



15/9/2020

UNIVERSIDAD
DE SEVILLA

ANALIZANDO "ADIÓS A MI CONCUBINA" DE LILIAN
LEE: HISTORIA, POLÍTICA, CULTURA Y SOCIEDAD.

Grado en Estudios de Asia Oriental | Patricia Núñez Martín

Índice

- Resumen / Abstract
- Objetivos
- Metodología
- Introducción
- La Ópera de Pekín
 - Historia
 - Roles
 - Entrenamiento
 - Maquillaje
 - Indumentaria
- Análisis estructural de “Adiós a mi concubina”
 - La obra original.
 - Paralelismos obra-libro.
 - Una obra llena de dualidades.
- Análisis del contexto histórico y político de “Adiós a mi concubina”
 - Primera parte (1929).
 - Segunda parte (1939-1943-1948).
 - Tercera parte (1949-1968).
 - Cuarta parte (1981-1984).
- Análisis del contexto socio-cultural de “Adiós a mi concubina”.
 - Análisis social
 - Análisis Cultural
- Conclusión
- Bibliografía

Resumen.

“Adiós a mi concubina” (霸王別姬, *Bawang Bie Ji*) es una de las obras más célebres escrita por Lillian Lee. El argumento de este libro trata sobre la Ópera de Pekín (京劇, *jingju*) y la vida de dos de sus actores, siendo uno de los temas que más marcan al libro los sentimientos que siente uno de ellos, *Cheng Dieyi* (程碟衣), por su compañero y gran amigo *Duan Xiaolou* (段小樓). A medida que van pasando los años también se puede ver cómo China, su población y ambos actores son víctimas de cambios históricos y políticos muy importantes, ya que comienza en 1929 y termina en 1984. Al principio de este trabajo se explicará las características de la Ópera de Pekín, desde su historia hasta el significado del maquillaje o la indumentaria; también se analizará la estructura del libro, cuya trama se basa en la dualidad de dos opuestos y en el paralelismo de esta con las obras que los actores representan. Por último se dará detalles del marco histórico, político, social y cultural en el que se da toda la trama para así comprender mejor los hechos que se estaban produciendo en ese entonces.

Abstract.

“Farewell my concubine” (霸王別姬, *Bawang Bie Ji*) is one of the most popular works written by Lillian Lee. This book’s plot is about the Peking Opera (京劇, *jingju*) and the life of two of its actors, one of the most remarkable topics being the feelings that one of them, *Cheng Dieyi* (程碟衣), feels for his colleague and good friend *Duan Xiaolou* (段小樓). As time goes by it can also be seen how China, its people and both actors are victims of important historical and political changes, since it starts in 1929 and ends in 1984. At the beginning of this thesis the characteristics of the Peking Opera will be explained, from its history to the meaning of its makeup or clothes; the book’s structure will be also analyzed, as its plot is based on the duality of two opposites and on the parallelism between the plot and the plays that the actors are representing. Lastly, details about the historical, political, social and cultural background in which the plot takes place will be given to have a better understanding of the facts that were happening back then.

Objetivos.

- Conocer con más detalles la Ópera de Pekín, tanto los papeles como el entrenamiento de los actores, pasando por el significado del maquillaje, los atuendos y accesorios.
- Analizar y ver cómo se estructura la obra a partir de los paralelismos entre las representaciones y canciones con la trama y de la dualidad de los opuestos.
- Profundizar en el contexto histórico, político, social y cultural para así comprender mejor la obra y el contexto en el que se da.

Metodología.

Para alcanzar los objetivos anteriormente mencionados, se ha llevado a cabo la lectura de “Adiós a mi concubina”, tanto el libro de Lillian Lee como la representación original, anotando hechos o cuestiones de interés que han ido apareciendo a lo largo de la obra; también se ha realizado la visualización de la película homónima, dirigida por *Chen Kaige* (陈凯歌) para saber los nombres de algunas obras o canciones. Posteriormente se ha hecho una búsqueda y lectura de fuentes bibliográficas, como artículos de revistas o periódicos, libros y tesis siguiendo el orden del libro para poder analizar y comprenderlo en su totalidad.

Introducción.

