dan masculino gracias a sus buenas facciones, sus figuras esbeltas y sus voces “femeninas”;⁴³³ es decir, los rasgos físicos o corporales, voz y temperamento que

⁴³⁰ Min Tian, “The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre”, en *Theatre Journal*, vol. 17, n.º.1, pp. 78-97, Hawai’i: University of Hawai’i Press, 2000, p. 81.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 81.

⁴³² Tang Baotao, *Fuliancheng Sanshinian Shi* (Historia de treinta años de la troupe Fuliancheng), *Pinju Shiliao Congkan*, Liu, Shaotang y Shen, Weichuang ed., vol. 1, Taipei: Zhuanji Wenxue Chubanshe, 1974, pp. 136, 168, 188.

⁴³³ Min Tian, “The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre”, en *Theatre Journal*, vol. 17, n.º.1, pp. 78-97, Hawai’i: University of Hawai’i Press,

determinan la selección del intérprete cumplen con la expectativa de la *feminidad* y más específicamente, de una feminidad atractiva: “El criterio para un actor de impersonación femenina sobresaliente consiste en *seyi jujia* (色艺俱佳): buenas facciones y figura, y técnicas artísticas (y sexualmente atractivas)”.⁴³⁴

De acuerdo con Laura Mulvey, en su *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1999), el placer visual se centra en el mecanismo dualista de la mirada: el hombre como sujeto activo y la mujer, la imagen, el objeto observado. Aunque este análisis se desarrolla, como es bien sabido, a propósito de Hollywood, es posible sostener que en la esfera de la ópera de Pekín el mecanismo funciona de la misma manera. Esto explica por qué importan factores como las buenas facciones, las figuras esbeltas y las voces duces y suaves, todo rasgo identificado con lo femenino, es clave a la hora de seleccionar a los futuros actores de Dan masculino: son “atributos” codificados en los cuerpos “femeninos” que provocan placer visual a los ojos “masculinos”, son “atributos” que exhiben y amplifican el “to-be-looked-at-ness” del objeto observado.

Para un actor de Dan masculino, importa tanto su dinámica sexual como su competencia artística. Por ejemplo, en la obra de información biográfica de actores de Dan masculino *Yanlan Xiaopu*, una de las pocas que se conservan en buen estado sobre los actores de Dan masculino, existen muchas referencias sobre el atractivo sexual de los actores, tanto rasgos físicos como psíquicos y espirituales, por ejemplo, las descripciones que los relacionan con diferentes “flores”⁴³⁵ refiriéndose implícitamente a su atractivo sexual.

La dimensión erótica de la impersonación femenina en la Ópera de Pekín es evidente y podemos rastrearla en el pasado. Está constatado cómo en paralelo con la pasión pública por el arte de Dan masculino se produce el fenómeno *xiadan* (coquetear con Dan masculino)—en chino 狎旦—que insinúa relaciones íntimas e inadecuadas entre los actores y los admiradores del ámbito literario o de la burocracia estatal. Una

2000, p. 82.

⁴³⁴ *Ibid.*, “The criterion for an excellent female impersonator was *seyi jujia* – good looks and artistic (and sexually appealing) techniques”, p. 82.

⁴³⁵ *Ibid.*, 82.

novela popular del siglo XVIII, *Pinhua Baojian*, con descripciones sobre la adicción a los actores de Dan masculino de la Ópera de Pekín resulta especialmente interesante. Según Tian, un literato e investigador de los finales del siglo XIX, Wang Mengsheng, indicó que en aquel entonces muchos actores de Dan masculino en Beijing eran muy conocidos y apreciados por sus atractivos homosexuales.⁴³⁶ Wang mencionó, en particular, a uno de ellos, quien se bastaba solo con su belleza para cautivar a los espectadores a pesar de no poder cantar bien y de poca destreza en actuación. Señaló, además, que la apreciación hacia los actores tenía que ver con la experiencia del placer homosexualmente erótico.⁴³⁷

No obstante, frente a la visión erotizada del Dan e incluso la sugerencia de relaciones homosexuales, la imagen social de Mei Lanfang resulta intacta a las críticas, Mei ha podido adquirir una significación distinta, incluso opuesta, chocando con esa tradición. En el ensayo *From Imperial Concubine to Model Maoist: The Photographic Metamorphosis of Mei Lanfang* (2006), Suk-Young Kim realiza un recorrido fotográfico analítico sobre la fascinación que Mei Lanfang despertó en China y fuera del país. Mei es el único actor Dan masculino, símbolo incuestionable de todo el arte de la impersonación femenina, que goza de tal reconocimiento y prestigio transnacional. Sergei Eisenstein, director soviético conocido de cine y admirador de Mei, así describe la dimensión transnacional del fenómeno-Mei:

Mei goza de una popularidad que trasciende fronteras nacionales de China; en San Francisco, en las familias intelectuales chinas se ven sus retratos y carteles de silueta; en las pequeñas tiendas del barrio chino en Nueva York, o en restaurantes chinos de moda en Berlín, o en las tabernas en Yucatán, dondequiera late un corazón chino que recuerda su patria. Mei Lanfang es conocido por dondequiera.⁴³⁸

⁴³⁶ *Ibid.*, 83.

⁴³⁷ Wang Mengsheng, *Liyuan Jiahua* (Historias en las troupes), Taipei: Xuehai Chubanshe, 1972, pp. 143-144.

⁴³⁸ Sergei Eisenstein, "The Enchanter from the Pear Garden", en *Theatre Arts Monthly*, 19, 10 (1935), p. 761. Citado desde Suk-Young Kim, "From Imperial Concubine to Model Maoist: The Photographic Metamorphosis of Mei Lanfang", en *Theatre Research International*, vol. 31, n.º. 1: 37-53, Cambridge:

Especialmente después de las giras de representación que Mei realizó en los Estados Unidos (1930) y la Unión Soviética (1935), se publicaron libros documentales ilustrados con fotografías refinadamente elaboradas que reproducen a Mei como la mujer perfecta *en el escenario* y como el caballero decente *fuera de escena* (en su vida cotidiana). Aunque el homoerotismo no era un tema abierto a discusión a nivel político y académico no se puede taparse los ojos ante el hecho de que la imagen (la fotografía) o la figura *en el escenario* de Mei como *la mujer perfecta* haya despertado experiencias y placeres de sentido tanto heteroerótico como homoerótico entre el público. Al respecto, Kim también señala en su trabajo de investigación que existen materiales fotográficos que permiten constatar que la fascinación por Mei deriva del origen de sus atractivos sexuales, caracterizados por rasgos tanto de la *feminidad* como de la *masculinidad*.⁴³⁹ Veamos unas imágenes seleccionadas en su trabajo de investigación fotográfica:



Imagen 17. Anuncio de la representación de Mei en un periódico.⁴⁴⁰

Cambridge University Press, 2006, p. 37

⁴³⁹ Suk-Young Kim, "From Imperial Concubine to Model Maoist: The Photographic Metamorphosis of Mei Lanfang", en *Theatre Research International*, vol. 31 n.º 1: 37-53, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 40.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, 40.



Imagen 18. Un título que subraya la ambigüedad sexual de Mei en el artículo *Literary Digest* (1924) titulado *La "dama" protagonista caballero*⁴⁴¹

Son dos de las imágenes típicas y clásicas en las que se muestra el atractivo artístico y sexual de Mei *en el escenario: la mujer perfecta*, sea una dama elegante de la corte, una bella decente y tímida perteneciente a un gran linaje, o una joven atractiva y provocativa. El atractivo sexual y el manejo de este atractivo a fin de atraer al público, tanto a los espectadores como a las espectadoras, es fundamental para el actor. Puesto que el éxito en el escenario no sólo depende de las buenas técnicas básicas operísticas, sino que también del ojo de los espectadores, del placer visual erótico para los ojos "masculinos". Aparte de *la gran belleza femenina* que incorpora y encarna, la yuxtaposición de "atributos" femeninos y masculinos en el mismo cuerpo constituye aún más el mito fascinante de Mei. De esta cuestión trata el título⁴⁴² del reportaje del

⁴⁴¹ *Ibid.*, 41.

⁴⁴² Me refiero a la imagen 5, el título inglés: *The Gentlemanly "Leading Lady" of China* (La "dama" protagonista caballero).

periódico. La “dama” protagonista caballero que contrapone intencionadamente el (supuesto) *contraste* del cuerpo de Mei. La yuxtaposición o el *contraste* se observa aún mejor en esta imagen:



Imagen 19. *The Literary Digest* (23 de agosto de 1924).⁴⁴³

Kim observa y señala que la sexualidad ambivalente de Mei se amplifica en artículos como éste en los que se pone de relieve el *contraste* entre las dos fotos que intentan mostrar a Mei como él mismo: el caballero con mucho estilo y vestido a la moda occidental, y a Mei en el rol de chica bella y tímida luciendo el vestido bordado

⁴⁴³ *Ibid.*, 43.

tradicional chino.⁴⁴⁴ La belleza andrógina o el atractivo de la sexualidad ambivalente que ostenta el cuerpo de Mei alimenta no sólo una pasión y fascinación pública sino también una fantasía sexual pública. “No sólo las jóvenes, sino que también los jóvenes de dieciocho años sueñan con casarse con Mei”⁴⁴⁵ afirma Min Tian en su trabajo.

La fascinación y la fantasía alimentada por el carácter andrógino del cuerpo de Mei se puede entender en doble sentido: heteroerótico y homoerótico. Visto desde la perspectiva de los espectadores, el Dan masculino es una bella en la que pueden proyectar sus deseos eróticos; visto desde la perspectiva de las espectadoras, el Dan masculino es un hombre guapo y dotado de talentos increíbles para el arte. Pero no tiene sentido la insistencia en distinguir la fantasía heterosexual (u homosexual) originada desde la *feminidad* de Mei de la fantasía heterosexual (u homosexual) originada desde la *masculinidad* de Mei porque se tratan de conceptos tan contrarios el uno como el otro. El intento de clasificar sería una batalla perdida puesto que cae, aunque sin querer, inevitablemente en la de la lógica de la matriz heterosexual. Lo que importa es el hecho de que el Dan masculino sea capaz de producir confusiones y ambivalencias irresolubles entre el público si se renuncia al discurso biologicista.

Además, hay que señalar que la figura Mei existe más allá de los parámetros ligados al cuerpo/sujeto erotizado, pues su contexto histórico—una de las épocas más turbulentas de la historia de China—fomenta su vínculo con el nacionalismo. Así, en su cuerpo se encarna no sólo la *feminidad/masculinidad* fantaseada sino también el discurso nacionalista; de ese modo, el prestigio del que gozaba no solo tiene que ver con su talento artístico o a su atractivo sexual, sino también con el patriotismo y nacionalismo que encarna en su propio cuerpo.

Siendo un artista de élite de la cultura china, se respeta a Mei como el héroe nacional por excelencia y como artista del pueblo gracias a su contacto permanente y cercanía con el pueblo chino. Encarna, pues, la esencia de la cultura tradicional, a la

⁴⁴⁴ *Ibid.*, 42.

⁴⁴⁵ Min Tian, “not only girls but eighteen-year-old male spectators would have liked to marry Mei” , “The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre”, en *Theatre Journal*, vol. 17, n°1: 78-97, Hawai’i: University of Hawai’i Press, 2000, p. 82.

que ha dedicado toda su vida como su emblema y como gran promotor. Además, no solo exporta la imagen nacional al resto del mundo, sino que manifiesta una posición patriótica en determinados momentos. Es especialmente significativa, en este sentido, la relación con Japón: visitó el país tres veces en 1919, 1924 y 1956, pero al estallar la guerra contra la invasión japonesa,⁴⁴⁶ rechazó muchas veces realizar ninguna representación para los japoneses en China. Poco después de la ocupación completa por las tropas japonesas en Shanghái y la Masacre de Nankín cometida por los japoneses como el “Holocausto” de versión china en 1937⁴⁴⁷, Mei se decidió a llevar el bigote para demostrar su resolución de rechazo absoluto a cualquier representación y para que quedara clara su resistencia definitiva en contra de la ocupación japonesa.



Imagen 20. Retrato de Mei Lanfang con bigote (a principios de los años 1940).⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Se refiere a la Guerra chino-japonesa (1937-1945) durante la Segunda Guerra Mundial. Comenzó oficialmente el 1937, año en que el ejército japonés inició la invasión del norte y el este de China cuando ya tenía controlada las tres provincias en el noreste de China.

⁴⁴⁷ Conocido como la Masacre de Nankín (Nanjing). Tras la caída de la ciudad Nankín (Nanjing) frente a las tropas invasoras del Imperio de Japón el 13 de diciembre de 1937, los ejércitos japoneses cometieron crímenes y atrocidades contra la humanidad dentro y fuera de la ciudad, incluyendo el pillaje, la violación, la matanza de civiles y prisioneros de guerra de manera extremadamente inhumana. La cifra de muertos civiles es superior a 300,000.

⁴⁴⁸ Suk-Young Kim, “From Imperial Concubine to Model Maoist: The Photographic Metamorphosis of

El acto de llevar bigote hizo inmortal el patriotismo de Mei y le ganó aún más respeto y reputación entre el público, pues semejante resistencia ante el militarismo e imperialismo japonés acarrea un riesgo de la propia vida que también asumieron miles y miles de chinos en aquella etapa. En esa circunstancia, Mei se erige no sólo como un genio atractivo del arte sino también como un soldado valiente e íntegro, una patriota de personalidad indoblegable, que ha trascendido a su época: la anécdota del bigote ha inspirado una frase hecha en chino, exclusivamente dedicado a Mei: 蓄须明志 (llevar el bigote para demostrar el amor que siente por la patria).

En definitiva, Mei se configura como una identidad poliédrica: a nivel artístico es el Maestro inmortal, y al nivel nacionalista es un gran patriota respetable. En su cuerpo no sólo se encarna la esencia del arte tradicional chino sino también la esencia de la cultura tradicional china, el patriotismo. Sin duda alguna, Mei se considera por un lado el artista cercano del pueblo, y por el otro, también es un artista políticamente importante. Su importancia política no tiene precedentes y ha sido insuperable para las generaciones posteriores. Cuando el presidente Mao Zedong declaró la fundación de la República Popular China el 1 de octubre en 1949, Mei estuvo presente en la tribuna de la gran ceremonia junto con los líderes de altos rangos del Partido Comunista de China para presenciar la plena inauguración nueva de la historia china.

Mei Lanfang”, en *Theatre Research International*, vol. 31 n°.1: 37-53, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 47.



Imagen 21. Mei, en 1949 en la tribuna de la Plaza de Tian'anmen.⁴⁴⁹

A pesar de su importancia política, Mei siempre estuvo próximo al pueblo chino. En vez de mantenerse distancia con el pueblo, cultivó una relación estrecha con el pueblo común y corriente, especialmente en la ancianidad de su vida. En su biografía, expresaba lo que apreciaba del pueblo común y corriente:

Empecé mi carrera de representación operística desde a los 11 años de edad. Sólo dejé de realizarla durante los años cuando Shanghái estaba bajo la ocupación de los invasores japoneses. Durante aquellos años llevaba bigote para acentuar mi rechazo a trabajar para los enemigos. Todo el tiempo que trabajé en la sociedad antigua China, no sabía de verdad para quienes estaba trabajando, aunque me gané la vida y la fama. Sin embargo,

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 48.

los nuevos espectadores, obreros, campesinos y soldados, todos los trabajadores de la nueva China, me hicieron cambiar mucho la vida escénica. La pasión y el entusiasmo que sentían por mi arte me animaba de tal manera que me ayudaron a restaurar la confianza en mí. Empecé a realizar actuaciones donde apenas iba. Ahora tengo un público mucho más amplio.⁴⁵⁰



FIG. 9 Mei is seen among the Chinese people (1950s).

Imagen 22. Mei, entre el pueblo chino (en los años de 1950).⁴⁵¹

⁴⁵⁰ Suk-Young Kim, “Since commencing my stage career at the age of eleven, I only stopped performing during the few years when Shanghai was under the domination of the Japanese aggressors. During that period, I grew a moustache to emphasize my refusal to work for the enemy. In all my years in the old society, though I had made a name for myself as an actor, I never truly understood for whom I was working. But my new audience, the workers, peasants and soldiers who are China’s laboring people, brought tremendous changes to my stage life. Their enthusiasm and interest in my art have greatly encouraged me, bringing me a new lease on life. My confidence was restored. I began performing in different places, many of which I had seldom visited before. Now I have a much wider audience.”, “From Imperial Concubine to Model Maoist: The Photographic Metamorphosis of Mei Lanfang”, en *Theatre Research International*, vol. 31, n° 1: 37-53, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 49.

⁴⁵¹ *Ibid.*, 49.

El Mei como figura cultural enraizada en el público coincidía con la política cultural de “acercarse al pueblo” del nuevo gobierno. Esto, a la inversa, también coincidía con el deseo de Mei de elevar el estatus de los profesionales de las artes teatrales. Según se hace evidente en el documental *You Jian Mei Lanfang*, era consciente de la importancia de la visibilidad tanto encima del escenario como en la vida sociopolítica, especialmente cuando concebía el sueño ⁴⁵² de todas las generaciones de profesionales artísticos: ganarse el respeto social, elevar su estatus, dejar ser colectivos marginados y tener mayor impacto en la cultura dominante. El pueblo le respeta y aprecia por su perfección en el arte, por su patriotismo, pero también por lo que ha sido en su vida personal y por su compromiso con la familia. Es un gran defensor a la altura del nacionalismo y a la vez, es un marido y padre “normal”. Obviamente, “normal” quiere decir, en este contexto, que encaja con el estereotipo de masculinidad que se institucionaliza por los discursos de la cultura dominante de la sociedad. En aquel entonces, esa masculinidad “normal” se apoyaba en casarse y fundar una familia (sólo heterosexual) y tener descendientes para que perpetuar el linaje de la parte de la familia del varón.

⁴⁵² Según lo documentado en el documental *You Jian Mei Lanfang*, el Maestro trabajó y se dedicó toda la vida para cumplir el sueño de todas las generaciones de actores y actrices de las actuaciones teatrales: que se ganen respeto social, que se eleve su estatus social, y que dejen de ser colectivos marginados y empiecen a cobrar fuerza en la cultura dominante.



Imagen 23. Foto de la familia de Mei Lanfang en 1941.⁴⁵³

La dimensión social ejemplar de la vida de Mei Lanfang puede leerse a través de esta fotografía en la que aparece la segunda esposa de Mei, Fu Zhifang. Mei se casó con ella porque su primera esposa Wang Minghua perdió la fertilidad. El motivo del segundo matrimonio, por tanto, se vincularía más a la responsabilidad familiar que a la pasión romántica. En esta etapa histórica era legítimo que el hombre tuviera varias cónyuges. Además, era impensable que el linaje de la familia de Mei terminara sin descendientes porque en la cultura china se considera grave desobediencia y falta de respeto a los padres y ancestros si un hombre no tiene hijos, por lo cual que sea el motivo, se considera un pecado imperdonable. Por lo tanto, el segundo matrimonio de

⁴⁵³ El documental *You Jian Mei Lanfang* (2006) en versión de papel, Beijing: Zhongguo Xinwen Jilu Dianying Zhipianchang, 2009, p. 113.

Mei supondría más una decisión de toda la familia que un suceso privado. Fu y Wang se llevaban muy bien y se trataban como si fueran hermanas. Fu y Mei también eran un matrimonio feliz, Fu dio a luz a nueve hijos, pero el matrimonio perdió a cinco de ellos por la desgracia. Antes de casarse con Mei, Fu también ejerció la actuación de la Ópera como el rol Dan. Después de integrarse en la familia de Mei, le apoyó totalmente en su carrera y se la consideraba la mujer detrás del gran Maestro Mei.

Aquí vemos otra vez cómo lo “privado” no es privado sino familiar y lo “familiar” no es simplemente familiar sino social, en lo profundo: *lo personal es político*. El hecho de que Mei haya formado una familia convencional cumpliendo con todas las expectativas sobre la *masculinidad*, y al mismo tiempo sea el símbolo definitivo de la *feminidad*, es en sí mismo una ironía tremenda. Si *masculinidad* y *feminidad* no se construyen excluyéndose mutuamente y si la *feminidad* no se ha articulado mediante estereotipos “femeninos” ¿cómo puede explicarse la convivencia de estos dos opuestos en un mismo cuerpo? Otra ironía consiste en que después de casarse con Mei, Fu abandonó su carrera profesional como actriz de Dan para cuidar y apoyar a Mei gestionando los asuntos de la familia. La ironía reside en un sentido implícito: el desconocimiento de la *feminidad* representada por ella (y muchas otras actrices), por la propia mujer frente al reconocimiento definitivo de la *feminidad* del nivel más alto representada por Mei, la *feminidad* que simboliza la idealizada a los ojos masculinos. Generalmente se sabe poco sobre ella, solo en la película *Mei Lanfang* (2008) se desvela parte de su vida con Mei como su querida esposa y la mujer de soporte detrás del gran Maestro. En cuanto a Wang, aún menos, toda una insignificancia como la vida de muchas mujeres de aquellos tiempos.

En la película *Mei Lanfang*, la representación de la personalidad de Mei acentúa el coraje masculino y la determinación en la resistencia contra los invasores japoneses, asunto que ya se ha comentado anteriormente. Aunque los oficiales japoneses le exigieron reiteradamente a actuar, Mei nunca cambió de idea y prefirió una vida miserable por la falta de ingresos. No realizó ninguna actuación hasta el año 1945 cuando China logró el triunfo final en esta larga guerra. En esta película también se

reproduce una escena clásica y bien conocida entre el público: en una ocasión, y sin conseguir persuadir a Mei para que actuara, un oficial del ejército japonés le insultó gritando: “no eres nada sino una mujer impertinente *en el escenario*”. Inmediatamente Mei replicó: “*fuera de escena soy un hombre*”. Como actor del arte de la impersonación femenina, apenas fue atacado, criticado o cuestionado por la falta de *masculinidad*, porque fuera de escena se mostraba como un *hombre*. Un *hombre* heterosexual y normal que tiene esposas e hijos y un *hombre* valiente que se atreve a jugarse la vida para defender el honor de la patria, es un *hombre* verdadero de auténtica *masculinidad*.

Es incuestionable que Mei es El Gran Maestro de la Ópera de Pekín y un caso único: el único actor de Dan masculino que se presenta como el emblema de la esencia cultural de China y el único actor que logra el honor y respeto para todos los profesionales del arte teatral. Es el Maestro respetable tanto por sus logros artísticos como por su personalidad. De ningún modo se le puede quitar el mérito personal ante el gran prestigio que le han concedido en todo el mundo, pero en cierto sentido y de manera sutil, ese prestigio está relacionado con un cierto énfasis en la *masculinidad* y el nacionalismo que se encarna en su cuerpo.

