

El *Dan Masculino*, una referencia útil para la resignificación de la masculinidad

The Male Dan, A Useful Reference for a Resignification of the Masculinity

RESUMEN

El *Dan masculino*, conocido también como impersonación femenina entre académicos occidentales, consiste en una particularidad tradicional de las actuaciones teatrales de China, especialmente en *Jingju*, la Ópera de Pekín. Intento releer la dinámica entre la identidad y el cuerpo de dos figuras relevantes: Mei Lanfang² y Leslie Cheung³, en términos performativos apelando a la teoría de la performatividad de género de Judith Butler. El objetivo del trabajo presente será reflexionar sobre la categoría de masculinidad e intentar visibilizar y resignificar la masculinidad, abierta y fluida, que permita identificaciones múltiples y una identidad de pluralidad.

Palabras clave: sexo/género, masculinidad, *cuerpo/sujeto*, materialización, performatividad.

ABSTRACT

The *Male Dan*, also known as female impersonation among Western scholars, is seen as a particularity of the traditional Chinese theater. Especially in *Jingju*, the Peking Opera. In this very article I'll try to reread the dynamics between the identity and the body of two relevant figures: Mei Lanfang and Leslie Cheung, in terms of the Gender Performativity of Judith Butler. This article aims to rethink the category of masculinity and intent to make visible and re-signify a new masculinity, open and fluid, which allows multiple identifications and an identity of plurality.

Keywords: sex/gender, masculinity, body/subject, materialization, performativity.

SUMARIO

1. Introducción. 2. La docilidad del cuerpo manipulada en los entrenamientos para el rol *Dan masculino* en la Ópera de Pekín. 3. Mei Lanfang, un *cuerpo/sujeto* respetado por (o, a pesar de) su identidad plural. 4. Leslie Cheung (1956-2003), la *mariposa* de color prohibido. 5. Mei, un cuerpo que importa vs. Cheung, un cuerpo que no importa. 6. Conclusión.

1 Universitat Autònoma de Barcelona, hongru.xing@e-campus.uab.cat

2 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.

3 Leslie Cheung (1956-2003), actor cinematográfico famoso en Hong Kong, China. Protagonizó el filme *Adiós a mi concubina* (1993) interpretando un actor de *Dan masculino*, Cheng Dieyi.

1. Introducción

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» de ser sujeto reconocible al «dueño» del cuerpo. Diciendo esto me refiero al asumir un sexo categorizado de masculinidad, «ser varón» o un sexo de feminidad, «ser mujer».

Con este trabajo intento elaborar, primero, una lectura en términos performativos sobre el cuerpo: el *cuerpo/sujeto*, y una posibilidad para una masculinidad de diversidad y pluralidad, gracias a 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*⁴, que se desvelan en el arte de *Dan masculino*. 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 intensivamente todas las representaciones constitutivas y constituyentes de los fantasmas antiguos percibidos como feminidad y masculinidad. 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, masculinidad y feminidad en términos performativos consisten en la clave de mi lectura. En *Cuerpos que importan* Butler (2002) 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 realizados⁵ acerca de la temática desde perspectivas de género, socioculturales e históricas, no han podido alcanzar al núcleo de la materialización de nociones de la masculinidad o la feminidad.

En la performatividad butleriana se destacan reflexiones profundas e ilustrativas sobre hasta qué punto pueda llegar el lenguaje, o digamos, el *efecto* del lenguaje. 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 llamó Foucault, poniendo de relieve el 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 gobiernan 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», pues el «género» también forma parte del mecanismo que articula y materializa nociones de masculinidad, feminidad.

4 En el sentido de la *referencialidad* butleriana: la capacidad lingüística, en lugar de referencia pura, es siempre performativa; no hay ninguna referencia a un cuerpo puro que no constituya a la vez ese mismo cuerpo.

5 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».