“Adiós a mi concubina” es una de las obras más populares de la escritora Lillian Lee. Escrita en 1985 y traducida al español en 1994 por Víctor Pozanco, la historia de este libro se basa en la vida de dos actores de la Ópera de Pekín, desde que son unos niños pequeños hasta que tienen alrededor de setenta años. La trama central se basa sobre todo en el amor que siente *Cheng Dieyi*, uno de los protagonistas, por su mejor amigo y compañero de escena *Duan Xiaolou*. En esta obra también se pueden ver hechos históricos y políticos que acontecían en el siglo XX en China y temas sociales y culturales de la época, como por ejemplo la prostitución.

En este trabajo por tanto, se intentará analizar la Ópera de Pekín y todo lo que conlleva, además de la estructura del libro y el contexto histórico, político, social y cultural en el que se encuentra.

La Ópera de Pekín.

El libro “Adiós a mi concubina” se basa en la Ópera de Pekín, mayormente de dos de los roles que encarnan sus protagonistas pero también se habla del entrenamiento que estos seguían desde que son pequeños, de la historia de ésta, el maquillaje, los vestuarios,... En este apartado veremos todos ellos para así poder tener unos conocimientos previos sobre la obra.

Historia de la Ópera de Pekín.

Los principios se remontan a los tiempos de reinado del emperador *Qianlong* (乾隆), de la dinastía *Qing* (清朝, *Qing Chao*), el cual reinó desde 1735 hasta 1796 (Pélissier, 2020). En su 80 cumpleaños, un grupo de actores conocido como “Los Cuatro Grandes de *Anhui*¹” fueron a celebrarlo trayendo consigo la Ópera de *Anhui* (徽劇, *huiju*) y consiguieron tal éxito que las compañías decidieron quedarse, lo cual fue incrementando su popularidad (Hays, 2019). La Ópera de Pekín tuvo un desarrollo veloz gracias al patronaje del emperador y la emperatriz viuda *Cixi* (慈禧) durante ambos reinados, llegando a poder ser vista incluso por el pueblo llano (“Four Famous Anhui Opera Troupes”, 2003).

La razón por la que la Ópera de *Anhui* tuvo tanta aceptación fue debido a que, aunque existiendo la exitosa ópera *kun* (崑曲, *kunqu*), ésta estaba en declive a causa de que el dialecto usado era el sureño y sus letras no podían llegar a tener valor para los norteños, ya que eran difíciles de entender - se preferían por tanto, aquellas que tuvieran “*su propio estilo regional, dialectos, historias y melodías familiares*” (Hays, 2019). Esto se dio también porque las compañías de la Ópera de *Anhui* intentaron ajustarse a los gustos de la capital adoptando “*elementos de otros tipos de ópera, sobretudo de la Ópera de Hubei* (湖北戏剧, *Hubei xiju*) y su típica *música Pihuang* (皮黄)” (“Four Famous Anhui Opera Troupes”, 2003) dando así lugar a lo que hoy en día conocemos como Ópera de Pekín.

¹ Los Cuatros Grandes de *Anhui* eran: la compañía *Sanqing*, la compañía *Sixi*, la compañía *Chuntai* y la compañía *Hechun* (“Four Famous Anhui Opera Troupes”, 2003) http://en.chinaculture.org/gb/en_artqa/2003-09/24/content_27264.htm.

Más adelante veremos cómo la Ópera de Pekín evolucionó durante la Revolución Cultural y se convirtió en herramienta de propaganda, dando lugar a las óperas revolucionarias o modernas, llamadas *yangbanxi* (样板戏) (Ludden, 2013).

Roles en la Ópera de Pekín.

En la ópera de Pekín los roles que cada actor o actriz encarna es importante, ya que indica al público información sobre los personajes: el género, la edad, si tiene buenas o malas intenciones, la belleza o la falta de ella... (Wickham, s.f.).

Existen cuatro roles básicos: *Sheng* (生, papeles masculinos con la cara sin pintar) (Liu, 1997), *Dan* (旦, papeles femeninos), *Jing* (净, personajes masculinos con la cara pintada) y *Chou* (丑, payasos). Estos a su vez se dividen en otros subtipos dependiendo de su voz, el maquillaje, las acrobacias que realizan o de la forma de actuar (Wickham, s.f.).

Un hecho a tener en cuenta es que desde mediados de la dinastía *Qing* hasta el final de esta, los papeles tanto masculinos como femeninos eran interpretados por hombres, ya que las mujeres tenían prohibido actuar junto con hombres (Hays, 2019).