Ante esta realidad que pudiera parecer contradictoria y dentro del marco teórico al que hemos venido apelando, creo que en Mei convergen en un mismo cuerpo dos identidades como efectos de dos identificaciones distintas: la identificación fantasmática con la *masculinidad* y la identificación fantasmática con la *feminidad*. Es un cuerpo/sujeto de constitución de propio actor-rol como sujeto-sujeto o identidad-identidad. No es el único cuerpo/sujeto en que se proyectan dos identidades, pero ha sido el único, incluso hasta la fecha, sujeto respetado y reconocido por o (también en sentido contrario) a pesar de la pluralidad de identidad demostrada en su cuerpo. Consecuentemente, esto invitaría a que preguntemos por qué. Siguiendo las teorías de Butler, sabemos que la identificación con la *masculinidad* no es sino una solución temporal para el deseo que nunca se resuelve; y que la abyección existe no sólo tranquilamente como la parte constituyente y excluida para la inteligibilidad cultural sino también como fuerza subversiva que espera la fisura en la supuesta estabilidad de

aquella solución temporal en la matriz heterosexual. La convergencia conciliable de las dos identificaciones se debería a la aprobación y aceptación social que le concede la inteligibilidad cultural a la *feminidad* de su cuerpo y de ahí, reconocible e inteligible el sujeto (o la otra mitad del sujeto) emergido mediante las prácticas performativas o el proceso de asunción del sexo femenino. Las dos asunciones fantasmáticas, inestables e interminables y mutuamente opuestas y excluyentes se complementan en un mismo cuerpo/sujeto, y esto a su vez, coincide con la cosmología del Daoísmo con respecto a la complementariedad del *yin-yang*. Sin embargo, es necesario advertir que aquí se juega un truco de la matriz heterosexual: definir el sujeto o la inteligibilidad del individuo en función de la “evidencia” del cuerpo: la anatomía del cuerpo, sexualidad heterosexual y otras normatividades heterosexuales. Entendemos que el respeto y el prestigio de los que goza Mei consisten en un efecto del funcionamiento complicado de su carisma personal, su noble personalidad y el contexto histórico delicado cuando reinaba el nacionalismo; es un corolario. Pero no se puede descartar un elemento contingente entre todos los factores determinantes para su éxito. Es que el cuerpo de Mei funciona de acuerdo con la “evidencia” y que Mei importa como un sujeto porque su cuerpo *importa*. Entonces, ¿qué pasaría cuando uno “tiene” (o existe como) un cuerpo fuera de la inteligibilidad cultural, un cuerpo que no *importa*?

5.2 Leslie Cheung (1956-2003), la *mariposa* de color prohibido

La respuesta a la pregunta anterior puede encontrarse en la figura de Leslie Cheung. Nacido en 1956 en Hong Kong, durante la generación del baby boom de la posguerra, Cheung fue el menor de diez hermanos de una familia de clase media. Su padre fue un sastre muy reconocido y tuvo su propia tienda de ropa, lo que le dio ocasión de trabajar para gente famosa del espectáculo como William Holden, Cary Grant, e incluso Marlon Brando y el famoso director Alfred Hitchcock. Pese a integrarse en un entorno familiar próspero, en una entrevista de la famosa revista estadounidense *Time* que tuvo con el crítico cinematográfico Richard Corliss, Cheung confesó que no tuvo una infancia feliz:

No he tenido una infancia feliz, y no vivimos juntos, mi vida está llena de peleas; me ha criado mi abuela; soy el menor y el más solo, con inmensa soledad. Mi hermano había estado saliendo con chicas y yo quedaba solo en el rincón de la casa, jugando con GI Joe (video juego) o con la muñeca Barbie. Era todo miserable. Mi padre no sabía cómo controlar sus emociones, ni conmigo ni con mi madre. Siempre pensaba que esto es lo que llaman matrimonio.⁴⁵⁴

A los doce años fue a Inglaterra a estudiar en Norwich School, en Norfolk. Fue en aquel entonces cuando se dio el nombre inglés Leslie, elección sobre la que declaró: “Me gusta la película *Lo que el viento se llevó* y me gusta Leslie Howard. (Leslie) Es un nombre tanto para hombre como para mujer. Se trata de un nombre unisex y por eso, me gusta.”⁴⁵⁵

Más tarde ingresó en la Universidad de Leeds para estudiar gestión textil con idea de suceder a su padre en el negocio familiar. Sin embargo, el estudio duró solo un año y tuvo que volver a Hong Kong porque su padre estaba gravemente enfermo. Al volver a Hong Kong, participó en el Concurso de Música Asiática del canal local ATV y ganó el premio del segundo puesto. De ahí en adelante, inició su carrera como actor y cantante de música pop. Haber trabajado en el canal ATV, le ayudó acumular muchas experiencias, aunque no alcanzó una fama notable. Fue su aparición en el cine, con su primera película *Erotic Dream of the Red Chamber* (1978) la que llamó la atención pública por aparecer semidesnudo. Los productores cinematográficos también vieron en él un estereotipo nuevo de estrella: hermoso, suave, peligroso. Son características

⁴⁵⁴ Richard Corliss, “I didn’t have a happy childhood. Arguments, fights and we didn’t live together; I was brought up by my granny.” “the youngest and the loneliest. My brothers would be dating girls and I was left alone in the corner, playing GI Joe or with my Barbie doll. It was miserable. My father couldn’t control his emotions, with me or my mother. I used to think, ‘And this is what they call marriage.’ *Forever Leslie*, en *Time*, May 7 2001.

Disponible en: <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,108021,00.html>

Todas las traducciones de inglés a castellano de esta entrevista de Corliss (2001) son mías.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, “I love the film *Gone with the Wind*. And I like Leslie Howard. The name can be a man’s or woman’s. It’s unisex, so I like it.”

suyas que logró amplificar de forma refinada a lo largo de su carrera: “Aquí tenemos un tipo nuevo de *star*: guapo, tierno, tóxico. Es un James Dean con más impulsos y es un Johnny Depp más *deeper* (profundo)”, comentó Corliss en la entrevista.⁴⁵⁶

Antes de la película *Adiós a mi concubina* (1993), que le lanzó definitivamente a la fama y le proporcionó reconocimiento internacional, ya logró éxitos muy notables con dos películas: *Una historia china de fantasmas* (1987) y *Rouge* (1987). Estas películas le llevaron al primer clímax de su carrera, en las que se presentó con elegancia, glamour y ternura. En 1991, ganó el premio del mejor actor del Golden Film Festival (Festival del Film de Oro) en Hong Kong gracias a su actuación brillante e inolvidable en la película *Days of Being Wild (Tiempos salvajes)* del famoso director famoso Wong Kar-wai. Pero sin duda, la cúspide de su carrera, que le llevó a ganar prestigio y resonancia internacional, llegó con el papel protagonista de la película de Chen Kaige, *Adiós a mi concubina*, una película que fue galardonada con el Premio de la mejor película en lengua extranjera de Premios Globo de Oro en Francia en 1993.

Además de los éxitos que logró en la cinematografía también alcanzó un estatus de estrella de la música popular. Publicó más de cincuenta álbumes en Hong Kong, Taiwán, Japón y Corea del sur y ganó numerosos premios musicales, incluyendo los de mejor cantante en diversos festivales de música en Hong Kong y en Asia. El 1 de abril de 2003, cuando Hong Kong estaba hundida en temor y tensión por la epidemia mortal de SARS (en castellano: Síndrome respiratorio agudo y grave), se lanzó desde la planta vigesimocuarta del Hotel Mandarin Oriental terminando así con su vida. Su suicidio ocupó las portadas de publicaciones importantes tanto en Hong Kong como en otras ciudades asiáticas, puesto que Cheung se había consolidado como algo más que una estrella en la cultura popular: representaba una figura queer sin precedentes en Hong Kong y en Asia.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, “Here was a new kind of star: beautiful, tender, toxic. James Dean with a mean streak, or a deeper Johnny Depp.”

5.2.1 Cuerpo *masculino* en figura *femenina*: travestismo y bisexualidad de Cheung

Es más apropiado decir que soy bisexual.

Mi mente es bisexual. Es fácil, para mí, enamorarse de una mujer;

y fácil también, enamorarse de un hombre.

Creo que un buen actor debería ser “andrógino”, y que no cesa de cambiar.

Leslie Cheung⁴⁵⁷

“Yo soy yo, aquella llama de color diferente”. Este verso, de la letra de su canción *Yo*, ya permite leer, en cierto sentido, la *diferencia* de su modo de *ser*. Aunque esto todavía no es el inicio de su *diferencia*. Recordemos que Cheung adoptó su nombre, Leslie, cuando estudiaba en Inglaterra durante la adolescencia precisamente porque evocaba tanto una identidad femenina como masculina. El nombre de Leslie no solo le denota como sujeto sino que también alude a su estilo de actuación escénica y su estilización corporal, marcada por la androginia y la ambigüedad sexual.

Como se puede ver en la cita que encabeza esta sección, Cheung planteó públicamente su bisexualidad y llevó al terreno de la escena la fluidez genérica y sexual en su trabajo artístico, prodigando performances travestis en películas y en escenarios de conciertos y escenas de MTV. Cheung declaró ser bisexual en una entrevista en 2001⁴⁵⁸ después de terminar su gira internacional *Passion Tour (Gira de pasión)*, en la que vestía seis vestidos diseñados por Jean Paul Gaultier. Eran seis vestidos totalmente fuera de las reglas convencionales sociales: desde un frac blanco con alas de ángel, hasta minifalda y peluca larga de color negro.

⁴⁵⁷ Véase Natalia Sui-hung Chan, “Queering Body and Sexuality: Leslie Cheung’s Gender Representation in Hong Kong Popular Culture”, 2010, en Ching Yau, *As Normal as Possible*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. Disponible en: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.5790/hongkong/9789622099876.003.0009>

Todas las traducciones de inglés a castellano son mías.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 133.



Imagen 24. *Passion Tour*, 2000

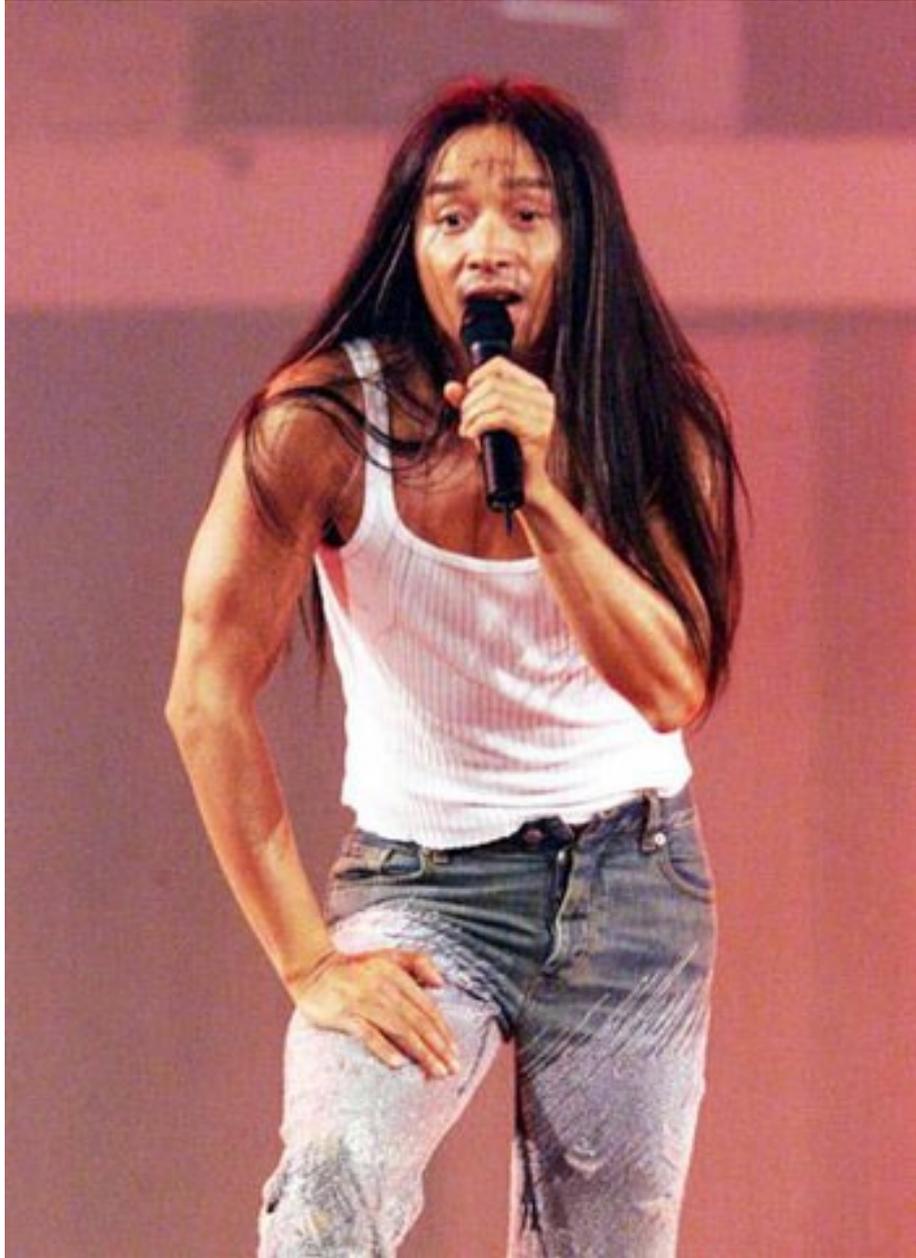


Imagen 25. *Passion Tour*, 2000



Imagen 26. *Passion Tour*, 2000

Esta gira del año 2000 es trascendental en la configuración de la imagen pública de Cheung (voy a abordarlo más adelante), pero no se trata del único lugar donde dejó sus imágenes travestis. Por ejemplo, en su gira del año 1997 también observamos una configuración del cuerpo a través del vestuario y la gestualidad que nos sitúan en la ambigüedad y el cruce de géneros:

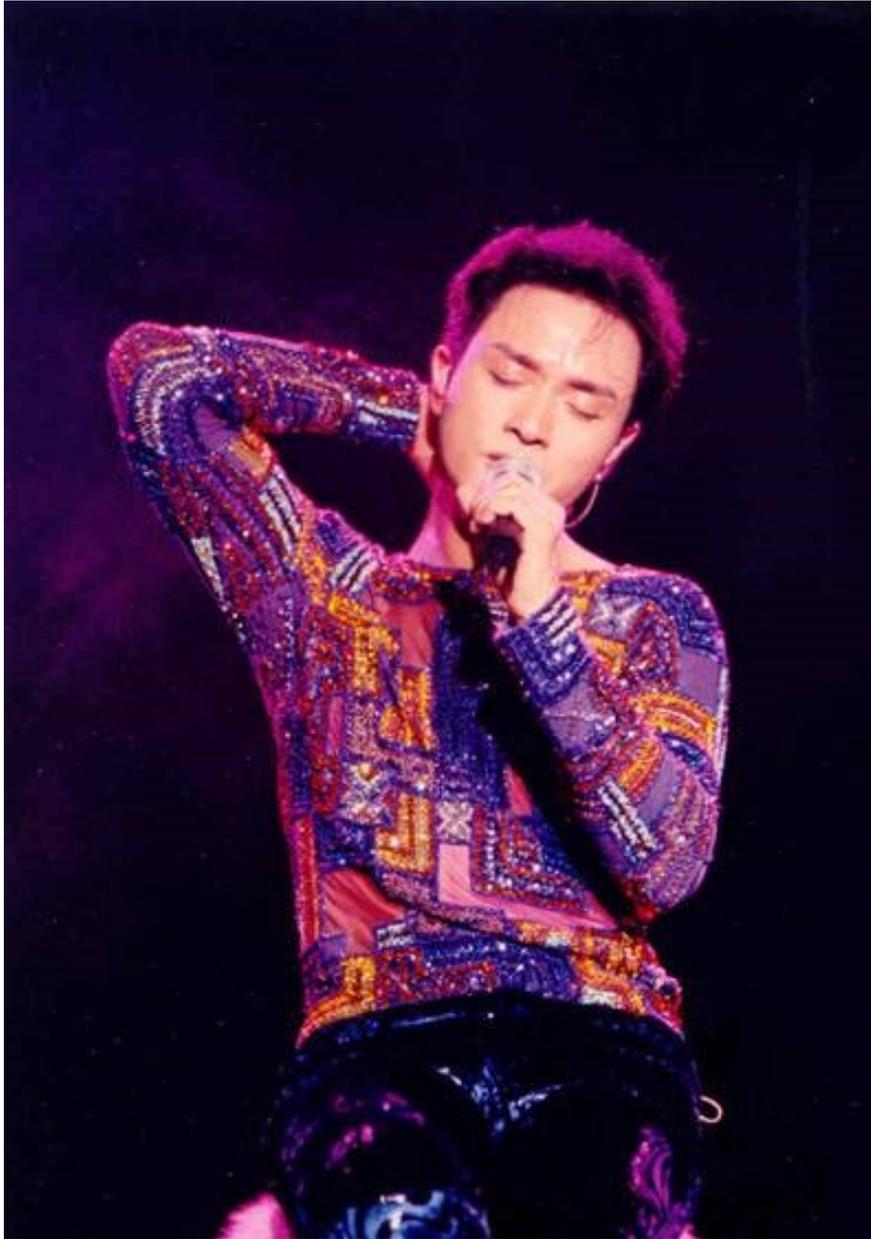


Imagen 27. Cheung, en su gira en 1997

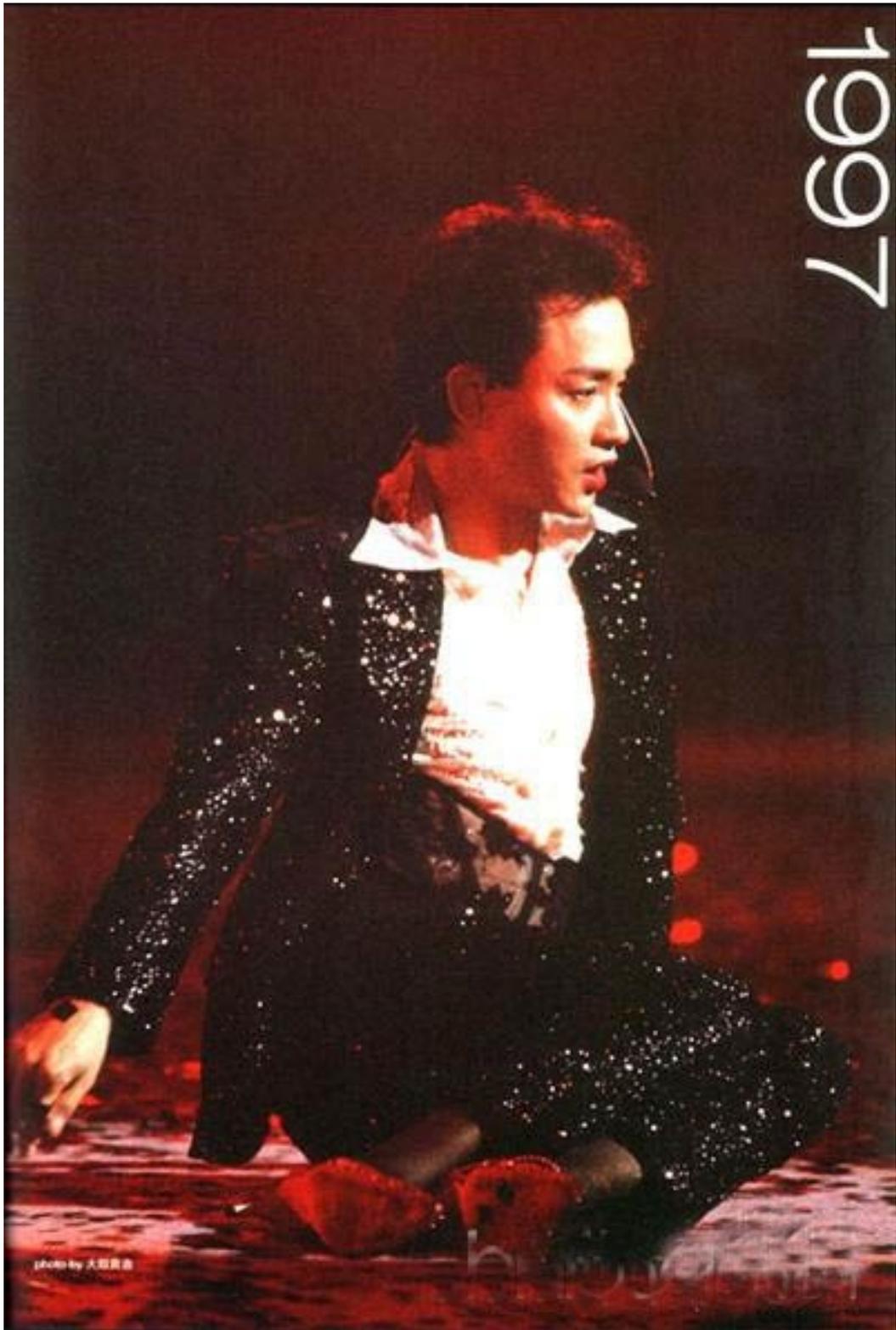


Imagen 28. Cheung, travesti, en su gira en 1997



Imagen 29. Cheung, travesti, en su gira en 1997



Imagen 30. *Performance* de travestis de Cheung y Mui, en su gira en 1997

Son llamativas en las últimas dos fotos, la utilización de indumentaria que evoca la masculinidad y la feminidad de manera muy intensa: el traje sastre combinado con los zapatos rojos de tacón alto. Además del uso del traje, la interacción con el cuerpo de baile también va en esta dirección: la bailarina que le acompaña en la última foto es Anita Mui, cantante y actriz famosa, con la que aparece en una pose altamente erótica. Vemos a una pareja enamorada cuyos gestos corporales, expresiones faciales y contactos de las miradas, son seductores y eróticos. Están contando una historia de amor donde Cheung actúa como una “mujer” seductora, sexual y coqueta, y en cambio Mui, la “mujer verdadera” actúa como el “hombre” mostrando con su gesto y mirada la

posición dominante masculina en la relación. Él se convierte en el objeto para el placer visual, el objeto deseable, posición supuestamente asignada no para cuerpos como él sino para las mujeres. Cheung y Mui logran construir una imagen ambigua rompiendo la frontera “inviolable” de género. Años antes del concierto, los dos habían protagonizado la aclamada película *Rouge*, en la que interpretaban a una pareja heterosexual y “normal”. A mi entender, la pareja del “cambio” de género que Cheung presentaba en el concierto era intencional para provocar un contraste o un choque entre el público con respecto a la percepción profunda de la pareja “normal” en *Rouge*. Este “cambio” intencionado, visto a esta altura, es significativo. Cabe preguntar, ¿qué quería decir Cheung en su concierto con este “cambio” de género? Pero para que sigamos en el orden lógico de la tesis volvemos, por el momento, a la gira de conciertos de 2000.