2. La docilidad del cuerpo manipulada en los entrenamientos para el *Dan masculino* en la Ópera de Pekín

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* (Mei, 2005), los movimientos corporales de dar pasos, abrir y cerrar la puerta, dar la manga⁶, 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 hacía falta practicar por muy largo tiempo hasta que el cuerpo lo interiorizara. Circula una frase hecha sobre la representación: «un minuto encima del escenario, diez años de entrenamientos y prácticas fuera del escenario»⁷. 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, un *cuerpo/sujeto*.

El *Dan masculino* comparte similitudes esenciales con el onnagata⁸ del teatro japonés. Chen Shixiong señala en su artículo «El género de los bailarines, *dan masculinos* y onnagatas y la estética» (2010) que Yoshizawa Ayame⁹ comenta en *Ayamegusa*: los onnagatas deberían vivir como mujeres; si el actor sólo interpreta a la mujer en el escenario (en actuación) 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 (Chen, 2010: 66). Añade también que fuera del escenario los onnagatas deberían sentirse como mujeres y cuando tratan con otros actores deberían tratarlo como una relación entre hombre y mujer, así cuando les toca representar en el escenario historias románticas son capaces de ofrecer una actuación que trasciende su propio sexo/género masculino evitando cualquier obstáculo causado por el género (Chen, 2010: 66).

En paralelo, los profesionales chinos también ponen de relieve desde la antigüedad la importancia de sentir y vivir como mujer. Tang Xianzu (1550-1616)¹⁰ señaló que los *Dan masculinos* deberían sentirse mujeres indicando que es obligatorio vivir realmente

6 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.

7 La frase original en chino: «台上一分钟, 台下十年功»

8 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 los *Dan masculinos* en la Ópera de Pekín como actores de impersonación femenina.

9 Yoshizawa Ayame (1673-1729) el gran actor de onnagata de su tiempo, cuya 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 para las generaciones posteriores.

10 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.

los rasgos psíquicos de su rol (Chen, 2010: 66). Además, Chen revela otro fenómeno relevante en los *troupes*¹¹: es obligatorio que los *Dan masculinos*, sea encima del escenario o durante entrenamientos o en su vida cotidiana, cumplan el principio de «convertirse corporal y psíquicamente en mujer»; por ejemplo, para que los actores mantengan sus pieles blancas deben seguir una dieta estrictamente controlada en el consumo de sal y aceite, e incluso se ponen mascarillas corporales (Chen, 2010: 66-67). Sea para los *Dan masculinos* o los *onnagatas*, la impersonación femenina no se limita a la similitud corporal externa (vestido, figura y etc.) sino que debe penetrar e infiltrarse en la psique; y tampoco se limita al escenario, sino que se extiende a toda la dimensión de la vida cotidiana.

Otro punto destacable es que los entrenamientos (físicos y simbólicos) de los actores de *Dan masculino* empiezan a una edad muy temprana (siete u ocho años). Esto no resulta difícil de entender cuando sabemos que se atribuye al gran descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder: ya desde la edad clásica se puede observar la gran atención dedicada al cuerpo; las prácticas consecuentes que lo manipulan, lo educan y le dan la forma deseada. El cuerpo es mucho más fácil de trabajar en una edad más temprana, cuando se aproxima infinitamente a ser un objeto «blanco» y «vacío», que espera ser inscrito y rellenado por el poder (Foucault, 1975: 158).

Los entrenamientos físicos se basan en *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: una vez más dócil el cuerpo, más útil le resultaría para la impersonación al actor. Para que la impersonación femenina le resulte exitosa dicha coerción sutil e infinitesimal ha de ser una constante ininterrumpida que no sólo se limita al ámbito del escenario, sino que también se infiltra en cada minuto de la vida 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 denomina *disciplinas*?