La tesis “The Art of facial makeup in Chinese opera” de Hsueh-Fang Liu explica con detalle cada uno de estos subtipos.

- *Sheng* (生, papeles masculinos con la cara sin pintar):
 - *Laosheng* (老生): papel masculino de unos treinta años. Su voz es grave a la hora de cantar y hablar. Dependiendo de su edad tiene una barba negra o blanca.
 - *Wusheng* (武生): especializado en artes marciales (kung fu) y acrobacias, habla y canta con su voz normal.

Figura 1: El actor *Chen Shengjie* (陈圣杰) interpretando el papel de *laosheng*.



Figura 2: El actor *Wang Xilong* (王玺龙) interpretando el papel de *wusheng*.



- *Xiaosheng* (小生): hombre joven, cortés y guapo que habla con una mezcla entre su voz normal y la artificial. Canta en *falsetto*.

Figura 3: El actor *Bao Fei* (包飞) interpretando el papel de *xiaosheng*.



- *Dan* (旦, papeles femeninos):

- *Qingyi* (青衣): casto, formal y respetable, el papel de este personaje necesita una calidad de canto, articulación y gesticulación muy alta. Al hablar y cantar usa siempre *falsetto*.

Figura 4: La actriz *Wang Rongrong* (王蓉蓉) interpretando el papel de *Qingyi*.



- *Huadan* (花旦): lleno de inocencia y vivacidad este joven personaje es pícaro y travieso. Estos atributos son acentuados por su modo de actuar. Habla y canta en *falsetto*.

Figura 5: La actriz *Sun Tong* (孙彤) interpretando el papel de *huadan*.



- *Wudan* (武旦): la versión femenina del *wusheng*. Es un personaje tanto bello como bueno en las artes marciales que habla y canta en *falsetto*.

Figura 6: La actriz *Yang Qimei* (杨七妹) interpretando el papel de *wudan*.



- *Laodan* (老旦): versión femenina del *laosheng* pero con voz más aguda. Es una mujer mayor que usa su voz natural tanto al hablar como al cantar.

Figura 7: La actriz *Hu Xuan* (胡璇) interpretando el papel de *laodan*.



- *Jing* (净, personajes masculinos con la cara pintada):
 - Con la cara completamente pintada con diversas y complicadas formas, los personajes *jing* cantan y hablan con una voz grave pero natural, llegando a ser casi nasal.
 - El maquillaje usado es multicolor y llamativo, lo cual describe su personalidad. Existen dentro de la ópera incluso escuelas de maquillaje enfocadas en el de éste personaje, “cada cual con un estilo propio” (Liu, 1997).
 - Es un maquillaje que no para de cambiar, ya que puede ir desde lo más simple a lo más complicado, de ser “plano” a ser “tridimensional” (Liu, 1997) con formas, sombras y patrones que consiguen crear un efecto de profundidad y realismo. Para llegar a ello, los actores experimentan con los colores y formas siguiendo ciertas reglas, modelos y pautas (Liu, 1997).



Figura 8: Diferentes tipos de maquillaje del personaje *jing*.

- *Chou* (丑, payasos): pueden ser tanto masculinos como femeninos (*caidan*, 彩旦). Provocan la risa y son personajes ridículos y estúpidos, pero también son pillos, astutos y a veces tacaños. Cantan con su voz normal pero exageran a la hora de cantar o actuar. En el maquillaje del payaso masculino está presente una especie de parche blanco (Liu, 1997) que rodea los ojos y la nariz. Existen dos tipos de payasos: los *wenchou* (文丑) que no saben hacer acrobacias y los *wuchou* (武丑) que sí.



Figura 9: el actor Huang Dehua interpretando el papel de *wenchou*.



Figura 10: El actor Wang Zhanlin interpretando el papel de *wuchou*.

En el libro “Adiós a mi concubina” *Xiaolou* y *Dieyi* (los protagonistas) son *sheng* y *dan*, sin entrar en detalles de si pertenecen a algún subtipo o si encarnan cualquiera de ellos. Un ejemplo es que *Dieyi*, al interpretar a la concubina *Yu*, hace un floreo con espadas, lo cual podría significar que el papel de ésta es de *wudan*. Este sería el único caso, ya que la mayoría de papeles que encarna *Dieyi* podrían ser considerados *qingyi* o *huadan* cuando interpreta en soledad u otra obra que no sea “Adiós a mi concubina”. En cuanto a *Xiaolou*, a pesar de que su papel asignado sea el de *sheng*, tanto en el libro como en la película, se da a entender por el maquillaje que usa que encarnaría en realidad a un *jing*.