Natalia Chan sostiene que lo que Cheung presentaba es un estilo travesti mezclado y auto-contradictorio donde la artificialidad de la “feminidad” se percibe por la presencia yuxtapuesta de los elementos de un cuerpo *masculino* (líneas de músculos y bigote); igualmente, indica que la *drag performance* de Cheung es andrógina en el sentido de que el sexo es como la ropa, son intercambiables.⁴⁵⁹ Cheung invitó a Jean Paul Gaultier, diseñador internacionalmente prestigioso de moda, para el diseño vestuario de su giro *Passion*. Gaultier le satisfizo con seis vestidos que le posibilitaron la visualización de su cuerpo andrógino y que sugería la fluidez genérico-sexual; el vestuario permitía, pues, hacer visible un estilo mixto de interpretaciones múltiples y complejas de géneros. Cheung, por un lado, se vestía con ropa de alta costura femenina (en color y línea de costura), por el otro, mantenía el bigote deliberadamente para potenciar unas facciones faciales masculinas y exponía una figura corporal canónicamente *masculina* con músculos, como las fotos que hemos visto, que implican la transgresión para el binomio sexual tradicional. Según Chan, la gira *Passion* mostró *the gay philosophy of fashion* (la moda de filosofía de gay) de Gaultier y el simbolismo de cuerpo de Cheung: “Cheung es el *hombre fatal*, *chico guapo*, *hombre de alta costura*

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 138.

femenina, cuyo cuerpo emite códigos ambivalentes de género.”⁴⁶⁰ En *Passion* Cheung logró llevar el “male/gay femininity”⁴⁶¹ al extremo y su estilización corporal logró desvelar el carácter *fluido* de las identidades generizadas y la pluralidad de las identificaciones fantasmáticas de las posiciones sexuadas.

La recepción de la gira *Passion* quedó marcada por agudas críticas y un juicio hostil emitido desde la cultura local, lo que jugó papel muy importante en la depresión que condujo a Cheung al suicidio. Los medios de comunicación locales mostraron numerosos prejuicios y una intensa hostilidad tanto hacia Cheung como a Gaultier. Entre todas las críticas destacan las que se situaron en el terreno del ataque personal afirmando que lo que presentaba Cheung en el escenario no era otra cosa que un trastorno mental y conductual que debía corregirse. En su trabajo de investigación, por ejemplo, Chang cita al psicoterapeuta local Bo-neng Lee, quien afirmó que “lo que Cheung se mostraba se trata de un trastorno, tanto de la mente como de la conducta”⁴⁶² e incluso, dando un paso más, concluyó que “todo esto se debe a que Cheung se mantiene una hostilidad profunda en contra de su cuerpo masculino y siente gran ansiedad para transformarlo en morfología femenina y se siente avergonzado de su cuerpo masculino.”⁴⁶³ Con críticas semejantes se hace evidente la hostilidad y el prejuicio colectivo que se mantiene en contra de la identidad homosexual (gay y lesbiana) y el travestismo. De ahí la estigmatización en el colectivo LGBT marcada por la cultura dominante, la heterosexualizada y androcéntrica.

En realidad, las críticas a *Passion* no hacían sino continuar unos prejuicios que habían emergido ya en 1997, cuando en uno de sus conciertos declaró en el escenario su relación homosexual con Daffy Tong (un bancario). Aunque declarar homosexualidad le ganó respeto y prestigio entre el colectivo homosexual en Hong Kong, Taiwán, Japón y comunidades chinas extranjeras, le costó el respeto y la popularidad que gozaba en la cultura dominante. Su homosexualidad, más el

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 146.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 146

travestismo hecho en público en 2000,⁴⁶⁴ exasperaron la homofobia y hostilidad por parte de la cultura dominante local. Examinado por la cultura dominante, el cuerpo de Cheung consiste en una incidencia degustable, una *anormalidad*, debido su “estigma” de homosexualidad y travestismo público, que significa el desafío en contra de la “autenticidad” y “autoridad” de la *masculinidad*, lo que resulta intolerable en una sociedad tan patriarcal como la nuestra.

Esta actitud no solo se vehiculó en críticas hacia el actor/cantante, sino que se materializó en prácticas censoras. Según Chan, en Hong Kong hubo una prohibición rígida de las producciones artísticas de Cheung. Por ejemplo, su canción *Bewildered* y su correspondiente videoclip quedaron prohibidos completamente en la televisión local, TVB, el canal número uno en Hong Kong, porque en *Bewildered* no sólo se lee el tabú definitivo—la homosexualidad—sino también la audacia, según los medios de comunicación, en la descripción y representación de la belleza “feminizada” del cuerpo masculino: líneas cursivas, ternura, dulzura y todo lo que simboliza el *yin* del binario *yin-yang*, contrastando con la *masculinidad* hegemónica simbolizada por el *yang*. Entre las escenas polémicas se destacan especialmente las escenas en que salen medio desnudos, los brazos mutuamente cruzados, las miradas apasionadas y ardientes y los torsos superpuestos:

⁴⁶⁴ El travestismo que presentó en 2000 *Passion* era diferente que el de 1997. En 1997 presentaba un toque de *feminidad* en la *masculinidad*, por ejemplo, el pelo corto y el traje de moda masculina; en 2000 lo que presentaba era una *feminidad* pura y total: pelo largo, traje de moda femenina, es decir, marcar con *feminidad* todo lo de “fuera” del cuerpo con un cuerpo “inherentemente” *masculino*.



Imagen 31. *Bewildered*, 2001



Imagen 32. *Bewildered*, 2001



Imagen 33. *Bewildered*, 2001

No sólo condenaban el videoclip por ser inmoral y podrido al profanar la *masculinidad* y defender la homosexualidad, sino que al propio Cheung le acusaron ferozmente de ser degenerado y de mala fe de advocar la homosexualidad entre el público.⁴⁶⁵ Hasta hoy en día cuando hablan de *Bewildered*, se habla frecuente de la “audacia” de la expresión artística de Cheung, pero a mi entender, es mucho más franqueza que audacia puesto que no hay escenas “audazmente” eróticas o sexuales en la expresión de la homosexualidad sino más bien, sutiles, delicadas, sentimentalmente significantes. A pesar de ello, *Bewildered* se tomaba como una heterogeneidad absoluta que ardió la hostilidad y la homofobia profunda de una sociedad heterosexualmente normalizada como Hong Kong.

A pesar de su colonización y occidentalización, debida a la dependencia colonial de Reino Unido desde 1842 a 1997, Hong Kong goza de una cultura profundamente

⁴⁶⁵ Natalia Sui-hung Chan, “Queering Body and Sexuality: Leslie Cheung’s Gender Representation in Hong Kong Popular Culture”, en Ching Yau, *As Normal as Possible*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010, p. 147.

enraizada en la tradición china especialmente con respecto a la sexualidad. Al ser etiquetado con conceptos como *afeminación* y androginia, el cuerpo de Cheung queda excluido y abyecto fuera de la inteligibilidad cultural de la sociedad patriarcal y androcéntrica y se convierte en el blanco de las críticas de la cultura dominante. Fueron la bisexualidad y la androginia los motivos de las críticas, los ataques personales, la estigmatización y discriminación que Cheung padeció. En plena efervescencia de las críticas negativas sobre la gira *Passion*, Cheung tuvo la valentía y serenidad de responder a la polémica en una entrevista con *South China Morning Post* en 2002, admitiendo que era predecible el estallido de las críticas negativas e incluso las acusaciones, pero confesando que, al mismo tiempo, estaba desesperado y frustrado por el prejuicio y la discriminación que se mantenía contra del colectivo LGBT en ciudad como Hong Kong, que se supone abierta y avanzada.

Si bien la gira *Passion* marca un punto álgido en la percepción de la imagen pública de Cheung, no es el único escenario donde expresó la *feminidad* que se sentía dentro del cuerpo. Otra figura clásica e inmortal de su *feminidad* ha sido Cheng Dieyi, un actor de Dan masculino en la película *Adiós a mi concubina*, que constituye mi interés principal.

Retomando la importancia del vestuario del que hemos abordado en el capítulo 2, en esta película, es necesario recordar que el vestuario y maquillaje también tienen una gran relevancia en el proceso para que Cheng Dieyi, nacido con un cuerpo “masculino”, asuma el sexo “femenino”. En paralelo, Cui Shuqin, en su obra *Women Through the Lens: Gender and Nation of Chinese Cinema* (2003) también insiste, en varias ocasiones, en la importancia del vestuario y maquillaje que ayuda en elaborar la identidad de género del actor de Dan masculino - Cheng Dieyi.⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ Cui Shuqin, *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003, p. xxiii (Introduction), pp. 151, 153, 157.



Imagen 34. Rol de la concubina Yu Ji, interpretada por Cheng Dieyi en *Adiós a mi concubina*, 1993



Imagen 36. Rol de la concubina Yu Ji, interpretada por Cheng Dieyi en *Adiós a mi concubina*, 1993



Imagen 35. Cheng Dieyi se prepara para la actuación, maquillándose, en *Adiós a mi concubina*, 1993



Imagen 37. Cheng Dieyi y Duan Xiaolou, en *Adiós a mi concubina*, 1993

La *feminidad* de Dieyi se construye mediante las prácticas performativas de género, y el uso del vestuario y maquillaje “generizado”. Mientras que las prácticas performativas producen la identidad “interior” del actor, el vestuario y maquillaje

produce las señales de *feminidad*, la identidad “exterior”, que es leíble y reconocible para los espectadores. La máscara “femenina” oculta la identidad “masculina” de Dieyi, mientras que el vestuario se convierte en él mismo y él mismo se define por el vestuario: así desaparece la distinción entre el actor y el personaje; la apariencia exterior acaba simbolizando el deseo interior.⁴⁶⁷ El vestuario y el maquillaje, ambos dotados de significados potentes culturales, constituyen las redes de relaciones significantes del actor con los espectadores.



Imagen 38. Cheng Dieyi, en *Adiós a mi concubina*, 1993

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 157.



Imagen 39. Cheng Dieyi, en *Adiós a mi concubina*, 1993

La película *Adiós a mi concubina* plantea una historia de amor entre dos actores de la Ópera de Pekín, un actor de Dan masculino y otro, Sheng (un típico rol masculino en la Ópera) y su lucha por sobrevivir en un período convulso de la historia de China que abarca desde la República de China (1912-1949) hasta los años de la Gran Revolución Cultural Proletaria de la República Popular China de las décadas sesenta y setenta del siglo pasado. Cheng Dieyi (interpretado por Cheung) es hijo de una prostituta que no tiene recursos para mantenerlo y lo deja en una *troupe* de hombres de la Ópera de Pekín para que le críen y entrenen. Ahí Dieyi conoce a Duan Xiaolou, su amigo, compañero y amor secreto de toda su vida. Los dos se hacen muy famosos representando la obra clásica operística *Adiós a mi concubina*,⁴⁶⁸ en que Dieyi, siendo

⁴⁶⁸ La obra operística *Adiós a mi concubina* se basa en el suceso histórico real durante la contienda Chu (de Xiang Yu)-Han (de Liu Bang) (206-202 a.C.) antes de la unificación de la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C). Xiang Yu fue derrotado completamente por Liu Bang, y la concubina Yu de Xiang Yu, quien era tan fiel a él que se suicidó con la espalda de Xiang Yu para preservar su fidelidad y el amor profundo

Dan masculino, desempeña el rol de la concubina Yu y Xiaolou, el Rey Xiang Yu. Aunque Dieyi siente un amor ardiente por Xiaolou, éste sólo lo considera amigo y compañero y se casa con una prostituta. Dieyi y su homosexualidad han sido condenados y reprimidos fuertemente por el pueblo. La película termina con el suicidio de Dieyi usando la espalda de Xiaolou, cortándose el cuello. Dieyi, “se suicida” muchas veces en la actuación en su papel de concubina Yu, pero esta vez, su suicidio es real y su vida ha terminado igual que el rol que desempeña en la ópera.

En varias ruedas de prensa ligadas a la promoción de la película, Cheung comentó que le gustaba y atraía mucho el personaje (Dieyi), pero que en ella había visto demasiada tristeza, que había acabado “comiendo” vivo a Dieyi y él mismo; aunque entendía e interpretaba vívidamente a Dieyi, no quería convertirse de verdad en él (Dieyi). Coincido con Chan cuando afirma que existe un *doubleness*,⁴⁶⁹ una duplicidad en la actuación de Cheung en la película. Es la mujer que se enamora y sacrifica por la Rey en el escenario a la vez que es el hombre que se enamora de Xiaolou en la vida real. Es una interpretación en cierto sentido andrógina que encaja con la bisexualidad de Cheung: la *feminidad* de su cuerpo “masculino” le permitía o hacía capaz de actuar un *hombre-afeminado* (Dieyi) y simultáneamente a una *mujer-ahombrada* (Concubina Yu). En este sentido, ha sido su *feminidad* adquirida lo que le ha capacitado para interpretar a Dieyi a la perfección constituyendo una *feminidad masculina* sensual, misteriosa y a la vez elegante.

La vinculación de Cheung a una feminidad masculina también es significativa en otra película, estrenada cuatro años tarde que *Adiós a mi concubina* (1993): *Felices juntos* (1997).⁴⁷⁰ Cheung y otro actor famoso, Tony Leung, protagonizaron esta película interpretando a dos enamorados homosexuales Bo-Wing (Cheung) y Yiu-Fai (Leung). La pareja decide realizar un viaje desde Hong Kong a Buenos Aires para poder

que sentía por Xiang Yu.

⁴⁶⁹ Natalia Sui-hung Chan, “Queering Body and Sexuality: Leslie Cheung’s Gender Representation in Hong Kong Popular Culture”, en Ching Yau, *As Normal as Possible*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010, p. 136.

⁴⁷⁰ Película del director famoso hongkonés Wong Kar-Wai, quien ganó con la película el Premio al mejor director del Festival de Cannes en 1997. Nombre original de la película: *Happy Together*.

contemplar las Cataratas de Iguazú. Bo-Wing, interpretado por Cheung se presenta como un amante seductor, caprichoso y disoluto y que es constantemente infiel a Yiu-Fai pues mantiene relaciones con diferentes amantes. El director artístico de la película comentó que Cheung logró encarnar la soledad y la turbulencia emocional del rol y que debido a la perfección a la hora de interpretar ese papel mucha gente estaba convencida de que Cheung mismo era tal y como se presentaba en la película: homosexual (ya se conocía su homosexualidad), seductor y disoluto como Bo-Wing.

Según el director y guionista Wong Kar-Wai, la película intenta mostrar la *feminidad* en ambos cuerpos de esta pareja. En Yiu Fai, la *feminidad* se muestra a través de la generosidad, virtuosidad y paciencia de su personalidad, y en Bo Wing, se muestra mediante su belleza física y su carácter tierno y dependiente.⁴⁷¹ Las escenas más clásicas de esta película serían las de las danzas de la pareja: existen muchas escenas de danza de los dos enamorados que simbolizan el homoerotismo y el exotismo; entre las piezas de música deliberadamente elaboradas y adaptadas y los gestos y movimientos corporales se crea un ambiente homoerótico, pasión, sensualidad y dolor emocional se extienden a las moléculas mínimas del aire. Lo más destacable en estas escenas es, sin duda alguna, la *performance* de Cheung: porque sus gestos y modales sensuales, movimientos corporales, expresiones faciales incluso los pasos delicados de la danza, resultan absolutamente “naturales” para los espectadores, de modo que la *feminidad* encarnada en su cuerpo resulta creíble pese a ser construida.

De la filosofía profesional y vital de Cheung respecto a la bisexualidad y la androginia se lee la complejidad de sus inquietudes sobre el sistema de sexo/género. Igual que muchas otras artistas feministas como Frida Kahlo, Leonor Fini, Lorena Wolffer, Cheung quería darnos a conocer la inquietud, la necesidad e incluso el dolor que siente su cuerpo a través del mismo cuerpo apelando al único medio del que disponía, y pasando por la danza, la actuación en cinematografía: su *performance*, el arte y el lenguaje propio de su cuerpo. La *performance*, afirma Maribel Sancho en la

⁴⁷¹ Natalia Sui-hung Chan, “Queering Body and Sexuality: Leslie Cheung’s Gender Representation in Hong Kong Popular Culture”, en Ching Yau, *As Normal as Possible*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010, p. 140.

reseña para la obra *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo* de Irene Ballester (2012), que “es un arte cuyo fin es el de provocar y denunciar las desigualdades, y sacar a la luz aquello que nadie se atreve a mostrar”.

5.2.2 Un cuerpo disidente y sujeto subversivo

¿Cuál habría sido la resonancia de la gira *Passion*, si Cheung no fuera bisexual y no hubiera confesado su homosexualidad ante el público? La respuesta más lógica que surgiría en un primer momento es: si no fuera homosexual, independientemente de cómo se articula su *feminidad* en el escenario o en la pantalla, no habría sido atacado tan fieramente por los medios de comunicación y el público. De hecho, Cheung no es el único intérprete que recurra al travestismo en sus conciertos o películas; otros actores y cantantes famosos de la misma etapa como Andy Lau y Aaron Kwok eran aplaudidos y apreciados por sus representaciones travestis tanto en conciertos como en películas; Lau incluso ganó el Premio de mejor actor del Golden Film Festival (Festival del Film de Oro) en Hong Kong en 2000 gracias a su actuación travestis en la película *Running Out of Time* (Contratiempo):



Imagen 40. Andy Lau, en *Running Out of Time*, 1999



Imagen 41. Andy Lau, en *Running Out of Time*, 1999



Imagen 42. Aaron Kwok, en *Millionaire Cop*, 1993



Imagen 43. Aaron Kwok, en *Millionaire Cop*, 1993

En ambos casos se trata de actores que se han declarado heterosexuales, de modo que sus sexualidades “normales” han determinado que son hombres “normales” y “verdaderos” que no han perdido su *masculinidad*. ¿A qué se atribuye la diferencia tan notable de la resonancia pública? Se atribuye a que el cuerpo de Cheung, una vez etiquetado de homosexualidad, bisexualidad y androginia, queda fuera de la matriz heterosexual y pierde su inteligibilidad, convirtiéndose en un *cuerpo que no importa*. Consecuentemente, la marginalidad de su cuerpo le desapodera la subjetividad, la categoría de “sujeto” sexuado y la identidad, expulsando a Cheung a condiciones invivibles: ¿cómo puede vivir sin identidad si las identidades sociales son y han sido históricamente corporeizadas? Su existencia ha sido marcado y definido por su cuerpo. Si su cuerpo no “existe”, no es culturalmente inteligible, asequible y reconocible, se negaría a su existencia como “sujeto” porque dicha existencia quedaría “ilegal” y fuera del “circuito” de los discursos dominantes. Es decir, si tu cuerpo no *importa* tampoco *importarás*.

En coherencia con lo abordado en el capítulo anterior, nos conviene advertir aquí, que los cuerpos informados e infiltrados por los discursos imperantes del sistema simbólico de sexo/género han sido considerados como vehículos esenciales y bases sustanciales de identidades estables, fijas y cerradas. A través de toda una serie de normas, mecanismos, dispositivos y tecnologías del sistema hegemónico se producen, por un lado, cuerpos dóciles, disciplinarizados, reconocibles y viables; por otro lado, otros cuerpos han de convertirse en los ininteligibles, irreconocibles, patológicos y anormales, como el cuerpo de Cheung. Apelando a términos de Butler, el cuerpo de Cheung forma parte de aquel exterior de *cuerpos abyectos*, producido simultáneamente por el poder cuando funciona como medio productivo normativo para formar *cuerpos inteligentes*. Los *cuerpos abyectos*, igual que los *cuerpos inteligentes*, son *efectos*, sólo que aquellos son *efectos* que encarnados en los cuerpos excluidos, inviables, monstruosos e incluso asquerosos para consolidar el “dentro”: la matriz heterosexual.

Con lo que he abordado en el Capítulo 4, especialmente teniendo en cuenta las dos nociones importantes: el sujeto performativo y la *performatividad* del género, aquí siguiendo una más vez más a Butler, me lleva a plantear que podemos reconsiderar y definir el caso de Leslie Cheung como una *politización de la abyección*. Puesto que afirma Butler 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.”⁴⁷² Se trata de una politización de la abyección, de un esfuerzo de forma más concreta por realizar acciones directas contra la esfera “dentro” hegemónica y las violencias articuladas por el poder sexopolítico que fabrica y a la vez apropia de su “anormalidad”, tomándose a su propio cuerpo como campo de batalla.

Que el cuerpo de Cheung sea no identificable ni categorizable determina que su subjetividad o su estado de “sujeto” (sujeto sexuado) es irreconocible, cuestionable e inaceptable. Puesto que sólo son identificables o reconocibles aquellos “sujetos” que se

⁴⁷² Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 47.

presentan con los rasgos o “atributos” estereotípicamente asignados o categorizados a las dos configuraciones distintas y opuestas del sistema de sexo/género; y con esto se refuerzan estos estereotipos opuestamente constituidos en el sistema. La reacción social contra Cheung por sus cualidades *queer* (la homosexualidad, la bisexualidad y el travestismo) surge determinada por el intento y fracaso en identificarle convencionalmente en función de las normas de la matriz heterosexual. El cuerpo de Cheung ya está fuera del alcance de la lógica binariamente clasificatoria y por eso, se ha convertido en una configuración que subvierte todos los significados socialmente producidos, aceptados, y reproducidos del sistema de sexo/género rígida y mecánicamente entendido, en que cualquier heterogeneidad se considera amenazante. En definitiva, esto no sólo entronca con los discursos heterosexuales dominantes (los biologicistas, esencialistas y naturalizadores) sino que también es asociado con la noción que hemos analizado antes, la noción de “sujeto” sexuado, o en otros casos se lo denomina sujeto agente, que insinúa que existe un hacedor o realizador *a priori* detrás de las acciones que las realiza y controla; un “sujeto” que ha realizado acciones corporales o mentales desviadas de la “normalidad”. Aquí estamos ante una sexualidad construida desde un discurso biologicista y esencialista sobre la identidad, puesto que el “sujeto” sexuado es determinado por y sujeto a la identidad de género del cuerpo.

No obstante, es fundamental volver a replantear que no existe “naturalmente” o *a priori* un “sujeto” sexuado y que el sujeto emerge mediante las prácticas performativas del género. Existiendo como sujeto performativo, Cheung no se puede determinar categorizándose *qué es o qué no es*, sino reconocerse y *polinizarse* como *quién es*: la noción de *quién* jamás se limita a las dos configuraciones de cuerpos generizados sino que va más allá que las dicotomías estructurantes de la vida social ampliándose a cualquier *estilización corporal* temporal o contingente aun cuando cuestiona la asociación o la coherencia simbólica entre sexo, género y sexualidad; y aquí con *es* en cursiva en vez de un ser ontológico o esencial se refiere a un estado pendiente devenir que siempre está abierto, y que nunca puede cerrarse.

Butler nos recuerda en su *Cuerpos que importan* (2002) que cuando se pregunta

si las identidades sexuales son o no el resultado o producto de una construcción siempre queda implícitamente la pregunta sobre la sexualidad: ¿la sexualidad debería concebirse como algo fijo? Afirmar que la sexualidad está impuesta y restringida desde el comienzo implica una vez más constituir con los discursos esencialistas la identidad.