En este sentido, estos entrenamientos, llamados también ejercicios, físicos y simbólicos (por ejemplo, las prácticas repetidas de recitación de letras hasta que el cuerpo las tenga incorporadas), se tratan de acciones o prácticas sociales sedimentadas que implican el poder simbólico, más que ejercicios corporales simplemente técnicos en el ámbito operístico. Además, dando un paso más y teniendo en cuenta que al ser prácticas para la impersonación femenina es inevitable que estén infiltradas y manipuladas por los discursos dominantes y masculinos que constituyen el orden de la matriz heterosexual, de ahí la posibilidad de reformular 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, lo considero como un sujeto performativo que emerge mediante un proceso fantasmático de identificación con la femineidad. El binomio actor-rol en este caso se debería entender como sujeto-sujeto o identidad-identidad. Son dos sujetos performativos emergidos

11 *Troupes*: las compañías de actuaciones operísticas.

como *efectos* de las prácticas performativas con el mismo cuerpo, son dos procesos de identificaciones y dos identidades distintas pero interrelacionadas y no opuestas.

3. Mei Lanfang, un cuerpo/sujeto respetado por (o, a pesar de) su identidad plural

En el ensayo «From Imperial Concubine to Model Maoist: The Photographic Metamorphosis of Mei Lanfang», Suk-Young Kim (2006) 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.

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 femineidad como de la masculinidad (Kim, 2006: 40). Veamos unas imágenes seleccionadas en su trabajo de investigación fotográfica:



Imagen 1. Anuncio de la representación de Mei en un periódico (Kim, 2006: 40).



Imagen 2. «The Gentlemanly “Leading Lady” of China» (1924) (Kim, 2006: 41).

Son dos de las imágenes clásicas en las que se muestra el atractivo artístico y sexual de Mei en 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. Aparte de la gran belleza «femenina» encarnada e incorporada en su cuerpo, la yuxtaposición de «atributos» femeninos y masculinos en el mismo cuerpo constituye aún más el mito fascinante de Mei, como lo que se intenta sugerir con la yuxtaposición de palabras: «gentleman(ly)» y «lady», en el título «The Gentlemanly “Leading Lady” of China». La yuxtaposición o el contraste se observa aún mejor en esta imagen:



Imagen 3. *The Literary Digest* (23 de agosto de 1924) (Kim, 2006: 43).

Kim observa y señala que la sexualidad ambivalente de Mei se amplifica en artículos como éste en 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 tradicional chino (Kim, 2006: 42). 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» (Tian, 2000: 82), 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 belleza 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 contruidos el uno como el otro. El intento de clasificar sería una batalla perdida puesto que cae, aunque sin querer, inevitablemente en 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.

4. Leslie Cheung (1956-2003), la mariposa de color prohibido

Creo que un buen actor debería ser andrógino, y nunca renuncia a cambios.

Leslie Cheung

Nació en 1956 en Hong Kong, y a los doce años fue a Inglaterra a estudiar. Era en aquel entonces cuando se dio el nombre inglés Leslie y dijo, «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 unisexo y por eso, me gusta» (Corliss, 2001)¹². Al volver a Hong Kong, participó en el Concurso de Música Asiática del canal local ATV. De ahí en adelante, inició su carrera como actor y cantante de *pop* música, conocido entre el público con el nombre Leslie¹³.

El clímax de toda su vida habría sido ganarse el prestigio y resonancia internacional por haber protagonizado la película de Chen Kaige de *gay* ópera, *Adiós a mi concubina* (1993), una película que fue galardonada con el Premio a la mejor película en lengua extranjera de los Premios Globo de Oro en Francia en 1993. Además de los éxitos que logró en la cinematografía también se convirtió en el súper icono de la música popular. Emitió más de cincuenta álbumes en Hong Kong, Taiwán, Japón y Corea del Sur, y ganó numerosos premios musicales, incluyendo los premios de oro al mejor cantante en 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 su propia vida. Su suicidio ocupó las principales páginas de publicaciones importantes tanto en Hong Kong como en otras ciudades asiáticas. Porque Cheung es más que una estrella de la cultura popular, representa una figura *queer* de género transversal sin precedentes en Hong Kong y en Asia.

Su bisexualidad se desveló cuando estudiaba en Inglaterra y trabajaba como actor y cantante en público con *performance* travestis en películas, escenarios de conciertos y escenas de MTV. Cheung declaró ser bisexual en una entrevista en 2001 (Corliss, 2001) después de terminar su gira internacional *Passion Tour* en 2000, en la que se vestía con seis vestidos diseñados por Jean Paul Gaultier, totalmente

12 Entrevista de Richard Corliss para Leslie Cheung, denominada "Forever Leslie" en *Time Asia*. Todas las traducciones de inglés a castellano de esta entrevista en el artículo son mías.