Figura 11: *Dieyi* y *Xiaolou* interpretando “Adiós a mi concubina” en la película homónima.

Entrenamiento.

Uno de los temas que, como se ha mencionado antes, también se ve en el libro de “Adiós a mi concubina” es el entrenamiento por el que pasan todos los niños de la compañía para poder llegar a ser parte del elenco de actores - primarios o secundarios - de la Ópera de Pekín.

La entrevista que Donald Chang, John D. Mitchell y Roger Yeu realizaron en 1974 a las actrices Hu Hung-yen y Chiang Chu-hua revela cómo entrenaron durante sus vidas antes de debutar.

La actriz Hu, quien estaba en los cuarenta cuando fue entrevistada, contaba que primeramente se enseña a los actores a hacer acrobacias, incluso antes de que aprendan a cantar. De este modo, todas las partes del cuerpo “*estarían llenas de carisma para poder hechizar al público. Para que esto ocurra el público debe ver no sólo la actuación del actor sino también sentir el esmero puesto en el entrenamiento*” (Chang, D., Mitchell, J., & Yeu, R., 1974).

Una de las cuestiones también abordadas fue que dependiendo de las obras tenían que aprender y distinguir los modales y las etiquetas de la época que fuese. Hu pone de ejemplo la obra “El cuarto hijo visita a su madre” (四郎探母, *Si Lang Tan Mu*), la cual está ambientada en la dinastía *Qing*. En ella se ve que cuando el héroe saluda a su esposa, le hace un saludo de una forma, mientras que al encontrarse con su madre, a ésta le saluda de otra.

Después Hu contaba cómo era su día a día en la escuela. Se levantaba a las siete de la mañana todos los días y se iba junto con otros jóvenes a practicar sus líneas de cara a una pared. Esto lo hacían en voz alta así que tenían que cuidar de sus voces, por lo que no podían beber alcohol y tenían que tener buenos hábitos de sueño. Después de una hora se iban a practicar cómo hacer acrobacias como volteretas, saltos, saltos mortales... Tras esto les tocaba aprender los textos que tenían que memorizar en el día. Según cuenta, el profesor recitaba una frase y ellos la repetían y a veces venían otros profesores a tocar instrumentos para hacer el acompañamiento.

A las doce del mediodía hacían un parón para poder comer el almuerzo y a las dos reanudaban el entreno o hacían actuaciones en el escenario hasta llegadas las cinco y media. Posteriormente volvían a hacer acrobacias a modo de calentamiento hasta las seis, hora de la cena. De nuevo, dos horas después, a las ocho, entrenaban o actuaban hasta casi medianoche, comían algún aperitivo que no les tomase mucho tiempo y se iban enseguida a dormir.

En cuanto a cómo el o los profesores guiaban a los estudiantes, Hu respondía con que durante el primer año de estudio, al haber completado la primera fase de entrenamiento, encarnaban papeles de personajes secundarios. Esto ayudaba a que perdiesen el miedo y también a que los profesores supiesen cuáles eran las debilidades de cada alumno o en qué corregirles. Si a los profesores les parecería

que la actuación no era buena podían asignar a los alumnos papeles secundarios de por vida o les entrenaban como músicos si pensaban que no deberían actuar encima de los escenarios. Sólo los mejores podían llegar a tener los papeles principales.

La actriz Chiang, quien era parte de una escuela de Ópera de Pekín en Taiwán cuenta más cosas sobre su experiencia.

Una de las preguntas que le hicieron es sobre cuántos años dura el período de entrenamiento, a lo que responde seis años en principio. Explicó que al entrar en la escuela no se toma ninguna decisión sobre quién representará qué papel, por lo que ningún alumno sabe desde el comienzo en qué deben enfocarse. Inicialmente todos ellos entrenan haciendo acrobacias básicas hasta que pasa el primer año, momento en el que los dividen en cuatro categorías (véase los roles), para así centrarse en el entrenamiento que cada cual necesita.