El carácter construido de la sexualidad ha sido invocado para contrarrestar la afirmación de que la sexualidad tiene una configuración y un movimiento naturales y normativos, es decir, una forma que se asemeja al fantasma normativo de una heterosexualidad obligatoria.⁴⁷³

Sin embargo, nos advierte a la vez que una construcción no es lo mismo que un artificio y por eso, nos equivocáramos si se entroncáramos el “constructivismo” con “la libertad de un sujeto para formar su sexualidad según le plazca” pues la dimensión “performativa” de la construcción reside precisamente en la reiteración forzada de normas.⁴⁷⁴ De ese modo, aunque “es necesario reconcebir la restricción como la condición misma de la performatividad”, no se puede entender sencillamente que la restricción delinea el límite para la performatividad, pero sí que impulsa y sostiene la performatividad. La iterabilidad es fundamental para la *performatividad*; se trata de un proceso de repetición regularizada y obligada de normas “Y no es una repetición realizada *por* un sujeto; esta repetición es lo que habilita al sujeto y constituye la condición temporal de ese sujeto”.⁴⁷⁵

Recordemos que en el Capítulo 4 hemos abordado la identificación fantasmática, que la formación de un “sujeto” sexuado precisa y exige. Se trata del proceso de identificarse con el fantasma normativo del “sexo” repudiando y produciendo un campo de abyección, por ejemplo, la homosexualidad y la bisexualidad. Que dicha identificación sea fantasmática se atribuye a que nunca, “significativamente, nunca se

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 143-144.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 145.

puede decir que tal identificación se ha verificado; la identificación no corresponde al mundo de los eventos. La identificación se representa constantemente con la figura de un evento o un logro deseado, pero que nunca se alcanza; la identificación es la escenificación fantasmática del evento”,⁴⁷⁶ o sea, nunca y jamás se puede verificar acabada, terminada o consumada. En este sentido, las identificaciones que Cheung llevaba a cabo con el fantasma normativo del “sexo”, sea con la masculinidad del “sexo masculino” o con la feminidad del “sexo femenino”, nunca se concretaban plena y finalmente. Son identificaciones que corresponden a la esfera imaginaria siendo esfuerzos fantasmáticos sujetos a la lógica de iterabilidad, es decir, “una identificación siempre se produce en relación con una ley o, más específicamente, con una prohibición que se ejerce mediante una amenaza de castigo”.⁴⁷⁷ Aquí la ley, Butler señala que es entendida como la demanda y la amenaza surgida dentro y desde lo simbólico que impulsa la forma debida o por lo menos, indica la dirección, de la sexualidad infiltrando a la vez el temor.

Si la identificación apunta a producir un yo que, como insiste en afirmar Freud, es “ante todo y sobre todo un yo corporal”, en concordancia con una posición simbólica, luego, el *fracaso* de las fantasías identificatorias constituye el sitio de resistencia a las leyes.⁴⁷⁸

El *fracaso* no impide que la ley siga haciendo demanda pero sí que es capaz de constituir el sitio de resistencia y esta *incapacidad* de cumplir la demanda de la ley produce una inestabilidad implacable y eterna del yo al nivel de lo imaginario. La ley, lo simbólico, “se entiende como la dimensión normativa de la constitución del sujeto sexuado dentro del lenguaje. Se constituye por un conjunto de prohibiciones, exigencias, tabúes, castigos, amenazas e idealizaciones imposibles, que Butler considera actos performativos del habla”, puesto que ejercen el poder de la performatividad discursiva,

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 160.

el poder de producir lo que nombra: “el campo de los sujetos sexuales culturalmente visibles”.⁴⁷⁹

Siguiendo esta lógica de la performatividad, entiendo que el cuerpo de Cheung pone en escena la existencia de dos sujetos performativos con sus dos identificaciones correspondientes. Un sujeto performativo que asume el “sexo masculino” y en un proceso reiterado e inacabado de la identificación con la “masculinidad” dentro del *campo de los sujetos sexuales culturalmente visibles*; y otro sujeto performativo que asume el “sexo femenino” con la identificación, también reiterada y eterna, con la “feminidad” fuera del campo de la inteligibilidad cultural. Uno es tan construido como el otro. En las palabras de Butler, “si asumir un sexo es en cierto sentido una “identificación”, parecería que la identificación es un sitio en el cual se negocian insistentemente la prohibición y la desviación.”⁴⁸⁰ De modo tal que, el sujeto performativo “femenino” emerge justamente por la inestabilidad implacable de la posición sexuada “masculina”. Para asumir la posición “masculina” (o en términos más amplios, posiciones sexuadas), Cheung debía repudiar las figuras de la abyección homosexual. Estas figuras, su homosexualidad y bisexualidad, al ser abyectas, configurarían la esfera de las posiciones opositoras dentro de lo simbólico. Pero no existirían simple e inactivamente fijadas en un estado simple de oposición que constituye la inteligibilidad simbólica, sino que retornan como “sitios de catexia erótica”⁴⁸¹ que refigurarían y resignificarían los elementos que constituyen el ámbito de lo simbólico subvirtiéndolo dicho ámbito. Gracias a esta rearticulación subversiva emerge el sujeto performativo identificándose con la “feminidad” de Cheung. Puesto que su identificación con la “masculinidad” es una trayectoria fantasmática y una resolución temporal del deseo, teniendo en cuenta que las posiciones sexuadas no son localidades sino prácticas performativas, que le permite la “identidad” debida y socialmente reconocible, pero aun de forma repudiada, sigue siendo deseo, que nunca se resuelve.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 160-162.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 165.

Al referirse a la identificación múltiple no sugiero que todos se sientan necesariamente ansiosos o impulsados por tal *fluidez identificatoria*.⁴⁸² No obstante, sí que sugiero la rearticulación de una identidad que permite la identificación múltiple y la pluralidad de sujetos. La identidad de Cheung, en lugar de limitarse a una identidad de género, una noción tan estéril y contingente, debería politizarse existiendo con inteligibilidad cultural como una configuración de pluralidad de sujetos e identificaciones.

5.3 Decodificar la *feminidad* mística del cuerpo: el sexo/género como un conjunto de efectos producidos en los cuerpos

Según Min Tian, la impersonación femenina se ha convertido en un sistema convencionalizado de códigos estrictos de cantar, gestos y movimientos, gracias a refinamientos y perfecciones acumulados a lo largo de los años.⁴⁸³ Para los actores de Dan masculino, se considera el grado más alto y estado ideal la identificación completa con la *feminidad* y se trata de una identificación auténtica e ingenua que no da margen para dudar o cuestionar “lo auténtico” de la *feminidad* encarnada en el cuerpo del actor. Esta idea es suscrita por los mismos actores: el propio Mei Lanfang afirma, de modo semejante, que la identificación consiste en el grado más alto y el primer nivel para no sólo el arte de Dan masculino sino también otras artes tradicionales de actuación de China.⁴⁸⁴

Con respecto a dicha identificación idealizada, Tian indica que no sólo se refiere a la estricta estilización corporal, sino que destaca la importancia concedida a la representación de la esencia y el espíritu del rol femenino.⁴⁸⁵ La identificación auténtica no reside en la semejanza simple y superficial de la apariencia sino en la

⁴⁸² *Ibid.*, p. 152.

⁴⁸³ Min Tian, “The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre”, en *Theatre Journal*, vol. 17, n°.1, pp. 78-97, Hawai’i: University of Hawai’i Press, 2000, pp. 83-84.

⁴⁸⁴ Mei, Lanfang, *Wutai Shenghuo Sishi Nian* (Cuarenta años en el escenario), Beijing: China Theatre Press, 1951, p. 100.

⁴⁸⁵ Min Tian, “The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre”, en *Theatre Journal*, vol. 17, n°.1, pp. 78-97, Hawai’i: University of Hawai’i Press, 2000, p. 85.

incorporación y encarnación del espíritu o la esencia de la *feminidad*. Por ejemplo, Wei Changsheng (1744-1802), el primer actor de la impersonación femenina de China que se hizo famoso, tenía un apodo Yi Shi Ci que significa ser mujer para toda la vida; Gao Langting, un actor de Dan masculino en la Dinastía Qing (1644-1912), interpretaba el rol femenino de una forma tal auténtica y convincente que el público olvidaba el hecho de que fuera un hombre.⁴⁸⁶ Semejante reputación se atribuye justamente a la semejanza con la esencia de la *feminidad* o a la identificación auténtica con la *feminidad*.

Por consiguiente, ¿en qué consiste dicha esencia o ese espíritu de la *feminidad* que simboliza el misterio de la *feminidad* auténtica? Por un lado, en consonancia con la argumentación que hemos venido realizando en función del marco teórico de la performatividad del género, conviene reiterar aquí resumiendo que la esencia o el espíritu de la *feminidad* a que aspiran en la impersonación femenina consiste en más bien un conjunto de *efectos* producidos en los cuerpos de sentido esencialista del sistema de sexo/género. *Efectos* que constituyen una identidad como producto o resultado de una identificación fantasmática y dicha identidad, en vez de ser fija y acabada por un sujeto agente, se trata más bien de un efecto del cuerpo/sujeto. Además, una vez emerge el cuerpo/sujeto mediante las prácticas performativas, constituye parte inseparable de la *corporeidad y subjetividad*⁴⁸⁷ del actor (cuerpo/sujeto) que nunca se puede ni se debería formular simplemente como un rol en escenario que se puede quitarse como una máscara o ropa. No es controlado o manipulado por el sujeto agente, sino que constituye, siendo *efecto*, parte del sujeto como *efecto*: el cuerpo/sujeto.

Por otro lado, ¿qué tipo de mujer está simbolizando dicha *feminidad* supuestamente auténtica? La impersonación femenina como el Dan masculino surge como alternativa debido a la prohibición de representación de las actrices, pero no se puede ignorar la causa subyacente que es la suposición que afirma la superioridad de los actores en comprender y representar la esencia de la *feminidad*, en comparación con las actrices siendo mujeres propias.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, 84.

⁴⁸⁷ *Corporeidad y subjetividad*: no en el sentido del materialismo sino de la performatividad

Que la impersonación femenina sea un arte auténtico se debe a que los actores se consideran capaces de representar la mujer de forma idealizada, artística y estética mientras que las actrices tienden a apelar a sus atributos naturales y actuar de una forma demasiado realista y de ahí, perder el valor estético.⁴⁸⁸

Dicha suposición está subyacente tanto en la impersonación femenina occidental como la oriental. Por ejemplo, Walter Raleigh sostiene que Shakespeare habría sufrido por el impacto realista causado por las actrices indicando que el realismo y la abundancia emocional conllevados por la actuación de las actrices ensombrecía el brillo poético y estético de la concepción original del autor mismo; en paralelo, W. Robertson Davies exige a las actrices que eviten la consciencia o voluntad de aprovechar el atractivo propio para conseguir el atractivo de la *feminidad* representado por los actores.⁴⁸⁹ Yoshizawa Ayame⁴⁹⁰ también advierte algo semejante señalando que las actrices no pueden expresar la ideal belleza femenina porque sólo saben apelar a características físicas, por lo tanto, no saben expresar el ideal sintético de la belleza femenina; la mujer ideal sólo se puede expresar y representar por un actor.⁴⁹¹

El gran éxito *en el escenario* de Mei Lanfang se atribuye, sin excepción, a su capacidad de expresar la esencia de la *feminidad* en cada uno de sus roles distintos. Sergei Eisenstein describe así el arte de Mei: “el símbolo del rol Dan, como lo que Mei Lanfang ha puesto de relieve, consiste en una concepción de mujer como una imagen o figura estilizada, estéticamente abstracta e irrealista.”⁴⁹² Es decir, el arte del Dan

⁴⁸⁸ Min Tian, “that female impersonation is a genuine art because male artists are considered capable of presenting women in a more idealized and artistic manner while actress tend to exploit their natural properties and appear to be too realistic and without aesthetic value.”, “The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre”, en *Theatre Journal*, vol. 17, n.º.1: 78-97, Hawai’i, University of Hawai’i Press, 2000, p. 86.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, 86-87.

⁴⁹⁰ Yoshizawa Ayame (1673-1729), era el actor onnagata (impersonación femenina japonesa) célebre más famoso y aplaudido en su etapa.

⁴⁹¹ Earle Ernst, *The Kabuki Theatre*, New York: Oxford University Press, 1956, p. 195.

⁴⁹² Sergei Eisenstein, “The symbol of *Tan [dan]*, as Mei Lanfang emphasizes, while it describes the concept of woman on the Chinese stage, stands primarily for a stylized, aesthetically abstract image of woman, altogether unrealistic”, “The Enchanter from the Pear Garden”, en *Theatre Arts Monthly*, 19, 10

masculino no reside en la descripción realista de las mujeres sino en una imagen femenina idealizada y generalizada.⁴⁹³

Además, según Tian,⁴⁹⁴ Vsevolod Meyerhold, otro director y actor de teatro de la Unión Soviética, reitera en varias ocasiones que nunca ha visto a ninguna actriz que pueda expresar y transmitir la *feminidad* con la exactitud con que lo ha conseguido Mei. Hay que recordar, no obstante, que en el ámbito del arte de Dan masculino, tanto en la Ópera de Pekín como en otras óperas tradicionales chinas en las que interviene la impersonación femenina, los criterios y las técnicas expresivas de la *feminidad* se prescriben y modelan a partir desde la perspectiva masculinizada, que pasa de generación en generación como el ideal de la *feminidad* o como una supuesta *feminidad* auténtica. Por tanto, la esencia de la *feminidad* no es sino una construcción e idealización universalista de las mujeres que atañe no sólo a los actores de Dan masculino sino también a las actrices de Dan quienes “entran en escena” mucho más tarde que sus homólogos masculinos.

De acuerdo con Tian,⁴⁹⁵ quien, de hecho, cita al crítico y teórico teatral polaco Jan Kott (1914-2001), la *feminidad* sólo existe en los ojos de los hombres como los negros sólo existen para los blancos. El actor *onnagata* retrata la feminidad a un nivel más alto que lo que una actriz pueda lograr. Estas declaraciones que el director e investigador teatral Eugenio Barba hace a Jan Kott en *The Female Role as Represented on the Stage in Various Cultures* (1986) me parecen especialmente pertinentes en este contexto. La similitud entre el actor *onnagata* y el actor Dan masculino es evidente, pues en ambos casos está subyacente la misma suposición de que la *feminidad* sólo se puede representar por el hombre. Sin embargo, la *feminidad*, representada y expresada tanto por el *onnagata* japonés como por el Dan masculino chino invita a

(1935), p. 761. Citado desde Min Tian, “The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre”, en *Theatre Journal*, vol. 17, n.º.1: 78-97, Hawai’i, University of Hawai’i Press, 2000, p. 86.

⁴⁹³ Min Tian, “The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre”, en *Theatre Journal*, vol. 17, n.º.1: 78-97, Hawai’i, University of Hawai’i Press, 2000, p. 87.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 89.

cuestionamientos inevitables, porque se trata de una cierta *feminidad* construida desde la perspectiva masculinizada: un producto, un efecto androcéntrico que puede ser todo pero no la *feminidad* en sí misma, ni menos hablar de la descripción o representación de la diversidad, pluralidad y complejidad de las mujeres.

Aquí, semejante ausencia de la “escritura” de las propias mujeres al definirse a sí mismas es tan tremenda que inevitablemente nos recordará la insignificancia de las mujeres en grupo en la Historia y nos hará otra vez a cuestionar sobre la supuesta “subjetividad” concedida por la Historia donde ella de hecho, no ha podido participar. Esto, nos invita a reflexionar, sin duda alguna, sobre al sujeto femenino, un campo de batalla ineludible para feministas y, una categoría constitutiva de toda ideología: en *La tecnología del género* (1996) Teresa de Lauretis cita a Parveen Adams afirmando que “el concepto de un sujeto femenino descansa sobre una homogénea opresión de las mujeres en un estado, la realidad, dado previamente a las prácticas representacionales”.⁴⁹⁶ A mi entender, el sujeto cuyo concepto se basa en una homogénea opresión no se limita al sujeto femenino, sino que también puede ser los sujetos de homosexualidad, bisexualidad u otras configuraciones de la sexualidad. Porque aquella opresión homogénea también se impone en estos sujetos, que no quieran ser regulados o “normalizados” homogéneamente por la hegemonía de la *masculinidad*. En mi opinión, está implicado aquí en la posición de “el sujeto femenino” el sujeto Dan masculino y otros sujetos minoritarios como los sujetos de homosexualidad, bisexualidad u otras configuraciones de la sexualidad. Se trata de sujetos en condiciones invivibles, sujetos ininteligibles y excluidos de la materialidad corporal que concede la “subjetividad” reconocible a los individuos en la sociedad. De Lauretis, en este mismo ensayo, sugiere entender el sujeto del feminismo como una concepción del sujeto (femenino) distinto, por el primero, de la “representación” de una esencia inherente a todas las mujeres; y por el segundo, de las mujeres como seres históricos y sujetos sociales producidos por las relaciones sociales, por la tecnología del género.⁴⁹⁷ De

⁴⁹⁶ Parveen Admas, *En los análisis feministas*, citado por Teresa de Lauretis, *La tecnología del género*, Ana María Bach y Margarita Roulet, trad., en *Mora*, n.º.2, 1989, p. 14.

⁴⁹⁷ Teresa de Lauretis, *La tecnología del género*, Ana María Bach y Margarita Roulet, trad., en *Mora*, 299

forma más concreta, señala:

El sujeto del feminismo en el que pienso es uno no tan definido, uno cuya definición o concepción está progresando, en éste y otros textos críticos feministas; [...] el sujeto que veo emergiendo de los escritos corrientes y de los debates dentro del feminismo está al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología de género y es consciente de estarlo, consciente de ese doble tironeo en direcciones opuestas, de esa división, de esa visión doble.⁴⁹⁸

Es evidente, pues, que para De Lauretis, como para otras teóricas, se hace necesario formular un nuevo tipo de sujeto que se sitúe fuera del sistema conceptual e incluso epistemológico vigente, un sujeto que exceda la categoría del sexo/género. Por consecuente, De Lauretis postula el *sujeto excéntrico*: “una posición que se logra sólo por medio de las prácticas del desplazamiento político y personal a través de los límites de las identidades sociosexuales y de las comunidades, entre los cuerpos y los discursos...”⁴⁹⁹ De esta manera, a mi entender, se sugiere un giro conceptual paralelo a la postulación de Butler con respecto a la noción de sujeto en términos performativos. Este giro conceptual con respecto al sujeto libraría no sólo el sujeto femenino sino también cualquier sujeto generizado y sexuado construido dentro de cualquier tipo de ideología que pueda tener valor político en situaciones históricas determinadas, por ejemplo, el actor del Dan masculino.

La construcción cultural de sexo en género lleva a De Lauretis a sostener que “la construcción del género es el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la auto-representación”.⁵⁰⁰ Entre las diversas tecnologías sociales, las tecnologías del

n° .2, 1989, p. 16.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁹⁹ Teresa de Lauretis, “Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica, en *De mujer a género*”, en *Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, Ma. Cecilia y Lindsay DuBois comp., Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993, p. 106.

⁵⁰⁰ Teresa de Lauretis, *La tecnología del género*, Ana María Bach y Margarita Roulet, trad., en *Mora*,

género, como las denomina De Lauretis (*La tecnología del género*, 1989), la cinematografía ocupa un lugar privilegiado como herramienta que puede regular y controlar el campo de significaciones sociales, y de ahí la capacidad y la posibilidad de producir y reproducir (incluso posiblemente de forma subversiva) las representaciones del género. Esta cuestión es central en la sección siguiente, en la que estudiaré dos obras cinematográficas: *Adiós a mi concubina* (1993) y *M. Butterfly* (1993); en este caso, no obstante, empezaremos por la fisura desde dentro de las mismas representaciones cinematográficas gracias a la inestabilidad inherente y la contingencia histórica de la normatividad de la heterosexualidad. Puesto que la crítica del patriarcado se ha podido efectuar desde dentro mismo del patriarcado, ¿por qué no puede pasar lo mismo con respecto a la representación cinematográfica?

6. Cheng Dieyi y Song Liling: *mariposas de color prohibido*

En este capítulo voy a seguir el eje teórico para la investigación de nuestro tema, el Dan masculino y la impersonación femenina, pero saltando de los casos del mundo *real* y ampliando a los del mundo virtual, las representaciones cinematográficas. He elegido dos obras: *Adiós a mi concubina* (1993) dirigida por Chen Kaige, director chino y *M. Butterfly* (1993) dirigida por David Cronenberg, director estadounidense. En comparación con *M. Butterfly*, es posible que resulta obvio por qué he escogido *Adiós a mi concubina* puesto que fue Leslie Cheung quien protagonizó la obra representando a un actor de Dan masculino atrapado en el “limbo” entre la *masculinidad* y la *feminidad*. *Adiós a mi concubina* es, además, una obra nacional e internacionalmente exitosa al ser candidata y cosechar varios premios internacionales.⁵⁰¹ La representación que ofreció Cheung en la obra es precisa y sutil y, en cierto sentido, en la línea de lo que he apuntado en la sección anterior, entiendo que en parte se estaba actuando a sí mismo asumiendo que era Dieyi. En lo profundo, ambos son “sujetos” atrapados en el “limbo” excluido de la inteligibilidad cultural.

En cuanto a la otra obra, *M. Butterfly*, me parece muy relevante dentro del tema que me ocupa. Personalmente es la pregunta curiosa e ilustrativa que Song lanza a su camarada la que me despertó el interés para realizar este trabajo. Song interroga a Chin: “¿Por qué cree que en la Ópera de Pekín son los hombres los que interpretan los papeles femeninos?” y le contesta diciendo: “No, porque solamente un hombre sabe cómo debe comportarse una mujer.” Para mí, se trata de una frase que es capaz de resumir todo el relato en torno a los géneros y los sujetos que estoy abordando en esta tesis. El truco del arte de Dan masculino y a la vez de por qué Gallimard ha podido vivir una *irrealidad* como *realidad* precisamente reside allí, en esas palabras. Igual que el colectivo de los

⁵⁰¹ El premio Palma de Oro en Festival de Cannes (1993) y el premio de Mejor película en lengua no inglesa en Globos de Oro (1994)

actores de Dan masculino, Cheng Dieyi y Song Liling son dos figuras que andan incesantemente por la frontera entre la *masculinidad* y la *feminidad*; son sujetos producidos pero a la vez, excluidos, por medio de las relaciones significantes, las relaciones de poder, de ahí que su estudio complete y complemente los aspectos estudiados con anterioridad.

6.1 *Adiós a mi concubina*



Imagen 44. *Adiós a mi concubina*, 1993

Desde el estreno de la versión cinematográfica de *Adiós a mi concubina*, su éxito abrumador tanto entre el público como entre la crítica ha generado un enorme interés académico que se ha visto reflejado en numerosos trabajos de investigación sobre la obra literaria original y su adaptación cinematográfica. Según Chen Yazhen, autora y editora de la obra *Adiós a mi concubina: Lecturas queer y diálogo transcultural* (2004), se trata de “una obra transdisciplinar y multidimensional” que merece investigaciones desde perspectivas variadas como los estudios de género, la literatura comparada, la teoría cultural, la crítica literaria y los estudios asiáticos y sinológicos. En este apartado me centraré principalmente en la versión cinematográfica protagonizada, como he mencionado antes, por Leslie Cheung en el papel del Dan masculino Cheng Dieyi, a fin de observar y analizar cómo en la obra cinematográfica Dieyi va asumiendo la posición sexuada “femenina” paso a paso y el conflicto inconciliable entre los dos *cuerpos/sujetos* emergidos en su cuerpo, que se agudiza por la repugnancia de la cultura dominante contra él y el fracaso del deseo depositado en Duan Xiaolou, le conduce a la tragedia definitiva de su vida.