13 A mi entender, este nombre de unisexo le significa más allá que un nombre: se quería insinuar a lo mejor, su estilización corporal, la bisexualidad.

fuera de las normas convencionales: desde un frac blanco con alas de ángel, hasta mini falda y peluca larga de color negro. Véase:

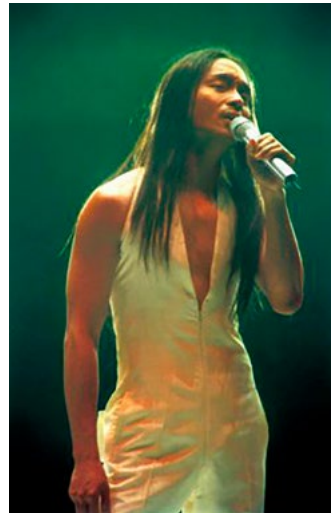


Imagen 4. Leslie Cheung en la gira *Passion Tour*. • Imagen 5. Leslie Cheung en la gira *Passion Tour*.

Natalia Chan señala en su artículo que lo que Cheung representaba 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); y que la *drag performance* de Cheung es andrógina en el sentido de que el sexo es como la ropa, es intercambiable (Chan, 2010: 144). Cheung, por un lado, vestía ropa de alta costura femenina, mientras por el otro, mantenía el bigote deliberadamente para potenciar unas facciones faciales masculinas y se exponía la figura corporal masculina con músculos, como las fotos que hemos visto, que implican la transgresión para el binomio sexual tradicional. En *Passion* Cheung logró llevar el «male/gay femininity» (Chan, 2010: 144) al límite, al posibilitar la visualización de su cuerpo andrógino y su bisexualidad con un estilo mixto de interpretaciones múltiples y complejas de géneros, 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 gira *Passion* no es el único escenario donde Cheung expresó la feminidad que 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* (1993).



Imagen 6. Cheng Dieyi (Leslie Cheung) en *Adiós a mi concubina* (1993).



Imagen 7. Cheng Dieyi (Leslie Cheung) *Adiós a mi concubina* (1993).

Se trata de una historia de amor entre dos actores de la Ópera de Pekín, un actor *Dan masculino* y otro, Sheng (un típico rol masculino en la Ópera) y su lucha por sobrevivir en tiempos revueltos de China que abarcan épocas históricas 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 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 lo 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*¹⁴, en que Dieyi, al ser actor *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

14 La obra operística *Adiós a mi concubina* se basa en el suceso histórico real durante la contienda (206-202 a.C.) Chu (de Xiang Yu)-Han (de Liu Bang) 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 que sentía por Xiang Yu.

prostituta. Dieyi y su homosexualidad han sido condenados y reprimidos fuertemente por el pueblo. La película termina con el suicidio de Dieyi usando la espada de Xiaolou, cortándose el cuello en la última escena de la obra. Dieyi, «se suicida» ya muchas veces en la actuación desempeñando la concubina Yu, pero esta vez, se ha suicidado de verdad, 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 la vida de Dieyi 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. Sin embargo, se suicidó como Dieyi, quien se suicida como su rol, la concubina Yu. Así, Chan acierta, al afirmar en su artículo que existe un *doubleness* (Chan, 2010: 136), una duplicidad en la actuación de Cheung en la película. Es la mujer que se enamora de y sacrifica la vida por su Rey en el escenario, a la vez que es el hombre que se enamora de Xiaolou en la vida real. Es una interpretación de sentido andrógino para Cheung y su bisexualidad, la feminidad que se encierra en su cuerpo masculino está implicada en su actuación de hombre-afeminado o mujer-ahombrada. Elegancia, delicadez de conducta, humildad y respeto de sí mismo en su carácter, y sus *performances* anteriores en las películas donde se lee el toque de la feminidad son principalmente los motivos de por qué se le ha ofrecido este rol en la película. En este sentido, ha sido su feminidad adquirida en su vida cotidiana que le ha capacitado para interpretar a Dieyi a la perfección constituyendo una feminidad masculina sensual, misteriosa y a la vez elegante.