Después de esto exponía lo que era un día en su escuela. Todos los alumnos, independientemente de su rol, practicaban acrobacias por la mañana temprano antes de desayunar, lo cual hacían a las nueve. Una hora después ejercitaban aquellas habilidades que el papel requiriese. Por ejemplo, quienes tenían un rol acrobático, practicaban acrobacias y artes marciales, mientras que quienes se enfocaban en cantar, como las *huadan* y las *qingyi*, recibían entrenamiento vocal.

Al mediodía almorzaban y descansaban durante dos horas. Cuando eran las dos volvían todos a practicar acrobacias y aprendían sobre el uso de varias armas como las espadas, las lanzas o los bastones. Por la tarde tenían clases de chino, matemáticas e incluso inglés cuando se hacían mayores. Después de cenar, sino tenían que actuar, volvían a tener más clases. Esto se repetía hasta que se graduaban, seis años después. Sin embargo, el año que entraba después de la graduación tenían que someterse a un período de prácticas en el que actuaban, siendo el período de siete años en total. *“Es una compensación por el entrenamiento que hemos tenido”* (Chang, D., Mitchell, J., & Yeu, R., 1974).

Otra de los hechos de los que hablaba Chiang y que es muy notable en el libro “Adiós a mi concubina” es el tema de los castigos. En el libro el profesor *Guan* (关师傅, *Guan shifu*) azota en repetidas ocasiones a sus alumnos en las manos o en los

glúteos hasta el punto de que uno de ellos, *Xiao Laizi* (小癞子), se suicida porque no quiere seguir sufriendo. Chiang afirmó que cuando un alumno rompía alguna regla o se equivocaba, no sólo éste recibía azotes sino todos ellos, algo que ocurría también en el libro.

Maquillaje

El maquillaje en la Ópera de Pekín es otra de las partes fundamentales de ella, ya que gracias a él el público puede saber y distinguir entre los diferentes personajes, saber si son buenos o malos o qué intenciones tienen (Liu, 1997).

De nuevo, la tesis de Hsueh-Fang Liu es uno de los documentos que mejor habla y explica sobre todo lo relacionado con la Ópera de Pekín, por lo que la información que a continuación va a ser expuesta es sacada de ésta.

A pesar de que todos los personajes usen maquillaje, sólo el de los *jing* y los *chou* son los más llamativos o prominentes. Las *laodan* y los *laosheng* llevan muy poco; el resto de *dan* llevan más, maquillándose completamente la cara de blanco, rodeando sus ojos con un rojo que va degradándose en un rosa al llegar a sus pómulos. El del *xiaosheng* es muy parecido al de las *dan*. Algo que no menciona Liu es que tanto las *dan* (de nuevo, no las *laodan*) como los *xiaosheng* usan delineador de ojos negro o sombra negra tanto en el párpado superior como en la parte inferior del ojo, acabando el delineado en un “ala” larga pero algo fina que va hacia arriba. En cuanto a los *chou*, estos se pintan, como se ha expuesto antes, con lo parece ser un parche blanco “*en forma de mariposa*” (Liu, 1997) que llega desde la nariz hasta los ojos.

Anteriormente se ha mencionado el maquillaje de los *jing* como complicado y rico en formas, habiendo incluso escuelas enfocadas a ello con estilos propios. Los actores que encarnan los papeles de *jing* se pintan dependiendo de la tradición de su escuela y la intentan perfeccionar. Aparte, otra de las diferencias que existe entre los varios patrones en el maquillaje de los *jing* es que éste depende de la cara y las facciones del actor que lo interpreta y el papel que encarna.

Dentro de los *jing* existen tres grandes subtipos: *zheng jing* (正净) es normalmente un personaje digno y honesto; *fu jing* (副净) es directo e impulsivo; por último, *wu jing* (武净) es extrañamente brillante y violento (Liu, 1997). Aparte de que el modo de interpretar a cada uno es diferente, el maquillaje de estos tres también lo es. Es algo que se ha ido pasando de generación en generación después de tener una buena aceptación por el público.