6.1.1 Una relectura del *cuerpo/sujeto*

La premisa formulada en la película *Adiós a mi concubina* reside en que el género, o la identidad sexual, ni es un atributo recibido por nacimiento ni una opción de libre voluntad y que lejos de serlo, se trata de una identidad articulada en relaciones e interacciones reguladas y canalizadas por las fuerzas sociales y el poder institucional. Cui lo aclara señalando que “dicho proceso opera en un cuerpo subjetivado: *the body-self* (el cuerpo-mismo) formado y articulado bajo la presión de entrenamientos severos para representar lo que le asignan”.⁵⁰² Esas prácticas de intervención en el cuerpo, según Cui, se expresan en la película mediante tres metáforas:

“[...] la castración simbólica, el castigo corporal y el vestuario, que se desarrollan

⁵⁰² Cui Shuqin, *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003, p. 150-151.

marcando el proceso de transformación de Dieyi desde un hombre biológicamente nacido a una mujer culturalmente construida: la concubina Yuji”.⁵⁰³

Estoy de acuerdo con Cui en el análisis que realiza sobre las tres metáforas, puesto que también son muy relevantes para que Dieyi asuma el sexo “femenino” del rol operístico Yuji. Sin embargo, es obvio que concebir la transformación de Dieyi desde hombre biológicamente nacido a mujer culturalmente construida como la asunción de las posiciones sexuadas nos resulta cuestionable. Con todo, la aportación de Cui resulta muy sugerente al remarcar que esos tres elementos sitúan al cuerpo como la base-eje sobre el que el sistema de poder-saber produce conocimientos forja identidad (identidades de género) por medio de mantenerlo en relaciones significantes con otros cuerpos.⁵⁰⁴

La película plantea una historia de dos protagonistas cuyas vidas se relacionan con la Ópera de Pekín y con una extensión temporal de más de cincuenta años a lo largo de la historia de China. Desde los tiempos finales y corruptos del reinado feudal a la invasión imperialista de Japón hasta el triunfo de la fundación y consolidación del régimen comunista. La historia se inicia cuando una prostituta decide llevar a su hijo, llamado Xiao Douzi y de nueve años, a una *troupe* de la Ópera de Pekín porque no tiene recursos para mantenerse, pero el muchacho es rechazado por el maestro de la *troupe* tiene seis dedos en su mano izquierda. Como no le queda otro remedio la madre decide cortarle el dedo sobrante con un cuchillo de cocina cuando el chico tiene la mano paralizada, congelada por el frío. Al integrarse en la *troupe* toda la experiencia trágica de Xiao Douzi despierta mucha compasión a un compañero llamado Xiao Shitou. De ahí en adelante se convierten en hermanos aun cuando no comparten la misma sangre. Como sabemos, la vida en la *troupe* está llena de entrenamientos infinitos que incluyen

⁵⁰³ Cui Shuqin, “In the case of *Farewell*, three metaphors – symbolic castration, corporal punishment, and costuming – mark the transformation of a biological male, Dieyi, into a cultural female, the opera figure Yuji”, *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Honolulu: University of Hawai’I Press, 2003, p. 151. Si no se especifica, todas las traducciones de inglés a castellano del contenido citado de dicho artículo son mías.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, 151.

prácticas de acrobacias, artes marciales, prácticas corporales, recitado y canto de letras, etc. El maestro Guan se constituye como la autoridad suprema en la *troupe*. En él y en los otros entrenadores se encarna el poder de la disciplina para fabricar los cuerpos dóciles. A ellos se les reserva el poder y la autoridad para infligir castigos corporales a los discípulos, por ejemplo, azotarles. Cualquier castigo corporal se justifica por la lógica: si quieres destacar entre todos, debes aprender a sufrir. Tras años y años de entrenamiento, Xiao Shitou llega a asumir el rol líder masculino, *sheng*, representando el Rey Xiang Yu (también conocido como el Rey de Chu) gracias a los duros entrenamientos y su figura más fuerte y de más rasgos masculinos. Mientras, Xiao Douzi llega a la asunción del Dan masculino representando el rol de la concubina Yuji gracias a los entrenamientos severos y su figura más delicada que se presenta con más rasgos femeninos. Así empieza la representación de la ópera *Adiós a mi concubina* que se proyecta en toda su vida.

Los dos cambian de nombres tras hacerse famosos. Xiao Shitou es conocido como Duan Xiaolou y Xiao Douzi, como Cheng Dieyi. En el escenario son una pareja unida por un amor profundo y una fidelidad inmortal mientras que fuera de escena empiezan a llevar una vida cada vez más separada, pero a escondidas, está ardiendo una llama de pasión que renuncia a apagarse. Xiaolou se casa con una prostituta e intenta mantener una vida “normal” en etapas tan turbulentas como aquellas y Dieyi desarrolla una adicción a las drogas en búsqueda de alivio. La historia llega a un clímax durante los años de sesenta, en pleno caos de la etapa de la Revolución Cultural cuando la traición entre amigos, familiares resultaba una práctica común. Xiaolou denuncia a Dieyi como traidor durante los años de la invasión japonesa y Dieyi revela al público que Juxian, la esposa de Xiaolou era prostituta. El conflicto fraterno tras años de sentimiento profundo y lealtad llega a la cúspide cuando Juxian se suicida ahorcándose vestida de novia. Once años después de este suceso, cuando ambos han sobrevivido a la Revolución, son invitados a representar una vez más la ópera *Adiós a mi concubina*. Cuando el amor entre los dos roles operísticos llega a su punto álgido y a su fin también lo hace la historia entre Dieyi y Xiaolou. Dieyi se suicida de verdad cuando el rol la

concubina Yuji se suicida con la espada del Rey, su amor inmortal quien está a punto de ser derrotado, para conservar su fidelidad y amor para siempre.

Tal y como se ha explicado anteriormente, sabemos que la Ópera de Pekín era un ámbito exclusivamente de hombres. No resulta extraño, pues, que investigadores como Cui indiquen que, teniendo en cuenta que todos los roles femeninos se interpretan por hombres, era probable que ocurrieran confusiones de identidad o ambigüedades en torno a la sexualidad.⁵⁰⁵ Cui atribuye la tragedia de Dieyi a su incapacidad de no poder distinguir la vida real de la vida escénica, la identidad masculina en tiempo real de la identidad femenina en el espacio virtual. Evidentemente se trata de una afirmación que parte de los discursos clásicos del biologicismo, aunque admite el papel constitutivo de la cultura en la adquisición del género. No obstante, si entendemos que el sexo está tan construido como el género, la tragedia de Dieyi no consiste en que un actor fracase en distinguir la identidad masculina “real” y debida de la identidad femenina “virtual” y tampoco en que el actor-sujeto-hacedor haya perdido el control de su rol-identidad en escenario que debería, supuestamente, ser como una ropa que se puede quitar cuando lo quiera. La causa de la tragedia, en mi opinión, se debe al conflicto implacable entre sus dos identidades o, mejor dicho, a su identidad, singular, fluida y abierta, que puede implicar una pluralidad de identificaciones. Sin embargo, el conflicto no es necesariamente implacable o inconciliable, el conflicto se habría resuelto en una convergencia harmónica de dos partes sin que una consuma o aniquile a la otra. Pero la inteligibilidad cultural constituida por el poder simbólico y la matriz heterosexual institucionalizada no deja de imponer los valores significantes en función del poder androcéntrico y sólo permite y legitima una configuración corporal y sexual, la que funciona de acuerdo con la hegemonía masculina. La hegemonía masculina exige y solo legitima una *masculinidad*, la que está depurada de rasgos de *feminidad*. En vez de ser coherente con el tema de las identidades es causado y exasperado por la ininteligibilidad cultural constituida y conspirada por el poder simbólico y la matriz heterosexual institucionalizada.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, 153.

Sin embargo, siendo experta en investigación cinematográfica, la lectura y el análisis que Cui elabora desde perspectivas socioculturales y filmicas sobre la impersonación femenina en la película me resultan muy valiosas y por ello voy a asumir su planteamiento de la triple metáfora identitaria: la castración simbólica, el castigo corporal y el vestuario que marcan la “transformación” de Xiao Douzi (“muchacho”) en Cheng Dieyi (identidad “femenina” en un cuerpo “masculino”). Cui señala, además, que estas metáforas no son elementos aislados en la obra del director, pues muchas de las películas de Cheng Kaige indagan, de forma consistente, cómo la subjetividad masculina se ha perdido o ha sido reprimida en la sombra de la castración sociocultural.⁵⁰⁶ El intento del director Chen para comprender y hacer comprender la *masculinidad* de forma disminuida o menos “pura” ha sido obscuro para sus espectadores y espectadoras, siendo estas metáforas claves para comprenderla. En concreto, me voy a centrar en las dos primeras, la castración simbólica y la violencia corporal, puesto que el uso del vestuario como marca de tránsito entre categorías genéricas ya la he abordado a propósito del intérprete, Leslie Cheung.

a) Castración simbólica

La castración simbólica en la película se refiere a la escena de la amputación realizada del sexto dedo de Dieyi, a edad temprana, por su propia madre con una navaja. Según Cui, la amputación del dedo sobrante significa la operación imaginaria de amputación del pene, en términos psicoanalíticos.⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ *Ibid.*, 154.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, 153.



Imagen 45. Escena de la castración simbólica – amputación del debo sobrante de Xiao Douzi, *Adiós a mi concubina*, 1993

La madre se decide a llevar cabo esta crueldad para sacarlo fuera de la mancebía e introducirlo en el mundo de los hombres a través de “normalizarlo; ello implica, por un lado, la prioridad de la cultura sobre la naturaleza, y por el otro, la normalización obligatoria de cada individuo social para introducirse al orden simbólico y empezar a vivir en las relaciones significantes de la sociedad, puesto que es la única forma de convertirse socialmente reconocible e inteligible mediante la identidad de género que le han terminado de articular antes de su entrada en lo simbólico. Esa “castración” opera como el paso primero de la constitución de la identidad de género. Según Cui, esta escena tiene dos dimensiones: para el director Chen la “castración” de Dieyi evoca la reminiscencia de lo perdido o insatisfactorio; para los espectadores, conduce al reconocimiento de la “falta” de masculinidad en la representación de Dieyi.⁵⁰⁸

Con respecto a la “falta” de masculinidad o la *feminidad* encerrada del cuerpo de Dieyi, que sin duda alguna se ha tomado como el eje principal de la representación o descripción cinematográfica, son muy numerosas las lecturas críticas realizadas fuera

⁵⁰⁸ *Ibid.*, 154.

y dentro del territorio nacional. Pero la mayoría de ellas parte de un punto de vista constructivista y entre los pocos trabajos que toman otro enfoque, destacan dos. Por un lado, la obra de Chen Yazhen *Adiós a mi concubina: Lecturas queer y diálogo transcultural* (2004) de Taiwán y el artículo de investigación “Adiós a mi concubina, el inicio de una lectura de queer”⁵⁰⁹ de Yang Jie, inspirado por un ensayo compilado en la obra *Cheng Dieyi, el inicio de interpretación disidente*.⁵¹⁰ Yang señala que las críticas formuladas desde la posición heterosexual suelen apelar al determinismo sociocultural o a la transferencia para explicar la ambigüedad sexual y la identificación equivocada; así mismo, señala que desde la posición homosexual se suelen formular críticas fuertes contra la homosexualidad representada en la película acusándola de ceñirse rígidamente al orden macho-hembra y reprochando que la identificación con la *feminidad* de Dieyi ha perjudicado la imagen del colectivo de hombres homosexuales.⁵¹¹

A mi entender, Yang se equivoca, en gran medida, al formular expresiones especialmente como “identificación equivocada” (la identificación es siempre un proceso ambivalente) si quería plantear una lectura *queer* que permita reinterpretar de manera productiva la *feminidad* de Dieyi. Pero acierta y nos sirve para reflexionar, la segunda mitad de su afirmación acerca de las críticas contra la *feminidad* reservada y representada del cuerpo de Dieyi como un cuerpo homosexual

Es cierto que Dieyi, un gay inmerso en una feminidad infinita, no puede representar la complejidad y pluralidad del colectivo gay. Pero ha de admitir que su configuración corporal muestra el rasgo de homogeneidad más fácil de percibir para que el discurso dominante lo etiquete como gay porque tal configuración corporal coincide con los

⁵⁰⁹ Yang Jie, “Adiós a mi concubina, el inicio de una lectura de queer”, en *Movie Review*, vol. 2, pp. 31-33, Guiyang: Dang Dai Media Group, 2008.

⁵¹⁰ Sang Tze-lan, “Cheng Dieyi, towards a Queer Reading of Farewell My Concubine”, en *Farewell My Concubine: Queer Readings and Cross-Cultural Dialogue*, Chen Yazhen, Taiwán: Universidad de Nanhua, 2004, pp. 37-67.

⁵¹¹ Yang Jie, “Adiós a mi concubina, el inicio de una lectura de queer”, en *Movie Review*, vol. 2, pp. 31-33, Guiyang: Dang Dai Media Group, 2008, p. 31.

supuestos que el discurso dominante elabora con respecto al colectivo gay.⁵¹²

En cierto sentido, críticas semejantes contra la *feminidad* de Dieyi son comprensibles constituyéndose como un desvelamiento del homoerotismo el deseo auténtico de gay, precisamente el deseo repudiado, el deseo abyecto o excluido por la lógica heterosexista a través de circunscribir una morfología específicamente masculina de la identidad gay/del deseo homosexual/...Un deseo que se produce precisamente mediante la prohibición. Sin embargo, estas críticas sugieren, a la vez, que la sexualidad gay no está fuera de la economía del falogocentrismo si creen que el carácter morfológicamente distintivo de lo masculino reside en su purificación absoluta de toda *feminidad*, puesto que semejante frontera y distinción corporal se instituye a disposición de las leyes de una simbólica heterosexual y falogocéntrica. Existen dos dimensiones para entender la *feminidad* del cuerpo de Dieyi: una representación de la *feminidad* con un cuerpo generizadamente masculino se puede tomar por una configuración articulada por el orden de la matriz heterosexual de forma vana y patética de imitar “lo auténtico” o “lo original” heterosexual, pero en lo profundo desvela, a la vez, hasta qué punto la *feminidad* puede teorizarse como condición construida (de esto vemos a ver más en el apartado siguiente) y hasta dónde importa la experiencia del cuerpo para la emergencia del cuerpo/sujeto. *Sexo/género, hombre/mujer, feminidad/masculinidad, femenino/masculino*, son binarismos que pasan a ser artificios ambiguos:

Cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que *hombre* y *masculino* pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre, y *mujer* y *femenino* tanto uno de hombre como uno de mujer.⁵¹³

⁵¹² *Ibid.*, p. 31.

⁵¹³ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós, 2016, p. 54-55.

b) Castigo corporal

En *Vigilar y castigar* Foucault plantea con claridad que en nuestra sociedad los sistemas punitivos han de desvelarse como cierta “economía política” del cuerpo que no sólo se limita a castigos violentos o sangrientos, sino que también incluye los métodos “suaves” que *encierran* o *corrigen* el cuerpo o lo que se trata del cuerpo: sus fuerzas, su utilidad y su docilidad.⁵¹⁴ El castigo corporal constituye tradicionalmente uno de los métodos de educación esenciales en la cultura china. *Los hijos (e hijas) ejemplares que cumplan con el principio de Xiao*⁵¹⁵ *se forman con castigos corporales* es la frase hecha más clásica que representa la esencia de la educación y enseñanza en la cultura china, si bien en la actualidad no se consiente apelar a castigos corporales como un medio adecuado para formar a hijos e hijas. Esta tradición cultural se ve reflejada en la película en las escenas en las que el Maestro Guan y otros entrenadores castigan a los discípulos con azotes y latigazos, una práctica extendida en el aprendizaje de la ópera, pues la relación maestro-discípulo, clave en la adquisición del oficio actoral, se constituía como una relación padre-hijo, el maestro tenía todo el derecho que tenía el padre, incluyendo sin duda alguna aplicar castigos corporales para la formación del discípulo.

El caracteres para decir “enseñar” en chino – 教 está formado de dos partes: 孝 y 文. 孝 significa el principio primario para los hijos (y las hijas) *Xiao*, respeto, obediencia y obligación. 文 significa “saber”, “conocimiento”. Entre los profesionales se entiende una lógica o “verdad” tácita: el cuerpo tiene memoria y el castigo le ayuda en recordar. Los discípulos aguantan con lo que puedan semejantes castigos corporales porque, por un lado, están obligados a obedecer a todo lo que exige o hace el maestro debido a la improporción o el desequilibrio del poder en la relación de maestro-discípulo (como padre-hijo), y por el otro, ellos mismos están convencidos de que con castigos corporales el cuerpo “recuerda” mejor, reacciona con más rapidez y mejor precisión de posturas y gestos, lo cual les facilita y mejora la impersonación femenina.

⁵¹⁴ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Aurelio Garzón del Camino, trad., Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2012, p. 34.

⁵¹⁵ *Xiao*: en chino 孝顺, se refiere al respeto, la obediencia y la obligación de cuidar a los padres. Se trata de la cualidad de prioridad que se espera de hijos e hijas. *Xiao anda por delante de todas las cualidades de ser persona* (以孝为先).

El arte de Dan masculino se trata de una *performance de género* en que tanto el maestro-entrenador como el discípulo mismo explotan la “economía del cuerpo” hasta el extremo. El cuerpo de los actores, por tanto, está directamente inmerso en un campo político:

Las relaciones de poder lo convierten en una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a trabajos, lo obligan a ceremonias, exigen de él signos. Este cerco político del cuerpo va unido, en función de relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción, pero, en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla inmerso en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado).⁵¹⁶

En Foucault, este poder, más que concebirse como una propiedad, una “apropiación” o un privilegio, es “el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta, y a veces acompaña, la posición de aquellos que son dominados”.⁵¹⁷ Además, en paralelo con lo abordado en el apartado 5.1.2 *La docilidad del cuerpo/sujeto*, el poder se ejerce de forma microfísica y de coerción infinitesimal en el cuerpo. De ahí, “La historia de esta “microfísica” del poder punitivo sería entonces una genealogía o una pieza para una genealogía del “alma moderna”.⁵¹⁸ El “alma” aquí no se entiende por el alma en sentido teológico, tampoco como una ilusión o un efecto ideológico, más bien se percibe como una existencia producida permanentemente tanto en la superficie como el interior del cuerpo debido al funcionamiento del poder, procedimientos de castigo, y de coacción. Por eso no se trata de sustancia sino de un

⁵¹⁶ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Aurelio Garzón del Camino, trad., Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2012, p. 35.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 38-39.

elemento en el que se articulan los efectos de determinado tipo de poder que dan lugar a un *saber* que, a su vez, prolonga y refuerza los efectos del poder. También se desvela que el “alma”, siendo efecto e instrumento de la “microfísica” del poder, es una pieza en el dominio que el poder ejerce sobre el cuerpo.⁵¹⁹

El alma es la prisión del cuerpo en el sentido de que en esta alma lo que se reconoce en ella es, sobre todo, la dinámica y correlación de cierta tecnología del poder sobre el cuerpo.⁵²⁰ Por consiguiente, el actor en sí mismo es el cuerpo, el sujeto sometido al poder hegemónico que le impone el “alma”: el rol. En la película hay una escena tan clásica y significativa como la de la “castración” de Xiao Douzi, que describe a dónde y hasta qué punto puede llegar el castigo corporal. Se trata de la escena de “la pipa en la boca” que también ha llamado la atención de Cui en su obra de investigación (2003)⁵²¹ y de Yang Jie (2008).⁵²² En el aprendizaje y entrenamiento para su rol, Douzi siempre recita mal las letras. En vez de decir “soy doncella por naturaleza y no soy un joven” Douzi siempre dice “soy un joven por naturaleza y no soy doncella”. Nunca logra recitar correctamente la letra hasta que Xiao Shitou lo castiga con una pipa metiéndola en su boca y girándola con mucha fuerza hasta que sangra. Tras sufrir ese castigo corporal por fin a Douzi, cuyos ojos brillan con las lágrimas, le sale la letra “soy doncella por naturaleza y no soy un joven” con facilidad. Desde la perspectiva del arte cinematográfico Yang señala que en dicha escena está implícito el acto sexual y que la escena simboliza la ilustración sexual para Douzi quien sólo es capaz de recitar las letras debidas tras la “penetración” y el “sangrado”.⁵²³ Aunque dicha lectura resulta interesante, Cui lo indaga con más profundidad, mostrando la dinámica entre el poder simbólico y el cuerpo: “Las letras operísticas y los entrenamientos físicos severos indica el poder simbólico que sujeta el cuerpo del actor en plena sumisión y

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁵²¹ Cui Shuqin, *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003, p. 154-155.

⁵²² Yang Jie, “Adiós a mi concubina, el inicio de una lectura de queer”, en *Movie Review*, vol. 2, pp. 31-33, Guiyang: Dang Dai Media Group, 2008, p. 32.

⁵²³ *Ibid.*, 32.

transformación”.⁵²⁴



Imagen 46. Xiao Douzi/Cheng Dieyi, en *M. Butterfly*, 1993



Imagen 47. “Soy doncella por naturaleza y no soy un joven”, dice las letras correctamente Xiao

⁵²⁴ Cui Shuqin, “The opera lyrics and the severe physical training indicate the symbolic power that subjects the body of the actor in a spectacle of submission and transformation.”, *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Honolulu: University of Hawai’I Press, 2003, p. 153.

Sin embargo, en su lectura está implícito el sujeto *a priori* como “el cuerpo del actor” en el sentido de que “sólo cuando la idea de castigo se interioriza como auto-disciplina por el actor, puede (la idea o auto-disciplina) producir cuerpos sujetados.”⁵²⁵ En esta lectura se ve el correlato actual y clásico de la conceptualización del cuerpo confuciana que abordamos en el Capítulo 4. Pero en mi opinión, es necesario replantear una nueva relectura con respecto al arte de Dan masculino que logre saltar fuera del cerco del sujeto *a priori*.

Partiendo desde las teorías de Foucault referentes a las relaciones entre el poder y el cuerpo y desde la teoría de performatividad de Butler, los castigos corporales a los que se somete el actor, siendo cuerpo/sujeto, desvelan el proceso de la identificación de género en la vida social donde ha sido el funcionamiento del poder que produce la docilidad del cuerpo y a su vez, la docilidad del sujeto; un desvelamiento, se podría decir, de forma exagerada o espectacular con respecto a la violencia contra el cuerpo teniendo cuenta que en la vida social el poder se ejerce en el cuerpo de una manera más sutil e infinitesimal de microfísica que tiene tanta facilidad de esconderse de nuestra percepción.