5. Mei, un cuerpo que importa vs. Cheung, un cuerpo que no importa

En 2008 Chen Kaige, el mismo director de la película *Adiós a mi concubina*, realizó la película *Mei Lanfang*¹⁵ en homenaje al gran Maestro de la Ópera de Pekín. Cuando la película todavía estaba en preparación para el rodaje, había voces lamentando que, si todavía viviera Leslie Cheung, habría sido él el más apropiado para interpretar al Maestro Mei. En la percepción del pueblo con respecto a Mei y Cheung existe una dinámica curiosa entre los dos, bastante estrecha, pero a la vez, contradictoria. Por un lado, se percibe la similitud entre los dos *cuerpos/sujetos* y por el otro, se marca claramente la diferencia entre los dos: un *cuerpo/sujeto* heterosexual vs. un *cuerpo/sujeto* homosexual. Diferente a Cheung, quien nació y vivió en tiempos reinados por la paz, Mei vivió en una época más turbulenta y agitada de la historia china¹⁶.

En la película *Mei Lanfang* (2008), se acentúa en representar su coraje masculino y su determinación en resistencia contra los invasores japoneses. Para que quedara clara su determinación empezó a llevar el bigote y no realizó ninguna actuación

¹⁵ *Mei Lanfang*, en versión inglesa *Forever Enthralled*, 2008, dirigida por Chen Kaige

¹⁶ Mei Lanfang (1894-1961) vivió los últimos tiempos de la última dinastía feudal, la Qing, que llegó a su fin el año 1911 y las invasiones extranjeras de aquella etapa, guerras y revoluciones durante la República (1912-1949), y la guerra nacional contra la invasión japonesa (1937-1945).

hasta el año 1945, cuando China logró el triunfo final de esta larga guerra. Aunque los japoneses oficiales le exigieron reiteradamente actuar, Mei nunca cambió de idea y prefirió una vida miserable por la falta de ingresos. 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 del escenario 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. En definitiva, Mei se configura como una identidad poliédrica: a nivel artístico es el Maestro inmortal, y a nivel nacionalista es un gran patriota respetable. En su cuerpo no sólo se incorporan paralelamente feminidad y masculinidad, sino que también se encarna el discurso nacionalista, el patriotismo. De ningún modo se le puede quitar el mérito personal ante el gran prestigio que le han concedido globalmente, pero en cierto sentido y de manera sutil, ese prestigio está relacionado con el énfasis en la masculinidad (la heterosexualidad y el coraje construido y etiquetado masculino) y el nacionalismo que se encarna en su cuerpo.

El cuerpo de Mei funciona de acuerdo con la «evidencia» del cuerpo: la anatomía del cuerpo, sexualidad heterosexual y otras normatividades heterosexuales. 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? Estaríamos hablando del cuerpo de Cheung, un cuerpo disidente y sujeto subversivo. ¿A qué se atribuye la diferencia tan notable de la resonancia pública? El cuerpo de Cheung, una vez etiquetado de homosexualidad, bisexualidad y andrógino, queda fuera de la matriz heterosexual y pierde su inteligibilidad, convirtiéndose en un cuerpo que no importa.

Consecuentemente, la marginalidad (la no-importancia) de su cuerpo le desampodera 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 marcada, definida y limitada por su cuerpo. Si su cuerpo no «existe», es decir, no es culturalmente inteligible, asequible y reconocible, se negaría a su existencia como «sujeto» porque quedaría «ilegal» y fuera del «circuito» de los discursos dominantes. En otros términos, si tu cuerpo no importa, tú tampoco importarás.

En coherencia con lo abordado anteriormente, 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, disciplinados, 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 (2002), el cuerpo de Cheung forma parte de aquel exterior de *cuerpos abyectos*, producido simultáneamente por el poder cuando funciona como medio productivo y normativo para formar *cuerpos inteligibles*. Los *cuerpos abyectos*, igual que los *cuerpos inteligibles*, son *efectos*. Sólo que aquellos son *efectos* excluidos, inviábiles y monstruosos que no se han materializado en el «dentro» de la matriz heterosexual.