Al ser el maquillaje de los *jing* una de las formas de hacer saber al público cómo es el personaje, su personalidad y sus intenciones, es de los más importantes, fascinantes y significativos (Liu, 1997) de todos los roles de la Ópera de Pekín. Liu enumera varios ejemplos: una cara roja sugiere lealtad; una cara blanca, deslealtad; una cara pintada de negro representa una persona justa y honesta; cuando está pintada de blanco y negro sugiere que el personaje es valiente pero descuidado; los colores verdes, morados y rojizos son usados para los bandidos o espíritus malignos y el color dorado para representar a dioses o seres sobrenaturales (Liu, 1997).

Los colores usados son ricos y radiantes, los cuales son usados para pintar la frente, las cejas, la nariz y diferentes partes de la cara. Según Liu, todos los tipos que hay del maquillaje de los *jing* están compuestos de tres colores o más, siendo cada uno un símbolo de la personalidad del personaje, pudiendo ser representado “con diferentes imágenes simbólicas y exageradamente” (Liu, 1997).

Aparte de los ejemplos expuestos arriba, Liu da más detalles en su tesis sobre qué significa cada color e incluso adjunta imágenes que ayudan a visualizar cada uno.

Caras pintadas de color amarillo.

El amarillo denota que el personaje es racional pero ambicioso y feroz.



Figura 12: Diferentes tipos de maquillaje siendo el amarillo el color principal.

Caras pintadas de color morado.

El morado representa honestidad, racionalismo y sofisticación.



Figura 13: Diferentes formas del maquillaje de un *jing* usando el morado.

Caras pintadas de color azul.

El azul retrata a un personaje acérrimo, feroz y calculador.



Figura 14: Varios patrones de maquillaje usando el azul como color principal.

Caras pintadas de color verde.

El verde es para personajes impulsivos y tercios.



Figura 15: Diferentes ejemplos del maquillaje de un *jing* usando el verde.

Caras pintadas de color blanco.

Este color sugiere que el personaje es desleal, receloso y traicionero. Un personaje con pintura color blanco “al óleo” (Liu, 1997) es arrogante, autoritario y solemne.



Figura 16: El blanco como color principal en las varias formas de maquillaje de un *jing*.

Caras pintadas de color rojo.

El color rojo es símbolo de lealtad, valentía y virtud/honradez.



Figura 17: Maquillaje de un *jing* usando el rojo.

Caras pintadas de color rosa.

El significado del rosa es similar al del rojo, sólo que los personajes que lo llevan son de mediana edad o viejos, no como los de color rojo quienes están en “*la plenitud de la vida*” (Liu, 1997).



Figura 18: El rosa como color principal del maquillaje.

Caras pintadas de negro.

Símbolo de que el personaje es honesto, ingenuo y extrovertido. Son normalmente violentos pero que tienen un buen corazón. El color negro también denota fealdad (Liu, 1997).



Figura 18: Varios patrones en el maquillaje usando el negro.

Caras pintadas de dorado.

Este color está asociado con el Budhismo por ello los personajes de la ópera que lleven este color son deidades budhistas u otro tipo de ser espiritual.



Figura 20: Dos ejemplos del uso del dorado en el maquillaje.

En cuanto a los diferentes y varios patrones que se pueden ver en el maquillaje de los *jing*, estos también tienen un significado y Liu también los desarrolla con detenimiento.

Asimétricos.

Como bien indica su nombre, no es un patrón que en ambas partes de la cara esté simétricamente hecho. La razón por la que un personaje lo lleve es porque tiene algún defecto.



Figura 21: Algunos ejemplos de maquillaje con patrón disparejo.

Fracturado.

Usado normalmente por generales de bajo nivel y guerreros errantes, consistía en principio en un maquillaje de tres partes al que se le iba añadiendo otros patrones y colores. Con el paso del tiempo su diseño se fue complicando, dejando de parecerse al de tres partes (Liu,1997), ya que se obtuvieron unas formas y una fragmentación de los colores y de los patrones del maquillaje diferentes a él.



Figura 21: Varios ejemplos de maquillaje fracturado.

Número diez.

Este maquillaje recibe este nombre debido a su parecido con el caracter del número diez (+). De la frente hasta el puente de la nariz se forma una cruz, siendo los ojos las partes horizontales de esta.



Figura 22: Se puede ver cómo la cruz que se forma es parecida al número diez (+).

De tres partes.

Es el que más se ve y se usa. Se basa en usar un color para la frente, los pómulos y la nariz, a la vez que le añade otros colores y patrones en las cejas, los ojos y la boca para enfatizarlos.