La percepción o la “realidad” construida por el actor acerca de la *feminidad* con la que se debería sentir identificado consiste en un *saber* del tipo de realidad-referencia. El maestro se encarna como esta referencia para el discípulo y la *feminidad* elaborada como dicha referencia es total y completamente construida en función del orden de la matriz heterosexual. Entonces quiero formular una relectura al respecto señalando que la identificación con el rol femenino Yuji que Dieyi ha de completar consiste, en lo profundo, en una asunción del sexo, una identificación fantasmática. Es tan fantasmático y paradójico como cualquier asunción del sexo que tiene lugar en nuestra sociedad. Dicha identificación comparte la misma inestabilidad que la otra

⁵²⁵ *Ibid.*, “Only when the idea of punishment becomes internalized as self-discipline does it produce subjected and practiced bodies”, p. 156.

identificación fantasmática que ha de realizar, es decir, al *nacer niño*, tiene que asumir el sexo masculino.

A mi entender, en lugar de atribuir su trágico suicidio (también el suicidio de Leslie Cheung, el actor que interpreta Dieyi) a “identificación confusa o equivocada” o fallarse de distinguir la vida escénica de la vida real, se debe al conflicto implacable de sus dos identidades (productos de dos identificaciones). La inestabilidad inherente y el carácter subversivo de las dos identificaciones fantasmáticas constituyen el factor que provoca y exaspera dicho conflicto inevitable e irreconciliable. El carácter subversivo de cada una de las identidades se la ha dotado debido a la ininteligibilidad de las dos identificaciones fantasmáticas. Cada una es tan ininteligible como la otra. La identificación con la *feminidad* del cuerpo de Dieyi queda rechazada y repudiada del ámbito de la inteligibilidad de la cultura dominante, mientras que la identificación con la *masculinidad* de su cuerpo queda irreconocible y negada en la representación, en la *troupe*, en toda su vida escénica que constituyen su micro-sociedad. Las dos identidades y dos identificaciones se constituyen, una como la otra, excluidas y abyectas como la abyección indispensable, pero a la vez, desechable para la constitución de la inteligibilidad cultural.

6.2 M. Butterfly

Décadas después del estreno del drama *M. Butterfly* en Broadway, Nueva York en 1988, el octubre pasado de 2017 *M. Butterfly* volvió de nuevo al escenario de Broadway llevando una vez más a escena una pieza que aborda cuestiones de género, sexualidad y etnia, temas que hoy día protagonizan aún más la vida social e invitan discusiones y críticas de mayor escala y profundidad académica. David Henry Hwang, inspirado por la ópera *Madama Butterfly* (1904) de Giacomo Puccini, desarrolló la obra teatral y más tarde en 1993 otra obra cinematográfica (como guionista) del mismo nombre *M. Butterfly*. Ambas comparten la trama originada en el caso tan real como sorprendente de Bernard Bouriscot, un diplomático francés acreditado en China que se enamoró de una mujer china Shi Peipu, con quien mantuvo una relación durante veinte años. Al

final, esta mujer resultó ser no sólo una espía sino un hombre y actor de la Ópera de Pekín. El escándalo fue general tanto a nivel nacional de Francia como internacional. Bouriscot explicó que durante todo este tiempo no sabía que Shi era un hombre y que nunca había visto desnuda a su amante porque creyó una costumbre local, una suerte de expresión de la modestia de la cultura china por el que la mujer china no se desnuda durante el acto sexual. La *irrealidad* del suceso era tan tremenda pero dentro de la *irrealidad* caben elementos reales como el que dio pie a la escritura de David Henry Hwang: enamorarse de *una fantasía estereotipada*.⁵²⁶

Concluí entonces que el diplomático debió de haberse enamorado no de una persona, sino de una fantasía estereotipada. También deduje que, al grado en que el espía chino alentaba estos malentendidos, debía de haber explotado esta imagen de la mujer oriental como recatada y sumisa. [*Notas del autor*, p. 85]⁵²⁷

En *M. Butterfly* la historia se despliega entre la cantante de la Ópera de Pekín de Dan masculino Song Liling y el diplomático francés René Gallimard.

⁵²⁶ Meri Torras, “La mística de la feminidad. Fronteras en la construcción-actuación del cuerpo en *M. Butterfly*”, en *Escrituras de la sexualidad*, Joana Masó ed., 43-62, Barcelona: Icaria editorial, 2008, p. 45.

⁵²⁷ *Ibid.*, 45.



Imagen 48. *M. Butterfly*, 1993

La lectura de Meri Torras de *M. Butterfly* consigue poner de manifiesto la fragilidad de la construcción de la frontera que separa el cuerpo de los dos protagonistas que al principio ocupan dos posiciones opuestas en binomios como *feminidad-masculinidad*, hombre-mujer, superioridad-inferioridad, dominio-sumisión y etc.; al final, de manera sorprendente e inevitable, emerge la permeabilidad en las relaciones binomios, especialmente “el sintagma la *mística de la feminidad* consigue comprenderlos a todos”.⁵²⁸ *M. Butterfly*, por un lado, igual que señala Torras: “muestra magistralmente cómo la marca de género-sexualidad rige el comportamiento masculino heteronormativo”,⁵²⁹ por el otro, corrobora el núcleo constitutivo de la *feminidad*, la

⁵²⁸ *Ibid.*, 44.

⁵²⁹ *Ibid.*, 45.

permeabilidad entre *feminidad-masculinidad* y la performatividad del género.

Según la lectura de Torras, la permeabilidad entre *feminidad-masculinidad* (o hombre-mujer, dominio-sumisión, superioridad-inferioridad) se concreta mediante ser *Butterfly* en el sentido de *Madama Butterfly*: presa, cautiva y sumisa “mujer” oriental. En paralelo, en mi opinión, hay dos frases determinantes que resumen respectivamente dos partes núcleos de la trama, dos conversaciones tan importantes que salen idénticas en el texto teatral y en el texto filmico. La primera es, como Torras indica, “¿Eres mi Butterfly?”⁵³⁰



Imagen 49. *M. Butterfly*, 1993: Song interpretando a Madama Butterfly y Gallimard, observando obsesivo

Song y Gallimard se conocen en una fiesta diplomática en la embajada sueca donde Song interpreta la ópera de Puccini *Madama Butterfly*. Gallimard queda impresionado y cautivado por la gracia y la delicadeza de la interpretación de Song como *Madama Butterfly*. De hecho, en esto Torras realiza un análisis muy convincente del tema de *ser Butterfly*: es precisamente la performatividad de la *feminidad* y el binomio Occidente-Oriente culturalmente construido por el Occidente que hacen posible la irrealidad de la obsesión y fantasía de Gallimard sobre la dama *Butterfly*;

⁵³⁰ *Ibid.*, 53.

pero la ironía definitiva que existe en las relaciones binarias tal y como aquí construidas es que la permeabilidad de la frontera entre los dos polos, aparentemente fija y sólida, resulta ser tan evidente cuando las posiciones de Gallimard y Song se cambian recíprocamente al final del trama, Song como la potente y dominante *masculinidad* occidental y Gallimard como la sumisa y débil *feminidad* oriental; al fin y al cabo Gallimard es el *Butterfly*, mientras que Song no es sino actúa como una *Butterfly* que asume que es una *Butterfly*.⁵³¹

GALLIMARD: M^{lle} Song. Ha estado usted maravillosa.

SONG: Gracias.

GALLIMARD: Yo creía que todas las cantantes de ópera eran señoras gordas y muy mal maquilladas.

SONG: El mal maquillaje sólo existe en Occidente.

GALLIMARD: Nunca había visto una interpretación tan convincente como la suya.

SONG: ¿Convincente? ¿Yo en el papel de una japonesa? ¿Sabía usted que los japoneses utilizaron a miles de chinos para experimentos médicos durante la guerra...? Aunque supongo que usted no apreciará esa ironía.

GALLIMARD: No, verá... exactamente lo que quería decir es que usted me ha hecho comprender la belleza de la historia... de su muerte. Es un puro sacrificio. Él no es digno de ella pero qué puede hacer, está enamorada de él... Es muy hermosa.

SONG: Sin duda lo es... para un occidental.

GALLIMARD: ¿Qué quiere decir?

SONG: Es una de sus fantasías favoritas, ¿no es cierto? La sumisa mujer oriental y el cruel hombre blanco.⁵³²

⁵³¹ Meri Torras, "La mística de la feminidad. Fronteras en la construcción-actuación del cuerpo en M. Butterfly", en *Escrituras de la sexualidad*, Joana Masó ed., 43-62, Barcelona: Icaria editorial, 2008.

⁵³² *Ibid.*, p. 51.

Se desvela aquí en cierto sentido ya la obsesión de Gallimard asociada con la dama *Butterfly* en la ópera, más específicamente, con la belleza femenina (o la *feminidad*) oriental en los ojos occidentales masculinos: gracia, delicadeza, fidelidad hasta la muerte y actitud absolutamente sumisa. Obviamente, en ello quedan rastros del complejo de la frecuente *feminización* del Oriente en las miradas occidentales. Pero a la vez también la tremenda invisibilidad de que la *feminidad* de primer nivel a los ojos de Gallimard no viene “naturalmente” o “auténticamente” de un cuerpo biológicamente marcado femenino sino reescrita y actuada por un cuerpo etiquetado masculino según el discurso biologicista.

A medida que avanza la trama, Gallimard se identifica cada vez más con el cruel marinero Pinkerton en la ópera *Madama Butterfly* y disfruta mucho con el poder y dominio que siente sobre Song en su relación:

La abandona por completo y se entrega frenéticamente al trabajo pensando, con placer, en el dolor que le inflige a Song. A las seis semanas, Song empieza a mandarle cartas de amor que, *in crescendo*, dan muestras de su cada vez mayor desesperación y dependencia amorosa, al más puro estilo del modelo occidental de las *Heroidas*, Eloísa o la monja portuguesa. Ella sigue en su papel, él está a punto de *creerse* el suyo.⁵³³

La identificación de Gallimard con Pinkerton, “*creerse* el suyo”, se consuma con la escena cuando se presenta él ante Song y le pregunta de forma repetida y obsesiva: *¿Eres mi Butterfly?*

GALLIMARD: Me han ascendido a vicecónsul.

SONG: Y eso ¿qué significa para mí?

GALLIMARD: He venido a pedirte una respuesta: ¿Eres mi Butterfly?

⁵³³ *Ibid.*, p. 52.

SONG: ¿Qué estás diciendo?

GALLIMARD: ¿Eres mi Butterfly?

SONG: ¿No lo sabes ya?

GALLIMARD: Quiero que lo digas tú.

SONG: No quiero decirlo [...] No quiero hacerlo.

GALLIMARD: ¿Eres mi Butterfly? Quiero la verdad. Nada de falsedad entre nosotros.
Nada de falso orgullo.

SONG: Sí, soy tu Butterfly.⁵³⁴

A mi entender, la pregunta que hace Song “Y eso ¿qué significa para mí?” es bastante intrigante y significativa. La verdad es que no le importa para nada, y lo que alimenta el ascenso es la autoconfianza y el auto-convencimiento por parte de Gallimard de su papel como Pinkerton, así como el creciente poder de dominio que siente en su relación con Song. Que Song asuma el papel de la Butterfly, dominada y sumisa, concluye a la vez la identificación de Gallimard con Pinkerton de la *masculinidad* dominante e inaugura la fantasía que Gallimard desarrolla durante los veinte años siguientes.

“Soy un hombre que amó a una mujer creada por un hombre.”⁵³⁵ La fantasía masculina sobre la mística *feminidad* es el elemento fundamental en esta relación. Así también lo opina el mismo autor y guionista Hwang: “el componente de lo más fundamental de su relación consiste en la fantasía, sin la cual la relación jamás será lo mismo. Gallimard está enamorado de una Butterfly en vez de este hombre asiático.”⁵³⁶

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁵³⁶ John Louis DiGaetani, “Such a fundamental component of the relationship is the fantasy. Without that, it is no longer the same relationship. Gallimard is in love with a butterfly, he’s not in love with this Asian man.” en “M. Butterfly, An Interview with David Henry Hwang”, en *TDR* vol.33, n.º.3: 141-153, Cambridge, MA: The MIT Press, 1989, p. 146.

Disponible en: https://www.jstor.org/stable/1145993?seq=1#page_scan_tab_contents

Si no se especifica, todas las traducciones de inglés a castellano del contenido citado de dicho artículo son mías.

¿Hasta dónde puede llegar una fantasía? Hasta que constituya una “realidad” tan sólida como la *realidad*, especialmente cuando en nuestra sociedad la *realidad* se constituye tanto esencialmente como referencialmente. Que Gallimard se sostenga a una *feminidad* estereotipada le conduce a suponerse una relación supuestamente real, pero en realidad fantasmática con Song. Tanto en la versión cinematográfica como en la teatral, se pone de manifiesto la disconformidad que Gallimard siente con las mujeres occidentales, percibidas como liberadas y de mente abierta: “es posible que una mujer sea demasiado abierta, para parecer casi demasiado masculina”.⁵³⁷ Se trata de una conceptualización de la *feminidad* tal esencialista y estereotipada hasta extrema de falsedad. Resulta una ironía definitiva el hecho de que Gallimard tenga a su lado a una mujer real que él determina “masculina” y un hombre que él (Gallimard) cree “femenino”.⁵³⁸

A mi entender, Hwang despliega toda la trama entorno a dicha ironía definitiva que observa en el diplomático. De esta ironía podemos deducir dos dimensiones que cuestionarían el orden establecido en el sistema sexo/género: la fantasía masculina sobre *la mujer perfecta* y la permeabilidad inherente en binomios de hombre-mujer o *masculinidad-feminidad*. La fantasía masculina sobre *la mujer perfecta* que Gallimard proyecta en Song le conduce a la ceguera ante el cuerpo de *evidencia* masculina de Song.

SONG: René, por favor, con cuidado... Yo nunca...

GALLIMARD: ¿Nunca?

SONG: René, por favor, no me desnudes, te lo ruego. Tengo mucho miedo. El pudor es muy importante para los chinos.

GALLIMARD: Mi pequeño tesoro. No quiero ser cruel. Quiero enseñarte, con dulzura.

SONG: Te das cuenta de que nos estamos embarcando en el más prohibido de los amores

⁵³⁷ *Ibid.*, “it is possible for a woman to be too open, so as to seem almost too masculine.” p. 148.

⁵³⁸ *Ibid.*, 148.

[...] Aunque soy inexperta no soy una ignorante. Nos enseñan cosas... nuestras madres... sobre cómo agradar a un hombre.⁵³⁹

Así se construye la correlación entre la trama teatral y cinematográfica con el hecho de que en el caso real de Bouriscot se declaró que nunca había presenciado desnuda a su “mujer”. En esta escena Song logra explotar la *feminidad* y la fantasía y obsesión masculina sobre *la mujer perfecta* hasta el extremo: satisfacer el deseo masculino de Gallimard de la posesión de una mujer a través de la consumación de la entrega completa del cuerpo de una virgen; y alimentar el deseo de dominación de Gallimard con una postura de la humildad oriental en absoluto. Esta fantasía estereotipada de *la mujer perfecta* de Gallimard se revela una vez más en otra escena fílmica donde Song le pregunta por qué ha escogido a una pobre chica china como ella de pecho como de un chico. Gallimard le responde obsesionado sonriendo que, ella no es como un chico sino como una estudiante joven e ingenua que espera a sus lecciones. El actor Jeremy Irons interpreta con unas impecables expresiones faciales el estado psíquico de Gallimard, de cómo está inmerso en sus propias fantasías sobre Song - *la mujer perfecta* que sólo a él le pertenece. Por un lado, la representación de Song explota la *feminidad* hasta tal punto que le resulta convincente a Gallimard y por el otro, ha sido la fantasía estereotipada del propio Gallimard que sirve como la última pieza imprescindible para *completar a la perfección* la representación de Song.⁵⁴⁰

Tanto en la película como en la pieza teatral se integran dos mujeres occidentales con quienes Gallimard mantiene relaciones: su esposa Jeanne Gallimard y Frau Baden, con quien Gallimard tiene una aventura. Se trata de dos mujeres posicionadas como contraste con Song. En la película se diseñan dos escenas que abordan la relación de este matrimonio: al volver de ver la ópera *Madama Butterfly*, interpretada por Song, Gallimard habla con Jeanne de la obra operística y ella se pone a imitar la Butterfly con

⁵³⁹ Meri Torras, “La mística de la feminidad. Fronteras en la construcción-actuación del cuerpo en M. Butterfly”, en *Escrituras de la sexualidad*, Joana Masó ed., 43-62, Barcelona: Icaria editorial, 2008, p. 54.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, 54.

una revista en la mano tapándose media cara como con el abanico y con miradas seductoras, pero se lee desde la reacción de Gallimard que no le resulta agradable ni atractiva; más tarde, en otra fiesta de diplomáticos, Gallimard es marginado por sus colegas por discrepancias y conflictos en trabajo y no tiene un lugar apropiado ponerse para terminar la comida. Acude al lado de Jeanne quien está charlando agradablemente con otro hombre y no hace caso a su esposo. Aunque son escasas las pinceladas para la descripción de Jeanne, resultan eficaces a la hora de plasmar el contraste que Gallimard sentirá entre su relación matrimonial y su relación con Song. La dominación y superioridad masculina que siente en su relación con Song quedan evidentemente ausentes en su relación matrimonial.

Por otro lado, encontramos a Frau, personaje que resulta más significativo en la versión teatral por el nombre Renée, un nombre femenino que irónicamente suena idéntico al del protagonista masculino. Frente a la *feminidad* tímida, sumisa y dependiente actuada por Song, Renée posee una *feminidad* que Gallimard percibe con un exceso de masculinidad. Por ejemplo, en contra de la timidez y pudor de Song para que le ruegue que no la desnude, Renée (en la película Frau también) puede mostrarse desnuda sin ningún recato delante de él:⁵⁴¹

Renée no solamente habla sin ambages del pene y sus nombres (con referencias al de Gallimard), sino que además se burla de las competiciones masculinas y de sus afanes conquistadores... sexuales e imperiales...⁵⁴²

La *feminidad* de Renée no le sienta bien a Gallimard porque no satisface su fantasía sobre *la mujer perfecta* fruto de la mística *feminidad*, una *feminidad* limpia de rastros de *masculinidad*, como la *feminidad* de Song. Aun así, el cuerpo de Frau (Renée en el teatro) ha impulsado el deseo de control y posesión completa de Gallimard del

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 57.

cuerpo de Song. Se presenta ante ella y le exige que se desnude como si le pudiera dar una orden a la que ella no tiene derecho a decir no. Al estar arrinconada, Song se da cuenta de que lo que Gallimard demanda y desea es una actitud absolutamente sumisa que satisfaga su ego masculino. “Ven, (diciendo Song mientras se tumba en el sofá), nuestro amor está en tus manos. Estoy indefensa ante el hombre que amo.”⁵⁴³ Ante semejante ternura y sumisión, y al satisfacer su ego masculino de dominación y superioridad, Gallimard se apacigua y cede. Enseguida Song improvisa una excusa que perfecciona una vez más su representación de Butterfly: haber estado embarazada, igual que la Butterfly operística. Se separa de Gallimard por un tiempo, supuestamente a causa del embarazo y vuelve con un niño. La maternidad no solo perfecciona su *feminidad* y su imagen como Butterfly, sino que también satisface la paternidad que Gallimard no ha podido conseguir en su matrimonio con Jeanne.⁵⁴⁴

En consonancia con el análisis de la fantasía de una *feminidad* estereotipada, es necesario señalar también que, en la fantasía de Gallimard interviene otro elemento importante: la conceptualización esencialista de Kondo (1990)⁵⁴⁵ en la que insiste Gallimard con respecto a la identidad: una identidad fija y acabada, de atributos “naturales” e inherentes. Que Gallimard se aferre a las configuraciones esencialistas y estereotipadas de mujeres y del Oriente le lleva a quedar atrapado en el convencimiento de la *feminidad* indudable de Song. Aprovechando semejante conceptualización, Song se atreve a ejecutar una *performance* que expone los códigos y valores esencialistas y reconocibles de la *feminidad* oriental: pureza, humildad, pudor, timidez y etc. Entonces emerge aquí una vez más la ironía porque desde el plano esencialista, Song es absoluta y auténticamente un hombre que interpreta a una mujer generando un efecto de verosimilitud definitiva. Aquella “mujer” de sentido universalista que se constituye como un conjunto de códigos, valores, definiciones y estereotipos culturalmente

⁵⁴³ Véase la película *M. Butterfly*, 1993.

⁵⁴⁴ Meri Torras, “La mística de la feminidad. Fronteras en la construcción-actuación del cuerpo en *M. Butterfly*”, en *Escrituras de la sexualidad*, Joana Masó ed., 43-62, Barcelona: Icaria editorial, 2008, p. 58.

⁵⁴⁵ Kondo Dorinne K, “[*M. Butterfly*]: Orientalism, Gender and a Critique of Essentialist Identity”, en *Cultural Critique*, n.º.16: 5-29, EE. UU., Minnesota: University of Minnesota Press, 1990.

percibidos y aceptados; la “mujer” que no es nada sino un conjunto de relaciones posicionado en una red tremenda de relaciones de poder y determinado en función de sus relaciones con el “hombre”. Es la “mujer” y la *feminidad* de estereotipo construido y legitimado a la óptica masculina, que relevan los actores de Dan masculino.



Imagen 50. Rol de la concubina Yang Yuhuan, interpretada por el Dan masculino, Song Liling, en *M. Butterfly*, 1993

¿Hasta dónde un actor de Dan masculino, como Song, sabe y es capaz de manipular la *feminidad* y hasta dónde puede llegar la verosimilitud de tal construcción cultural y social? Pues hasta lo más “real” y perfecto que sea: se materializa como la realidad.



Imagen 51. *M. Butterfly*, 1993: Song interpretando la concubina Yang Yuhuan en la Ópera de Pekín como el Dan masculino y Gallimard, observando seducido

Se trata de una doble escena curiosa y sutil, igual que la arriba mencionada donde Song interpretando a Madama Butterfly, donde a lo mejor ya podamos entender la verosimilitud, sea del caso real de Bouriscot o el de Gallimard. La irrealidad de que un hombre acabe siendo una mujer se materializa como la realidad porque, por un lado, la *feminidad* es construida, performativa y manipulable por parte de Song; por el otro, la *feminidad* no es sino una fantasía androcéntricamente construida que satisface el deseo masculino.

La *feminidad* normalizada, generalizada y que no lo olvidemos, performativa; una *feminidad* que nunca será más perfecta y “real” (a los ojos masculinos) que cuando se construye cumpliendo con los normativos androcéntricos:



Imagen 52. Song Liling en *M. Butterfly*, 1993: la “mujer” perfecta de pelo largo, característica que aumenta la verosimilitud de la figura femenina, y de vestido de color blanco que simboliza su inocencia, pureza y virginidad.



Imagen 53. Song Liling, de maquillaje generizado de *feminidad* y de belleza absoluta del
331

orientalismo: cejas finas y largas como las hojas del sauce, ojos almendrados, nariz fina, labios bonitos rojos y la piel perfecta.