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* (Butler, 2002). 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» (Butler, 2002: 47). 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 se 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 «sujetividad» o su estado de «sujeto» (sujeto sexuado) sea irreconocible, cuestionable e inaceptable. Puesto que sólo son identificables o reconocibles aquellos «sujetos» que se presentan con rasgos o «atributos» estereotipadamente asignados a las dos configuraciones distintas y opuestas del sistema sexo/género; y con esto se refuerzan estos estereotipos opuestamente constituidos en el sistema. La reacción social contra Cheung por sus cualidades *queerness* (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 como el sujeto agente, que insinúa que existe un hacedor o realizador *a priori* y 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 y la identidad individual quedan determinados por y sujetos 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 *politizarse*

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 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 (Butler, 2002: 143-144).

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 (Butler, 2002: 145). 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» (Butler, 2002: 145).

Recordemos 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 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 (Butler, 2002: 158).

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» (Butler, 2002: 160). 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 (Butler, 2002: 160).

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, el poder de producir lo que nombra, «el campo de los sujetos sexuales culturalmente visibles» (Butler, 2002: 160-162).

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» (Butler, 2002: 153). 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» (Butler, 2002: 165) 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.

Ante semejante realidad corporal y dentro del marco teórico al que hemos venido apelando, planteo que tanto en Mei como en Cheung convergen dos identidades como *efectos* de dos identificaciones distintas en un mismo cuerpo: la identificación fantasmática con la masculinidad y la identificación fantasmática con la feminidad. Mei 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 (Cheung y otros *Dan masculinos* o individuos homosexuales o bisexuales también son *cuerpo/sujeto* de identidades plurales), 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 asunción de las posiciones sexuadas no es sino una solución temporal para el deseo y que no se puede resolver o consumir de una vez, sino que requiere de «citaciones» *referenciales* y reiteradas; y lo que queda excluido, lo abyecto, no existe tranquilamente como la parte constituyente para la inteligibilidad cultural sino como una fuerza subversiva que «espera» la fisura en la supuesta estabilidad de aquella solución temporal en la matriz heterosexual.

A esta lógica, se atribuye, a mi entender, la feminidad (como *efecto*) de los dos cuerpos marcados masculinos (Mei y Cheung). La diferencia entre los dos *efectos* consiste en que en el caso de Mei, 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 digamos, en el proceso de asunción del «sexo femenino». Las dos asunciones fantasmáticas, inestables e interminables y constitutivamente opuestas y excluyentes se complementan en un mismo *cuerpo/sujeto*, y esto a su vez, también coincide con la cosmología del Daoísmo: el intercambio, la armonía y la complementariedad entre *yin* y *yang*, enraizados en la cosmología tradicional china.

6. Conclusión

Siguiendo las teorías de la performatividad, recordemos que tanto Mei Lanfang como Leslie Cheung y otros *Dan masculinos* y todos los individuos humanos existimos como *cuerpo/sujeto* en vez de sujeto agente. Lo que existe en sus cuerpos no son sujetos ontológicamente preexistentes que realizan o interpretan un rol de sexo/género como la persona que manipula una marioneta detrás, sino sujetos performativos que han venido emergiendo como *efectos* en la reiteración de las prácticas performativas. Son igualmente *efectos*, como los *efectos* sedimentados en los *cuerpos inteligibles* (o «los cuerpos dóciles» en el sentido de Foucault), sólo que devienen como los cuerpos excluidos, los *cuerpos abyectos*. En semejante *cuerpo/sujeto* convergen dos identificaciones fantasmáticas de género, con la masculinidad y con

la feminidad, que nunca se podrán resolver de una vez para quedar establemente acabadas, consumadas y cerradas. Dentro del marco teórico de la performatividad de género butleriana rechazamos cualquier afirmación ontológica del sujeto o discursos biologicistas que sujetan la identidad y la subjetividad del individuo a una «naturaleza» *a priori*. Cuando feminidad y masculinidad se constituyen como dos formas de existencia opuestas y excluyentes de la humanidad en vez de dos distintas formas (mejor dicho, dos series de prácticas *referenciales* y performativas) de un mismo cuerpo humano, el sexo se transforma en una categoría ontológica sin genealogía y de ahí, el fundamento para que el género no se salte del marco binariamente sexuado y que sea mimético del sexo.