Figura 23: Ejemplo del más común de los patrones.

Multicolor.

Deriva, al igual que el fracturado, del de tres partes. La diferencia que hay entre el fracturado y el multicolor es que si el color de los pómulos y la frente es diferente, es multicolor; mientras que si son iguales es fracturado.



Figura 24: El maquillaje multicolor es parecido al fracturado pero usando varios colores.

Sólido.

Es aquél que usa un sólo color en toda la cara, excepcionando las cejas, las cuales se pintan de otro. Los personajes que lo usan son “*modelos de virtud*” (Liu, 1997).



Figura 25: Ejemplos del llamado patrón sólido en el que sólo las cejas son de otro color.

Número seis.

Al igual que el anteriormente nombrado “número diez”, este patrón también está basado en el parecido con el caracter de un número, en este caso el seis (六). Quienes llevan este patrón suelen ser ministros o generales (Liu, 1997).



Figura 26: Varios modelos del patrón llamado “número seis”.

En la Ópera de Pekín incluso el maquillaje usado para las cejas, ojos y los colores de la frente tienen significado, como por ejemplo: las cejas desniveladas indican que el personaje no es tan malo como lo es un villano ni tan bueno como el héroe; en cuanto a los ojos, un ejemplo es el de ojos con forma de riñón, los cuales suelen llevar los monjes en una obra (Liu, 1997). Sobre los colores usados en la frente y su significado, Liu, al igual que con los dos anteriores, da una explicación extensa sobre ello. Uno de los más curiosos es al que llama “larga vida”, en el que el personaje que lleva ese caracter en su frente morirá de una muerte violenta.

Indumentaria.

Al igual que el maquillaje, la ropa usada en la Ópera de Pekín simboliza varios aspectos del personaje, si es rico o pobre, si es un militar o un civil, un noble o una persona común, un extranjero o un local... Hay unas reglas que seguir a la hora de elegir la vestimenta para un personaje, ya que dependiendo del rol el color con el que se viste y con qué es diferente (Liu, 1997).

Normalmente la ropa que usan está basada en la que vestían hace más de 400 años, durante la dinastía *Ming* (大明, *Da Ming*), aunque también se ven atuendos de diferentes dinastías, como de la *Tang* (唐朝, *Tang Chao*), *Song* (宋朝, *Song Chao*), *Yuan* (大元, *Da Yuan*) y *Qing* (Liu, 1997). Algunos accesorios, como son las mangas “de campana” (Liu, 1997) o los banderines que llevan los militares a la espalda fueron añadidos buscando dramatismo en la coreografía.

Según Liu, existen cuatro tipos principales de indumentaria. El primero es el *xí zi* (褶子), el cual es un vestido negro con mangas largas blancas, acompañado de un *pei* (帔), un traje bordado que sólo usa las clases altas. Cuando los hombres lo usan llega hasta el suelo, pero el de las mujeres, el cual va por encima de una falda, es de tres cuartos (Liu, 1997). Después viene el *mang* (蟒), una vestimenta bordada con hilos dorados y plateados. Los emperadores y emperatrices, los oficiales de alto rango y sus esposas suelen ir ataviados con ella. El *guan yi* (官衣) está dentro del *mang* (Liu, 1997); es una ropa de oficial pero con menos importancia. Los colores usados son planos y sólo tienen un bordado en el pecho. Por último está el *kao* (靠), armaduras que están divididas en partes; suelen vestirlos los guerreros y los generales. Existen dos tipos de *kao*, el *yingkao* (硬靠) y el *ruankao* (软靠). Se diferencian en que la primera es una armadura rígida mientras que la segunda es blanda (Liu, 1997). Según Liu, aquellos actores que tengan que vestirse con el *yingkao* deben llevar en la parte de atrás de sus hombros cuatro banderines.

Otro tipo de indumentaria es con la que se atavían las jóvenes y las mujeres de dudosa reputación; ambas visten una chaqueta y una falda. Las que en vez de falda llevan pantalones es porque son de familia pobre. De acuerdo con la tesis de Liu, estas últimas también se ponen un ancho cinturón de seda que, al estar suelto, tapa

la parte frontal de los pantalones. Quienes se visten con trajes de color negro son soldados y personas de clase baja (Liu, 1997).