Imagen 54. Song Liling, en *M. Butterfly*, 1993



Imagen 55. Song Liling, en *M. Butterfly*, 1993

En varias ocasiones (como en esta imagen) Song sabe colocarse en una posición inferior, en específico, psicológicamente, ante Gallimard para construir una *feminidad*

tierna, sumisa que cumple con la expectativa masculina de Gallimard. En este punto conviene recordar la otra frase significativa que, como comentaba anteriormente, junto con la pregunta *¿Eres mi Butterfly?*, es capaz de resumir la esencia de la obra. La frase aparece en la escena en la que Song pregunta a Chin, su camarada, “por qué cree que en la Ópera de Pekín son los hombres los que interpretan los papeles femeninos.” Chin responde, “No lo sé. A lo mejor pueda deberse a un remanente reaccionario masculino...”. Song le interrumpe diciendo: “No, porque solamente un hombre sabe cómo debe comportarse una mujer.” *Solamente un hombre sabe cómo debe comportarse una mujer*, es la clave que Song revela sobre las relaciones de poder de *feminidad-masculinidad*, hombre-mujer, superioridad-inferioridad debido al *intersticio intergenérico e intercultural*⁵⁴⁶ que ocupa. Sin embargo, Song, consigue usurpar el poder masculino y subvertir el orden de la correlación entre *feminidad y masculinidad* justo en el momento cuando se sitúa a sí mismo(a) en lo más sumiso y humillado, en la posición de una “mujer”.⁵⁴⁷

Al final de la película, hay una escena con un diálogo impactante entre Gallimard y Song, que tiene lugar dentro del furgón de la policía. Song se desnuda ante Gallimard quien simplemente expresa repugnancia al verlo desnudo. “Yo no soy un simple hombre...yo soy tu Butterfly. Vestido de mujer, en el fondo de todo, siempre he sido yo; dímelo, ¿me adoras?”, Song intenta persuadirle de que siempre ha sido él/ella con o sin el vestido. Pero Gallimard se resiste a poner fin a su fantasía, “Cómo has podido, conociéndome tan bien, cometer semejante error. Me has mostrado tu verdadero yo. Yo amo a una mentira, una gran mentira que ha sido destruida. Soy un hombre que amó a una mujer creada por un hombre. Todo lo demás sobra”, diciendo esto se aleja con asco de Song. En la escena siguiente, Gallimard en la celda de la prisión, con sus uñas pintadas se prepara para la actuación más importante de su vida, interpretar *Madama Butterfly*. No es su primera actuación en la prisión, pero es la más importante y la última:

⁵⁴⁶ Meri Torras, “La mística de la feminidad. Fronteras en la construcción-actuación del cuerpo en M. Butterfly”, en *Escrituras de la sexualidad*, Joana Masó ed., 43-62, Barcelona: Icaria editorial, 2008, p. 61.

⁵⁴⁷ Kondo Dorinne K, “[M. Butterfly]: Orientalism, Gender and a Critique of Essentialist Identity”, en *Cultural Critique*, n.º.16: 5-29, EE. UU., Minnesota: University of Minnesota Press, 1990, p. 18.

se suicida de verdad cuando *Madama Butterfly* se corta el cuello. Por fin Gallimard acaba dándose cuenta de la ironía definitiva de su propia fantasía de Butterfly, que encaja con su propia identidad de hombre, de dominador, de superioridad y de Occidente.

Lo impactante e ilustrativo que desvela la película es la fragilidad de la frontera esencialista del cuerpo que, a priori, parece que nunca se puede cruzar. La permeabilidad entre *feminidad-masculinidad* y la inversión del poder de género (y también de raza) nos invita, una vez más, a reconceptualizar y rearticular la configuración de identidad. Cuando la historia llega a su final, el conflicto, a su vez, se exaspera una vez más:



Imagen 56. Gallimard, interpretando a Madama Butterfly en *M. Butterfly*, 1993



Imagen 57. Escena de la suicida de “el/la Madame Butterfly” – Gallimard en la prisión

En la escena final Gallimard, que se ha venido configurando como Pinkerton, se impersona en Madama Butterfly en su última *performance* en la prisión y se suicida como Butterfly en la obra de Puccini. El o la Butterfly deconstruye conceptualizaciones como “esencia”, “naturaleza” o cualquier atributo que se etiquete como inherente a la *masculinidad* o *feminidad* y reabre la articulación de identidad de género a fuerzas culturales e históricas. Esto, en lo profundo, coincide con nuestra postulación de que la identidad, en vez de ser un espacio estable y cerrado, es un punto de unión relativo entre conjuntos de relaciones culturales e históricas específicas.



Imagen 58. “Vestido de mujer, en el profundo de todo, siempre he sido yo” - Song Liling, *M*.

Butterfly

En el furgón policial Song protesta diciendo que no sólo es un hombre y “vestido de mujer, en el profundo de todo, siempre he sido yo”, a mi juicio, esta frase resulta muy significativa. Este “yo” y la verdadera autonomía y subjetividad de ser más que un hombre (o mujer), que excede el discurso esencialista y biologicista, a mi entender, designa al cuerpo/sujeto que siempre ha venido emergiendo y seguirá siendo, un cuerpo/sujeto en cuyo cuerpo están inscritas “todas las representaciones constitutivas, y constituyentes a la vez, de la fantasía sexual y cultural del diplomático francés”,⁵⁴⁸ la fantasía estereotipada: una identidad fija, acabada y “muerta” que aspira ser liberada como una identidad abierta, fluida y de pluralidad.

⁵⁴⁸ Meri Torras, “La mística de la feminidad. Fronteras en la construcción-actuación del cuerpo en M. Butterfly”, en *Escrituras de la sexualidad*, Joana Masó ed., 43-62, Barcelona: Icaria editorial, 2008, p. 61.

CONCLUSIÓN

Todo el proceso de esta investigación se inicia simplemente por la duda que siempre he tenido sobre la Ópera de Pekín, la misma que Song Liling pregunta en el film *M. Butterfly*: ¿por qué son los hombres quienes interpretan los roles femeninos? Cuando me la pregunté por primera vez todavía no conocía esta trama filmica inspirada por el suceso real del diplomático francés Bouriscot. De modo que, sin duda alguna, esta tesis me ha sido una experiencia enriquecedora para el crecimiento personal. En realidad, no soy la primera ni seré la última en hacerse esta pregunta, pero es posible que en China mucha gente se conforme con la respuesta de que el arte de Dan masculino ha surgido como la forma alternativa porque las mujeres no podían subir al escenario para realizar actuaciones en público y que, por tanto, es una consecuencia del yugo del feudalismo. Sin embargo, esta respuesta, como he tratado de mostrar, no puede ser completa.

Porque el problema va más allá que un derecho que se han ganado las mujeres tras el derrumbamiento del feudalismo, por los motivos siguientes: 1. El criterio y la estética que simboliza el Maestro Mei Lanfang se reconoce como el nivel más alto, insuperable, para la *feminidad*, una *feminidad* definitiva, perfecta e ideal, aun cuando el acceso de las actrices a estos papeles ya es posible; 2. A pesar del reconocimiento general de la *feminidad* simbolizada a la óptica masculina⁵⁴⁹ como la más “natural” e ideal, el arte de Dan masculino sufrió una recesión grave hasta que se encuentra en una crisis de existencia hoy en día, porque para la cultura dominante y popular los roles Dan no son posiciones apropiadas en que se colocan los hombres. Aquí yace una contradicción sutil pero bastante curiosa, que me lleva a afirmar que esa respuesta es muy lejos de ser completa por el hecho de haber ignorado la violencia simbólica que la *masculinidad* hegemónica ejerce en todos los miembros y las miembros de la sociedad, tanto en las mujeres como en los hombres, aquí en nuestro contexto específico, los

⁵⁴⁹ Los cuatro *liupai* más prestigiosos para el arte Dan (fíjese que no es del Dan masculino sino del Dan, que incluye las actrices): se refieren respectivamente al *liupai* de cuatro maestros: Mei Lanfang, Cheng Yanqiu, Xun Huisheng, Shang Xiaoyun.

actores de Dan masculino.

Es cierto que, a lo largo de la historia, las condiciones de las actrices se han venido vinculando con el poder del Confucionismo. Durante la Dinastía Yuan (1279 - 1368), la época de oro de actuaciones teatrales de China, las actrices disfrutaban de su presencia predominante en el escenario gracias a que la etnia gobernante era de una cultura ajena (de la etnia Mongolia) y esto acabó sacudiendo y minimizando la dominación absoluta de las ideologías confucianas. Pero esto no significa que el estatus de las actrices fuera elevado, pues seguían formando parte de la capa más baja de la sociedad e incluso muchas de ellas estaban obligadas a ejercer la prostitución. Mientras que durante la Dinastía Ming (1368-1644) y Qing (1644-1912), se les volvió a prohibir la actuación porque el Confucionismo había recuperado el dominio ideológico y político que se ejercía en todos aspectos de la vida social y se volvió aún más rígido e inmovible que etapas anteriores. Más tarde, gracias a la Revolución de Xinhai en el año 1911 la última dinastía feudal la Dinastía Qing llegó a su fin y en los tiempos siguientes de la República se recuperaban su derecho a la actuación. Sin embargo, sufrían por el prejuicio generalizado en toda la sociedad.⁵⁵⁰

Recordemos que la impersonación femenina, la *esencia* de la *feminidad*, se prescriben desde una perspectiva masculinizada. Las actrices, aunque ya tenían el derecho a la actuación, debían aprender de sus maestros masculinos y renunciar a su espontaneidad corporal y psíquica. Por un lado, el retorno de las actrices al escenario supone un desafío para los actores de Dan masculino, pero sigue vigente la suposición que afirma la superioridad de los actores en comprender y representar la *feminidad* definitiva; por otro lado, los actores de Dan masculinos se hunden cada vez más profundos en su crisis de existencia, y no tienen con qué se identifiquen y sufren por existir sin visibilidad e inteligibilidad social. Una situación francamente irónica y contradictoria.

⁵⁵⁰ Min Tian, "The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre", en *Theatre Journal*, vol. 17, n.º 1: 78-97, Hawai'i: University of Hawai'i Press, 2000, p. 92.

A mi entender, el Dan masculino (en nuestro caso concreto), y en sentido más amplio la impersonación femenina en cualquier arte, jamás se debería perder. Pero su salvación depende, ante todo, de la desnaturalización de la mística *feminidad*, la rearticulación de la correlación en binomios como *masculinidad-feminidad*, hombre-mujer y la reflexión sobre la materialidad y sistematicidad de los cuerpos, esfuerzos que conducen a liberar al ser humano de cualquier marca o etiqueta naturalizada que lo cataloga, como el sexo o el género, o “mujer”, “hombre”, “blanco”, “negro”, cualquiera que haga imposible la libre configuración de la identidad. Que el Dan masculino sugiera constructos performativos los estereotipos de la *feminidad* auténtica se trata de una alternativa contingente histórica en vez de una iniciativa intencionada, pero resulta indiscutible su elocuencia con que se desvela el carácter constitutivo y performativo de categorías como sexo y género. En el más profundo, dicha elocuencia es al arte, puesto que el hecho de que la *feminidad* (y tanto la *masculinidad*) sea una categoría esencial y socioculturalmente construida posibilita la verosimilitud de cualquier impersonación referencial o citacional, sea femenina o masculina.

Estamos inmersos en una sociedad, sea en Occidente u Oriente, en que la *realidad* emerge de forma referencial como un conjunto de efectos consecuentes mediante discursos reguladores y productivos. De ahí que existan estereotipos femeninos o masculinos que son construidos y luego impuestos y que son asumidos por los individuos de generación en generación, forjando y consolidando identidades colectivas y reconocibles gracias a la generalización y universalización de características (supuestamente naturales e inherentes, pero construidas y constituyentes) propias de un entorno contingente histórico. Tras haber revisado diferentes postulaciones y afirmaciones expresadas por expertos y expertas en la temática de género—Judith Butler, Monique Wittig, Kate Millett, Teresa de Lauretis—, en el estudio de la correlación y dinámica entre sexualidad, género y poder—Michel Foucault, Pierre Bourdieu, y Jacques Lacan—y en materia de filosofía de lenguaje—como John L. Austin concretamente en el concepto del acto de habla—podríamos definir tanto la sexualidad, el sexo como el género como efectos producidos de la materialización

corporal socialmente (desde aspectos políticos, económicos, religiosos y culturales) sexualizada en función de la normatividad heterosexual para la articulación de la identidad social de sus miembros.

En *Cuerpos que importan*, Butler propone el retorno a la noción de materia en vez de aferrarse a concepciones de construcción. Este retorno a la noción de materia sugiere dejar de conceptualizar la materia como sitio o superficie (en que se trabaja la construcción) para concebirla como *un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia*⁵⁵¹. Sugiere que reflexionemos el hecho de que la materia siempre esté materializada en relación con los efectos productivos (en el sentido de materializadores) del poder regulador en el sentido foucaultiano.⁵⁵² Esto nos lleva a preguntar ¿a través de qué normas reguladoras y dispositivos institucionales se materializa el sexo (en el sentido que abarcaría la sexualidad y el género)? y la clave de la respuesta consiste en darse un giro de conceptualizar la categoría de sujeto. Apelando a Butler, la *construcción* no es un acto consumado de una vez ni un proceso iniciado por un sujeto agente detrás de cada acto realizado. Que pasemos de pensar en construcción para pensar en materialización es crucial para que entendamos que no existe el sujeto (como materia) que precede a la construcción y que demos un giro definitivo al conceptualizar el sujeto. La materialización o *construcción* es un proceso de reiteratividad en que se opera la reiteración de normas reguladoras hasta que se produzcan el sexo y el sujeto sexuado como efectos sedimentados. Sin embargo, es debido a que es obligatoria por lo que en esta misma reiteración se representan las inestabilidades constitutivas de tales construcciones. Por consecuente, apelando a la teoría de la performatividad de Butler, no se puede entender el sexo dado como tal, como *a priori*, es a partir de estas prácticas performativas o actos performativos que se reiteran ejecutados en el cuerpo constituyendo la naturalización del sujeto sexuado.

El cuerpo ha existido durante siglos como una materia, una superficie, una base

⁵⁵¹ Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 28.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 28.

“sólida” y “real” a la que no se cansa de recurrir para definir la identidad y para que la sociedad conceda la “subjetividad” de ser sujeto reconocible al “dueño” del cuerpo. Sin embargo, tomar conciencia de la performatividad de los discursos y actos referenciales⁵⁵³ por ejemplo el “asumir un sexo”, supone desmontar y desmitificar la configuración del cuerpo como materia impenetrable. El cuerpo no es por tener, no tiene “dueño”, el cuerpo no es la representación del sujeto sexuado, es la representación del mismo cuerpo y es el mismo sujeto en término performativo. Con esta tesis intento elaborar una lectura en términos performativos sobre el cuerpo: el cuerpo/sujeto y una rearticulación para configurar la identidad de diversidad y pluralidad, gracias a la inestabilidad de las identificaciones fantasmáticas en la asunción del sexo y la performatividad en las prácticas rituales y reiteradas, que se desvelan en el arte del Dan masculino y en las dos películas con referencia al tema. En cierto sentido, los actores del Dan masculino son un grupo particular, con esto me refiero al hecho de que en el cuerpo de los actores están inscritas con alta densidad todas las representaciones constitutivas y constituyentes de los fantasmas antiguos percibidos como *feminidad* y *masculinidad*. Me refiero a que su cuerpo consiste en el *locus* donde se exaspera la inestabilidad del acto de asumir un sexo y el conflicto de las dos identificaciones fantasmáticas constitutivamente excluyentes.

La reconceptualización de categorías como cuerpo, sexo/género y sujeto en términos performativos consisten en la clave de mi lectura sobre el Dan masculino. La clave definitiva de toda la lectura consiste en el término de la performatividad. A mi entender, Butler afirma, tanto de manera explícita como implícita, el vínculo, la correlación (o dinámica) entre la performatividad y la materialidad. Consecuentemente, esto le lleva a proponer estas concepciones de materialización en vez de construcción. En la performatividad butleriana se destaca la reflexión profunda e ilustrativa sobre hasta qué punto pueda llegar el lenguaje, o el efecto del lenguaje. En general, en nuestra

⁵⁵³ *Referencialidad*, en el sentido butleriano de leer la capacidad lingüística que es siempre performativa y no es de referencia pura; no hay ninguna referencia a un cuerpo puro que no constituya a la vez ese mismo cuerpo. Véase: Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 31-32.

sociedad se supone la existencia de tal *objeto extradiscursivo* como la *realidad*⁵⁵⁴, y en nuestro caso concreto me refiero a “objetos” como el cuerpo previamente etiquetado masculino de los actores de Dan masculino o cualquier otro cuerpo marcado masculino o femenino; la sexualidad “correcta”, “innata” o “natural” asignada a un cuerpo *masculino* o *femenino*; la identidad y el sujeto en términos esencialistas que se conceptualizan y perciben acabados, cerrados y estables. Sin embargo, tales objetos extradiscursivos resultan bastante polémicos y cuestionables porque para que haya *objetos extradiscursivos* se exige delimitar previamente el ámbito de lo extradiscursivo. No sólo esta delimitación sugiere la construcción de una frontera que decide cuál será y cuál no será dentro del ámbito extradiscursivo, sino que esta marcación también supondría una cierta violencia simbólica porque sólo se puede consumir a través de la exclusión y abyección aplicando un principio de selectividad.⁵⁵⁵ De modo que la performatividad a la que apelo en mi lectura de Dan masculino no es un acto singular, sino la reiteración en el sentido de *referencialidad* de una normatividad reguladora o un conjunto de normas regulatorias hasta que tal reiteración adquiriera la condición de un acto (en el sentido del acto de habla), y que se consigan los efectos de la reiteración, los efectos de hacer *realidad* lo que la norma determina y regula a disposición del poder.

En esta tesis la lectura realizada con respeto al cuerpo de los actores de Dan masculino y también del cuerpo de los dos protagonistas en las películas se inspira, por un lado, evidentemente de la performatividad butleriana, y por el otro, de dos fuentes, entre muchas, de donde también bebe Butler para teorizar la performatividad: Michel Foucault y Jacques Lacan.

En esta misma parte del cierre de la tesis creo destacable el hecho de que en el contexto del lenguaje chino, el “sexo” es inseparable de la diferencia sexual. Recordemos que en el contexto de chino expresiones para “sexo” y “género” incluso comparten la parte núcleo *xingbie* (la diferencia sexual): *xingbie* significa “sexo” y *xingbie* social significa “género”. Literalmente el *bie* significa “diferencia” y el *xing*,

⁵⁵⁴ Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, 32.

“sexo”, de ahí que quede aún más explícito el dispositivo de diferenciación encerrado en la significación del “sexo” (*xingbie*) en el contexto chino: que es la diferencia del sexo *femenino* respecto al sexo *masculino*, es decir, la diferencia sexual. Puesto que al referirse a la diferencia sexual casi siempre recurren a las diferencias materializadas: las diferencias de los cuerpos *femeninos* respecto a los cuerpos *masculinos*, consecuentemente la categoría de “sexo” se concibe como la materialidad del cuerpo dotándose de esa “naturaleza” normalizada de antemano. Sin embargo, partiendo desde Foucault, la diferencia sexual o, mejor dicho, esa “naturaleza” normalizada del “sexo” no existe *a priori*, sino que se construye como el ideal regulador y normalizador que forma parte de los aparatos, ideologías y prácticas (las tecnologías del género) de vigilancia que fabrican los cuerpos sometidos al poder. En este sentido, categorías como “sexo” y “género” son normativas desde que se construyen y el “sexo” es puramente una construcción ideal y un “ideal regulatorio” como lo que llamó Foucault, poniendo de relieve el de hecho de que nunca haya sido una realidad simple sino un proceso en el cual las normas reguladoras del poder materializan el “sexo” y fabrican los cuerpos que gobierna en virtud de la reiteración forzada de dichas normas. Cuando la categoría “género” sea mimética a la categoría “sexo” en las normativas y en los ideales regulatorios del “sexo”, el “género” también forma parte del mecanismo que articula y materializa nociones de *masculinidad*, *feminidad*.

Además, Butler indica que lo “que Lacan llama la “asunción” o el “acceso” a la ley simbólica puede interpretarse como una especie de “cita” de la ley así ofrece la oportunidad de vincular la cuestión de la materialización del “sexo” con la reconcepción de la performatividad como una apelación a la cita”⁵⁵⁶, si se entiende en función del psicoanálisis que son las prácticas identificatorias mediante las cuales se logra la formulación de un *yo corporal*, un espacio estable y cerrado y la construcción de una frontera diferenciadora. Lo esencial de la vinculación reside en si la “asunción” de los sexos (posiciones sexuadas normativas) es como la cita, entonces se renunciará

⁵⁵⁶ Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 36.

a la precedencia definitiva, la “naturaleza” *a priori* de la ley, la que en realidad se produce mediante la “cita” y su reiteración. Consecuentemente, la ley simbólica del sexo se debería reconcebir como un conjunto de normas reguladoras y normalizadoras que constituyen los ideales de los sexos fijando las fronteras mediante la exclusión y abyección; y con respecto al ideal, lo paradójico es lo exacto que llegan a dramatizar en *París en llamas*, como señala Butler⁵⁵⁷, hasta tal punto que ha desvelado la dependencia definitiva entre el (supuesto) ideal y su imitación reiterada: el ideal se juzga como un ideal mediante su imitación misma.

Diferente de los otros movimientos o representaciones cargados de políticas no-heterosexuales o transgénero en la cultura occidental (por ejemplo, en *París en llamas*) en que se encierra un potencial o un intento para subvertir las normas dominantes del sistema de sexo/género y el orden generizado y politizado de la sociedad, la performance transgénero en la cultura china, aquí en concreto, el arte de Dan masculino, no ha surgido por ningún intento para subvertir el heterosexismo o sacudir el sistema de sexo/género patriarcal. Al ser un derivado cultural e institucional bajo el mismo patriarcado no ha surgido con el fin de subvertir la normativa hegemónica del heterosexismo ni el patrón social androcéntrico del patriarcado, pero resulta que ha desvelado, sin querer, la materialidad y performatividad del sexo/género. La vinculación lógica reside en el hecho de que a los actores de Dan masculino les resulta exigencia y mandato definitivo la identificación “auténtica” y constante con la *feminidad*, con *el ideal*, aun cuando, como ya sabemos, dicha *feminidad* no consiste en una verdad sino en una representación del estereotipo generalizado de las mujeres a los ojos masculinizados; y que la *feminidad* igual que la *masculinidad* o cualquier *ideal* de una ontología separable anterior solo se puede juzgar como la “auténtica” o lo “ideal” mediante el proceso reiterado de su imitación. Puesto igual que la cita de la ley la imitación o identificación fantasmática y reiterada es el mismo mecanismo que articula la autenticidad y legitimidad de la “auténtica”, el “ideal”. Además, la frontera permeable entre los géneros y el colapso de la categorización binaria del género quedan

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 37.

evidentes en el arte de Dan masculino. La confusión de género causado entre el público por la ambivalencia formula dudas y cuestionamientos de si el sexo/género se trata de un atributo “natural” de antemano o un puro discurso construido y performativo.