Repensar la masculinidad nos urge liberarnos de cualquier matriz conceptual binariamente construida, por ejemplo, bajo el contexto chino el binomio *yin-yang*¹⁷ (diferente de la cosmología de *yin y yang*) en que se justifica la opresión hacia otredad (*yin*) con el fin de forjar un orden jerárquico basado en estereotipos generalizados, opuesta y excluyentemente construidos, constituyendo y legalizando una (y solo una) masculinidad hegemónica versus una (y solo una) feminidad estereotipada; y en que se involucra primero, la heterosexualidad, luego la subordinación de la feminidad (o *yin*), etc. Toda una violencia simbólica con la introducción de las tecnologías de género. ¿Acaso las condiciones invivibles de muchos *Dan masculinos* y las críticas, ataques personales hacia Cheung no están enraizados en la masculinidad estereotipada y hegemónica?

El modelo binario y mutuamente excluyente, sea en sociedad oriental u occidental, es todavía predominante. Aun cuando se ha venido intentando construir y consolidar una frontera supuestamente impermeable entre las dos series de códigos generizados e incorporados en cuerpos humanos. De hecho, por un lado, en nuestra vida cotidiana la permeabilidad de dicha frontera se comprueba una y otra vez, especialmente, en los cuerpos de los *Dan masculinos* y en el cuerpo del colectivo de LGBT como Leslie Cheung. Por el otro, en el ámbito teórico los trabajos ilustrativos e influyentes de Butler significan un gran desafío para la construcción binaria de género y acaban con la estabilidad de las fronteras generizadas. El género consiste en una categoría múltiple. Es una categoría de pluralidad de identificación fantasmática. En este sentido, la conceptualización de la masculinidad tampoco se puede limitar a una categoría generalizada de viabilidad para todos los *cuerpos(s)/ sujeto(s)* aun cuando ellos (Leslie Cheung y los *Dan masculinos*) se manifiesten con una «evidencia», una corporeidad generizadamente etiquetado de masculino.

Propongamos que la naturaleza (que aquí la entendamos por el proceso reiterativo y performativo en que emerge el individuo como *cuerpo/sujeto*) de la humanidad tiene dos elementos cosmológicos, *yin* y *yang* (en la morfología

17 El binomio proviene de la mismísima interpretación de Dong Zhongshu (179 a.C.-104 a.C.) sobre la antigua teoría cosmogónica de *yin y yang*, en la cual el *yang* predomina sobre el *yin* y se construye un orden jerárquico y se institucionaliza la hegemonía del *yang*. Dong fue el letrado confucianista más importante de la dinastía Han occidental (206 a.C.-220 a.C.) y fue desde la dinastía Han occidental, el Confucianismo se estableció como el pensamiento ortodoxo para la gobernación, tanto en aspecto filosófico como político.