Por el último, me gustaría añadir que toda esta investigación también me ha servido para reflexionar sobre mi propio cuerpo, mi propia sexualidad e identidad, y la propia existencia mía como un cuerpo/sujeto, conduciéndome a repensar cómo la *construcción* (materialización) de mi cuerpo, de mi sexualidad y de mi identidad ha sido el *efecto* de todas las prácticas performativas que se reiteran sin parar en mi cuerpo. Creo que a través de esta investigación hemos conseguido introducir una perspectiva poco explorada, el estudio de género, para la investigación socio-cultural del arte de Dan masculino; y despertar nuevas relecturas y reflexiones sobre la “subjetividad” y la “identidad” de los actores cuestionando la hegemonía de articular al individuo en la sociedad tan sólo en términos de corporeidad-identidad, a través de apelar a la *fluidéz identificatoria* butleriana para la rearticulación de una identidad que permite la identificación múltiple y la pluralidad al conceptualizar la noción de “sujeto”, respetando genuinamente la experiencia del cuerpo. Puesto que el cuerpo es mucho más que una materia pasiva e inactiva por inscribir.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo, *Xi Ci I, Yijing*. Chinese Text Project. <https://ctext.org/book-of-changes/xi-ci-shang/ens> (Consulta 3 de mayo de 2019)
- Anónimo, *Xi Ci II, Yijing*. Chinese Text Project. <https://ctext.org/book-of-changes/xi-ci-xia/ens> (Consulta 3 de mayo de 2019)
- Austin, John L. 1971. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Barba, Eugenio. 1986. *The Female Role as Represented on the Stage in Various Cultures*, Programa de ISTA. Richard Fowler (comp. y ed.), Denmark (Holstebro): ISTA Nordisk Teaterlaboratorium.
- Baring, Anne y Jules Cashford. 2005. *El mito de la diosa*. España: Siruela.
- Barthes, Roland. 1991. *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori.
- Bianciotti, María Celeste. 2011. “Cuerpo y género: apuntes para pensar prácticas eróticas de mujeres jóvenes. Aportes de Judith Butler y Pierre Bourdieu.” *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpo, Emociones y Sociedad*. Año 3. (núm.6): 70-82.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. 1991. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Buigues, Irene Ballester. 2012. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Somonte: Ediciones Trea.
- Buigues, Irene Ballester. 2017. “Cuerpos disidentes: cuerpos en resistencia desde el arte y el feminismo.” *Revista Rupturas* vol. 7 (núm.2): 145-161.
- Burgos Díaz, Elvira. 2008. *Qué cuenta como una vida. La pregunta por la libertad en*

- Judith Butler*. Madrid: A. Machado Libros S. A.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith. 2004. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Butler, Judith. 2006. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith. 2016. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith, Ernesto Laclau and Slavoj Žižek. 2004. *Contingencia, hegemonía, universalidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Butler, Judith. 2009. "Performatividad, precariedad y políticas sexuales." Sergio López Martínez, trad. *Revista de Antropología Iberoamericana* vol. 4 (núm.3): 321-336.
- Cabral Ferreira, Otávio Luiz. 2010. *Construcción sexual y performatividad, análisis del proyecto: tres pieles en un cuerpo*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Cai, Junsheng. 1988. *Renlei shehui de xingcheng he yuanshi shehui xingtai*. Beijing: China Social Sciences Press.
- Cai, Junsheng. 1995. "Shen Hua Yu Xian Shi." en *Yang gang yu yin rou de bian zou* Min, Jiaying, ed. 25-64. Beijing: China Social Sciences Press.
- Cai, Junsheng. 2001. *Zhuixun yuangu shimi xiandai*. Beijing: Social Sciences Academic Press.
- Campbell, Joseph. 1959. *El héroe de las mil caras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cao, Zhaolan. 2004. *Jinwen yu yin zhou nüxing wenhua*. Beijing: Peking University Press.

- Castañela Salgado, Martha Patricia. 2006. “La antropología feminista hoy: algunos énfasis claves”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* vol. 48 (núm. 197): 35-47.
- Castellanos, Gabriela, Simone Accorsi y Gloria Velasco, comp. 1994. *Discurso, género y mujer*. Santiago de Cali: Facultad de Humanidades. Centro de Estudios de género, mujer y sociedad.
- Chan, Natalia Sui-hung. 2010. “Queering Body and Sexuality: Leslie Cheung’s Gender Representation in Hong Kong Popular Culture.” En Ching Yau (ed.), *As Normal as Possible*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 133-149.
- Chan, Wing-Tsit. 1975. “Chinese and western interpretations of Jen (humanity).” *Journal of Chinese Philosophy* 2 (2): 107-129.
- Chen, Guangzhong, ed. 2012. *Huai nan zi*. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Chen, Lianshan. 2011. *Chinese myths and legends*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chen, Tongsheng, ed. 2014 *Guoyu*. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Chen, Shixiong. 2010. “Nanbalei, Nandan, Nüxing de Xingbie he Meixue Wenti”, *Wenyi Yanjiu*, vol. 2: 60-71.
- Cid López, Rosa María. 2009. “Simone de Beauvoir y la historia de las mujeres. Notas sobre El Segundo Sexo.” *Investigaciones Feministas* vol. 0: 65-76.
- Clúa, Isabel. 2007. “Género, cuerpo y performatividad.” En Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB, 181-217.
- Confucio, *Analectas 论语* (Lunyu), Capítulo 12 *Yan Yuan 颜渊*, *Chinese Text Project*. <https://ctext.org/analects/yan-yuan> (Consulta 3 de mayo de 2019)
- Coppel, Eva Parrondo. 2009. “Lo personal es político.” *Trama y fondo: revista de cultura* (núm.27): 105-110.
- Corliss, Richard. 2001. “Forever Leslie.” *Time*, May 2001.

<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,108021,00.html> (Consulta 3 de mayo de 2019)

Cui, Shuqin. 2003. *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Dai, Sheng, comp. 2013. *Liji*. Ha'erbin: The North Literature and Art Publishing House.

De Bary, William Theodore. 1981. *Neo-Confucian Orthodoxy and the Learning of the Mind-And-Heart*. Nueva York: Columbia University Press.

De Bary, William Theodore. 1989. *Message of the mind in Neo-Confucianism*. Nueva York: Columbia University Press.

De Beauvoir, Simone. 2005. *El segundo sexo*. 1° ed. Madrid: Ediciones Cátedra.

De Lauretis, Teresa. 1989. *La tecnología del género*, tomado de *Technologies of Gender*, en *Essays on Theory, Film and Fiction*, 1-30. London: Macmillan Press.

http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf

(Consulta 3 de mayo de 2019)

De Lauretis, Teresa. 1993. "Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica." en *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*. Cangiamo, María. C. y Lindsay DuBois, comp., 73-113. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

De Lauretis, Teresa, Ernest Alcoba, Meri Torras y Begonya Sáez y etc. 2008. *Identidad de género vs. identidad sexual. Actas 4° Congreso Estatal "Isonomía" sobre identidad de género vs. identidad sexual*. España: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.

DiGaetani, John Louis. 1989. *M. Butterfly, An Interview with David Henry Hwang*. TDR (1988-), vol.33 (núm.3): 141.153. EE. UU. (Cambridge): MIT Press.

Dorinne K, Kondo. 1990. "[M. Butterfly]: Orientalism, Gender and a Critique of Essentialist Identity." *Cultural Critique*, (núm.16): 5-29.

- Duque Acosta, Carlos Andres. 2010. "Judith Butler y la teoría de la performatividad de género." *Revista de Educación & Pensamiento* (núm.17): 85-95.
- Ebrey, Patricia. 2006. *The Cambridge illustrated history of China*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Equipo de Rodaje. 2009. *Youjian Mei Lanfang* (Versión escrita del documental *Youjian Mei Lanfang*). Beijing: Zhongguo Xinwen Jilu Dianying Zhipianchang (Central Studio of News Reels Production).
- Ernst, Earle. 1956. *The Kabuki Theatre*. New York: Oxford University Press.
- Falquet, Jules. 2018. "Hacia una anatomía de las clases de sexo." *Revista Andaluza de Antropología*, (núm.14): 178-199.
- Fang, Tao. ed. 2009. *Shan Hai Ching*. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Farrell, Jo. 2015 (Mayo). "Bound by Beauty." *YouTube*, el 9 de Julio de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=lzfmVGLBGhU> (Consulta 3 de mayo de 2019)
- Fei, Xiaotong. 1992. *The Morality of Personal Relationships*, Berkeley: University of California Press.
- Foucault, Michel. 2002. *El orden del discurso* (1970). Barcelona: Tusquets Editor.
- Foucault, Michel. 2002 "Prisiones y motines en las prisiones." En Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. eds. *Estrategias de poder*. Barcelona y Buenos Aires: Paidós, 159-167.
- Foucault, Michel. 2012. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Aurelio Garzón del Camino, trad. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Firestone, Shulamith. 1976. *La dialéctica del sexo. En defensa de la revolución feminista*. Barcelona: Kairós.
- Friedan, Betty. 2010. *The Feminine Mystique*. Reino Unido: Penguin Classics.

- García, David Córdoba. 2003. "Identidad sexual y performatividad." *Athenea Digital* (núm.4): 87-96.
- Guerrero, Olaya Fernández. 2010. "Pensar con el cuerpo, pensar desde el cuerpo." *Thémata. Revista de Filosofía* (núm.46): 361-368.
- Graham, A. C. "Yin-Yang and the Nature of Correlative Thinking". *Occasional Paper and Monograph Series* (núm.6). Kent, Ridge, Singapore: Institute of East Asian Philosophies, 1986.
- Graham, A. C. 1989. *Disputers of Tao: Philosophical Argument in Ancient China*. Chicago: Open Court.
- Grau, Begoña Enguix. 2010. "Identidades inteligibles y cuerpos disidentes en la España contemporánea." *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. Año. 2 (núm.2): 49-61.
- Greer, Germaine. 2000. *La mujer completa*. Barcelona: Kairós.
- Grosse, Ernst. 1914. *The Beginnings of Art*. New York: D. Appleton and company. <https://archive.org/details/beginningsofart00grosuoft/page/n1> (Consulta 3 de mayo de 2019)
- Gu, Qiyuan. 1984. *Ke zuo zhui yu*. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Guasch, Óscar. 2000. *La crisis de la heterosexualidad*, Barcelona: Editorial Laertes.
- He, Chengzhou. 2014. "Performance and the politics of gender: transgender performance in contemporary Chinese films." *Gender, Place & Culture* vol. 21 (issue.5): 622-636.
- He, Zhangrong. 2013. *Lishi yu xingbie (History and Gender, Studies of Confucian Classics and the Holy Bible in History and Gender Horizon)*. Beijing: People's Publishing House.
- Herrera, Manuel Martínez. 2007. "La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo." *Actualidades en Psicología* vol. 21: 79-95.

- Hershatter, Gail., and Wang, Zheng. 2008. "Chinese History: A Useful Category of Gender Analysis". *The American Historical Review*, vol. 113 (núm. 5): 1404-1421.
- Huang, Junjie. 2006. "Dongya Rujia Chuantong Sixiang Zhongde Sizhong Shenti Leixing yu Yiti" *Confucius Studies* vol. 5: 20-35.
- Irigaray, Luce. 2009. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: AKAL.
- Irigaray, Luce. 2010. *Ética de la diferencia sexual*. España: Ellago Ediciones.
- Isaka, Maki. 2016. *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*. EE. UU.: University of Washington Press.
- Jiang, Yi. 2018. "Chinese Philosophy in the New Era from the Perspective of the Theme of the 24th World Congress of Philosophy." *Frontiers of Philosophy in China* vol. 13 (núm.2): 182-193.
- Jo Bossler, Beverly. 2017. *Gender and Chinese History: Transformative Encounters*. EE. UU.: University of Washington Press.
- Kim, Suk-Young. 2006. "From Imperial Concubine to Model Maoist: The Photographic Metamorphosis of Mei Lanfang." *Theatre Research International* vol. 31 (núm.1): 37-53.
- Kowzan, Tadeusz. 1997. "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo." En Ma del C. Bobes y Jesús G. Maestro (eds.), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, 121-153.
- Lamas, Marta. 2000. "Diferencias de sexo, género y diferencia sexual". *Cuiculco*, vol. 7 (núm. 18): 1-24.
- Lamas, Marta. 2013 [a]. "La antropología feminista y la categoría género." en *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual* compiladora. Marta Lamas, 97-125. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Lamas, Marta. 2013[b]. "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género." en *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual* comp. Marta Lamas, 327-366. México: Miguel Ángel Porrúa.

- Lévi-Strauss, Claude. 1969. *The Elementary Structures of Kinship*. Boston: Beacon Press.
- Li, Xiaojiang. 2016. *Nüxing wutuobang: Zhongguo nüxing/xingbie yanjiu shi'er jiang*. Beijing: Social Sciences Academic Press.
- Li, Fang. ed. *Taiping yulan*. Chinese Text Project. <https://ctext.org/taiping-yulan/2/zhs> (Consulta 3 de mayo de 2019)
- Li, Ke. ed. 2008. *Shijing*. Nanjing: Phoenix Publishing and Media.
- Liang, Qichao. 1982. "Yinyang wuxing shuo zhi laili." *Gu Shi Bian*, vol. 5, Shanghai: Editorial de Shanghai Guji.
- Linton, Ralph. 1956. "Los orígenes de la humanidad." en *Estudio del hombre*. Ralph Linton, 15-36. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Liu, Wenzhong. ed. 2006. *Tao wu xian ping*. Beijing: People's Literature Publishing House.
- Liu, Lydia H, Rebecca E. Karl y Dorothy Ko, ed. 2013. *The Birth of Chinese Feminism, Essential Texts in Transnational Theory*. EE.UU.: Columbia University Press.
- Luo, Feng. 2008. *Butterfly of Forbidden Colors: The Artistic Image of Leslie Cheung*. Hong Kong: Joint Publishing HK.
- Martín, Sara. 2007. "Los estudios de la masculinidad." *Cuerpo e identidad I* ed. Meri Torras, 89-112.
- Mathieu, Nicole-Claude. 1991. *L'Anatomie politique*. Paris : Côté-femmes éditions, Recherches.
- Mei, Lanfang. 1951. *Wutai Shenghuo Sishi Nian* (Cuarenta años en el escenario). Beijing: China Theatre Press.
- Mei, Lanfang, Mei Shaowu y Mei Weidong, comp. 2005. *Mei Lanfang Zishu* (*Autobiografía de Mei Lanfang*). Beijing: Zhonghua Book Company.
- Mencio. 2016. *Mengzi*. Shanghai: Editorial de Shanghai Guji.

- Meyerhold, Vsevolod. 1978. *Meyerhold On Theatre*. Reino Unido: Bloomsbury Methuen Drama.
- Mill, John Stuart. 1997. *The Subjection of Women*. EE.UU.: Dover Publications.
- Millett, Kate. (Ana María Bravo García, trad.). 1995. *Política sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Morales, María Virginia. 2014. “Discurso, performatividad y emergencia del sujeto: un abordaje desde el post-estructuralismo.” *Athenea Digital* vol. 14 (núm.1): 333-354.
- Mulvey, Laura. 1999. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” en *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Brandy, Leo and Marshall Cohen, ed. 833-844. Nueva York: Oxford University Press.
- Nan, Huaijin. 2016. *Yijing Za Shuo*. Shanghai: Fudan University Press.
- Ortner, Sherry B. Otoño 1989-1990. “Gender Hegemonies.” *Cultural Critique* (núm.14, The Construction of Gender and Modes of Social Division): 35-80.
- Padilla Fernández, Santiago. 2013. (Blog) Sociólogos: *Las madres de la Sociología, el papel de la mujer*. <https://sociologos.com/2013/04/14/las-madres-de-la-sociologia-el-papel-de-la-mujer/> (Consulta 3 de mayo de 2019)
- Pan, Zhiheng. 1988. *Pan Zhiheng qu hua*. Beijing: China Theatre Press.
- Pardina, Teresa López. 2015. “El cuerpo de las mujeres como locus de opresión/represión.” *Investigaciones Feministas* vol. 6: 60-68.
- Pavon, Susana Lopez. 2012. *Simone de Beauvoir: El segundo sexo: lectura crítica de la introducción y la conclusión*. Valencia: Editorial Diálogo.
- Qu, Yuan. 2016. *Tianwen, Chuci*. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Raben, Estelle M. 2004. “Peking Opera: The Persistence of Tradition in the People’s Republic of China.” *The Journal of Popular Culture* vol. 25 (núm.4): 53-62.
- Riley, Jo. 2000. *Chinese Theatre and the Actor in Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Rodríguez Magda, Rosa María. 2004. *Foucault y la genealogía de los sexos*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Rosenlee, Lisa, Li-Hsiang. 2006. *Confucianism and Women*. Nueva York: State University of New York Press.
- Rubin, Gayle. 1975. "The traffic in women: notes on the political economy of sex." en *Toward an anthropology of women* Reiter, Rayna R., 157-210. Nueva York: Monthly Review Press.
- Rubin, Gayle. 1986. "El tráfico de mujeres: notas sobre la *economía política* del sexo." *Revista Nueva Antropología* vol. VIII (núm.030): 95-145.
- Sabsay, Leticia Inés. 2007. "En los límites del género: cine, performatividad y sujetos contemporáneos." *Metodologías de análisis del film. Actas del I Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico*. 205-213. Madrid: Edipo.
- Sabsay, Leticia Inés. 2009. "El sujeto de la performatividad: narrativas, cuerpos y políticas en los límites del género." Tesis doctoral, Universitat de Valencia.
- Sáez, Bogonya. 2007. "Formas de la identidad contemporánea." *Cuerpo e identidad I* ed. Meri Torras, 41-54. Barcelona: Edicions UAB.
- Sáez, Javier y Paco Vidarte, trad. 2006. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Editorial EGALES.
- Sainz-Ezquerria, Yera Moreno. 2017. "Judith Butler y la construcción del sujeto en términos performativos." *Thémata. Revista de Filosofía* (núm.55): 307-315.
- Sancho, Maribel. 2013. "Irene Ballester Buigues, El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo" (Reseña). *Asparkia* (núm.24). 221-237
- Scott, Joan W. 1986. "Gender, A Useful Category of Historical Analysis." *American Historical Review*, vol. 91, (núm 5): 1053-1075.

- Scott, Joan W. 2013. "El género, una categoría útil para el análisis histórico." en *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*. comp. Marta Lamas, 265-302. México: PUEG, Miguel Ángel Porrúa.
- Shen, Defu. 1997. *Wanli ye huo bian*. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Soley-Beltrán, Patricia. 2009. *Transexualidad y la matriz heterosexual: un estudio crítico de Judith Butler*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Stoller, Robert. 1968. *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*. Nueva York: Science House.
- Su, Yong, trad. (chino antiguo a chino moderno) 1989. *Yijing*. Beijing: Peking University Press.
- Sullerot, Evelyne. 1979. *El hecho femenino: ¿qué es ser mujer?* Barcelona: Editorial Argos Vergara.
- Tan, Qian. 1997. *Bei you lu*. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Tao, Yang and Zhong, Xiu. 2008. *Zhongguo Shenhua*. Beijing: The Commercial Press.
- Tang, Baotao. "Fuliancheng Sanshinian Shi." 1974. (Historia de treinta años de la *troupe* Fuliancheng) en *Pinju Shiliao Congkan* ed. Liu, Shaotang y Shen, Weichuang, Vol. 1, Taipei: Zhuanji Wenxue Chubanshe.
- Tian, Min. 2000. "The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre." *Theatre Journal* vol. 17 (núm.1): 78-97.
- Torras, Meri. 2007. "El delito del cuerpo." en *Cuerpo e identidad I* ed. Meri Torras, 11-36. Barcelona: Edicions UAB.
- Torras, Meri. 2008. "La mística de la feminidad. Fronteras en la construcción-actuación del cuerpo en M. Butterfly." en *Escrituras de la sexualidad* ed. Joana Masó, 43-62. Barcelona: Icaria editorial.
- Vacarezza, Nayla Luz. 2012. "Mujeres, diferencias y multiplicidad. Apuntes para la reflexión contemporánea sobre la vida subjetiva y corporal del género." *Cadernos*

- Pagu* (39): 345-365.
- Wang, Bi and Kong, Yingda. 2000. *Liji zheng yi, Shi san jing zhu shu*. Beijing: Peking University Press.
- Wang, Guowei. 1984. *Wang Guowei xiqu lunwen ji*. Beijing: China Theatre Press.
- Wang, Guowei. 2003. *Wang Guowei jingdian wen cun*. Shanghai: Shanghai University Press.
- Wang, Mengsheng. 1972. *Liyuan Jiahua* (Historias en las troupes). Taipei: Xuehai Chubanshe.
- Wang, Zheng and Lü, Xinyu, ed. 2016. *Xingbie yu shijue: Bainian Zhongguo yingxiang yanjiu*. Shanghai: Fudan University Press.
- Xu, Fuguan. 1975. *Zhongguo Sixiangshi Lunji*. Taipei: Taiwan Xuesheng Shujü.
- Xu, Wei. 2007. “Nandan: xingbie fanchuan; Zhongguo xiqu teshu wenhua xianxiang kaolun” (Male Dan: Cross-dressing, A unique cultural phenomena in Chinese Opera). Tesis doctoral., Xiamen University.
- Xu, Yuanchong. 2012. *Book of Poetry (Shijing)*. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Xu, Zhihao and Ling, Shanqing. 1993. *Xi xue quan shu*. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House.
- Yang, Jie. 2008. “Adiós a mi concubina, el inicio de una lectura de queer.” *Movie Review* vol. 2: 31-33.
- Yang, Rubin. 1998. *Rujia Shentiguan*. Taipei: Departamento de estudios filosóficos de la Academia Central.
- Young, Stark. 1990. *Mei Lanfang, Mei Lanfang yishu pinglun ji*. Beijing: China Theatre Press.
- Zeng, Yongyi. 1984. *Shuo su wenxue*. Tíbei: Waiwan Linking Publishing.
- Zhang, Ailing. 2012. “Geng Yi Ji.” en *Liuyan*. Zhang, Ailing, 14-22. Beijing: Beijing Shiyue Wenyi Chubanshe.

- Zhang, Cixi. 1988. *Qingdai yandu Liyuan shiliao*. Beijing: China Theatre Press.
- Zhao, Dongyu. 2012. *Cong nannü zhi bie dao nan zun nü bei: Xian qin xingbie jue se yanjiu*. Ha'erbin: Heilongjiang People's Publishing House.
- Zhu, Qianzhi. 2000. *Laozi Jiao Yi*. Beijing: Beijing Zhonghua Book Company.
- Zhou, Xianggeng. 2010. *Xuan qian zhuan kun hua nandan: qiandan mian mian guan*. Tabei: Showwe Publishing.
- Zhou, Xianggeng. 2002. "Qiandan Yanjiu". Tesis de Licenciatura., Nanhua University.
- Zuo, Qiuming. 2014. *Zuozhuan*. Beijing: Zhonghua Book Company.