de humanidad es feminidad y masculinidad, conforme con las interpretaciones filosóficas de los pensamientos antiguos chinos incluyendo los dos más importantes, el Daoísmo y el Confucionismo). De acuerdo con la cosmología de *yin* y *yang* en el Daoísmo, la dinámica entre feminidad y masculinidad se debería entender como una interacción incesante entre dos elementos mutuamente permeables, una dinámica de coexistencia harmónica: es una armonía, en vez de una unidad donde se implica un orden hegemónico (Wang, 2005: 214-223). De modo tal que se trata de una hegemonía y violencia exigir una masculinidad «pura y absoluta» hegemónica excluyendo y repugnando la feminidad a sujetos como Cheung y otros actores Dan masculinos, al negar los *efectos* de las prácticas performativas sedimentados en sus cuerpos y, no respetarlos como *cuerpo/sujeto*. La armonía con que se llevan la feminidad y la masculinidad en el cuerpo de Mei Lanfang y la interacción harmónica sin ningún tipo de hegemonía impuesta entre *yin* y *yang* resultan ilustrativas y potentes para que hoy repensemos y visibilicemos una nueva masculinidad para *cuerpo/sujeto* como Cheung y el colectivo *Dan masculino*. Una masculinidad no hegemónica que coexiste con feminidad en armonía en cuerpos individuales; una identidad fluida y abierta a identificaciones múltiples, de pluralidad. Al referirse a la identificación múltiple no sugiero que todos se sientan necesariamente ansiosos o impulsados por tal *fluidez identificatoria*, en términos de Butler (Butler, 2002: 152). 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 (o categoría) tan estéril y contingente, debería *politizarse* existiendo con inteligibilidad cultural como una configuración de pluralidad de sujetos e identificaciones.

Bibliografía

- BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa*, Madrid: Paidós.
- CHAN, Natalia Sui-hung (2010). «Queering Body and Sexuality: Leslie Cheung's Gender Representation in Hong Kong Popular Culture» en CHING Yau (eds.) (2010). *As Normal as Possible, Negotiating Sexuality and Gender in Mainland China and Hong Kong*, Hong Kong: Hong Kong University Press, pp. 133-150.
- CHEN, Shixiong (2010). «Nanbalei, Nandan, Nüxing de Xingbie he Meixue Wenti», en *Wenyi Yanjiu*, N°2010-2, pp. 60-71.
- CONNELL, R.W. (1995). *Masculinities*, Cambridge: Polity Press, 2005, 3ª ed.
- CORLISS, Richard (2001). «Forever Leslie» en *Time Asia*, May 7. Disponible en: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,108021,00.html> (Fecha de consulta: 13/05/19)
- DONG, Zhongshu (1211). «Chunqiu Fanlu» en *Chinese Text Project*, Disponible en: <https://ctext.org/chun-qiu-fan-lu/ens> (Fecha de consulta: 13/05/19)

- FOUCAULT, Michel (1975). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- FOUCAULT, Michel (1983). *El discurso del poder*, México: Folios Ediciones.
- FOUCAULT, Michel (1977). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Madrid: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1978). *Microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta.
- HE, Chengzhou (2014). «Performance and the politics of gender: transgender performance in contemporary Chinese films», en *Gender, Place & Culture*, Vol.21 N°5, pp. 622-635.
- KIM, Suk-Young (2006). «From Imperial Concubine to Model Maoist: The Photographic Metamorphosis of Mei Lanfang», en *Theatre Research International*, Vol.31 N°1, pp. 37-53.
- LAMAS, Marta (2013). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: Miguel Ángel Porrúa.
- LAOZI (2014). *Daodejing* 道德经, Beijing: Zhonghua Book Company
- LAOZI (1891). «Dao De Jing» (James Legge trad.), en *Chinese Text Project*, Disponible en: <https://ctext.org/dao-de-jing/ens> (Fecha de consulta: 13/05/19)
- LAOZI (2018). *Laws Divine and Human, Daodejing* 道德经 (Xu, Yuanchong trad.), Beijing: China Intercontinental Press y Zhonghua Book Company.
- MEI, Shaowu y Weidong MEI (eds.) (2005). *Autobiografía de Mei Lanfang* 梅兰芳自述, Beijing: Zhonghua Book Company.
- RILEY, Jo (Josephine) (2000). *Chinese Theatre and the Actor in Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- TIAN, Min (2000). «The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre», en *Theatre Journal*, Vol. 17 N°1, pp. 78-97.
- WANG, Robin R. (2005). «Dong Zhongshu's Transformation of "Yin-Yang" Theory and Contesting of Gender Identity», en *Philosophy East and West*, Vol. 55 N° 2, pp. 209-231.

Recibido el 26 de enero de 2019
 Aceptado el 30 de mayo de 2019
 BIBLID [1132-8231 (2019): 151-168]