Existen personajes que llevan consigo un par de plumas de faisán o colas de zorro. Esto es porque vienen de una región “bárbara” o son en sí “bárbaros” (Liu, 1997), por lo que son buenos a la hora de cazar; es por esto por lo que usan las plumas como condecoración, mientras que las colas les ayudan a protegerse del frío.

Tocados y zapatos.

Como se ha mencionado anteriormente, todo lo que llevan los actores, incluyendo los zapatos y tocados, representan características del personaje que los lleva, como por ejemplo su estatus social o su personalidad (Liu, 1997).

Liu explica que los personajes de emperadores y emperatrices llevan coronas; un primer ministro, un sombrero de forma cuadrada. Pero si un individuo tiene un sombrero redondo significa que es un traidor. A las mujeres de los nobles les ponen un tocado con joyas llamado *fengguan* (凤冠), “sombrero fénix” (Liu, 1997) o “pequeña corona fénix²”, mientras que las mujeres pobres llevan adornos de muy poca calidad. A algunos personajes como son los pescadores, guerreros, ermitaños,... les diseñan sombreros especiales (Liu, 1997).



Figura 27: Parte delantera y trasera del sombrero/corona fénix realizado a mano por la usuaria “Yanhong Aimee”.

En cuanto al calzado de los personajes, Liu los divide en tres tipos: los personajes masculinos que andan de forma digna y firme llevan botas altas con suelas de aproximadamente tres a ocho centímetros; quienes hacen acrobacias se ponen

² Traducción al español de la proporcionada por la aplicación móvil “Pleco”.

unas botas planas; por último las mujeres y los mayores/ancianos usan zapatillas planas de andar por casa.

Aunque estos sean los principales tipos de calzados, existe otro: el *chao* (朝), usado por las mujeres más femeninas. Consisten en zancos en los cuales “*un falso pie hecho de madera se abrocha a la pierna*” (Liu, 1997), haciendo que sólo se vea una pequeña parte del zapato, concretamente la punta, simulando un pie pequeño y vendado, lo cual le da un toque de feminidad al personaje y hace que se mueva de forma coqueta (Liu, 1997).

Barbas.

La última parte de este apartado son las barbas. Estas sólo son llevadas por los *laosheng* y por los *jing*, aunque como puede verse en las imágenes de los roles los payasos también pueden. Al igual que todo lo que se ha visto anteriormente, las barbas también indican la edad, el estatus social, la personalidad y el temperamento de quien la tiene (Liu, 1997).

Liu las clasifica en tres: quienes llevan barbas que cubren los pómulos, los labios, la mandíbula y el mentón son ricos y poderosos, los personajes nobles y honestos tienen una que se divide en tres partes; aquellos que lleven bigote son groseros o tramposos. Existe una barba de cinco partes que sólo la usa el personaje *Guan Yu* (关羽), un héroe del período de los Tres Reinos (Liu, 1997).

Los colores de estas denotan cualidades de los personajes: cuando son negras significa que es un individuo honesto de mediana edad; si son grises, son un poco más viejos y cuando son completamente blancas es que ha llegado a los sesenta u ochenta años. Por último, aquél que lleve una barba de color roja es un bandido o una persona feroz (Liu, 1997).



Figura 28: Actor desconocido representando el papel de un *jing* con barba roja.

Un dato curioso en cuanto a las barbas de los personajes que la llevan es que el movimiento de esta también tiene un significado, existiendo hasta treinta movimientos (Liu, 1997). Por ejemplo, cuando un *laosheng* entra en escena este se acaricia la barba con la mano derecha, de arriba a abajo, con el pulgar debajo de

esta; esto indica, según Liu, que el personaje le da importancia a su apariencia. Si quiere mostrarse preocupado, sopesando, agachará la cabeza y le dará palmadas a su barba. La furia se muestra moviéndola a un brazo y escupiendo al otro actor. En las escenas en las que haya algún combate, deberá balancearla empezando por su hombro izquierdo hacia el derecho (Liu, 1997).

Análisis estructural de “Adiós a mi concubina”.

La obra original.

“Adiós a mi concubina” es una obra basada en hechos históricos reales: la batalla de *Gaixia* (垓下之战, *Gaixia Zhizhan*) (Mingren, 2017). Para tener un contexto sobre el libro de Lilian Lee y lo que ocurre en él debemos saber de qué va la obra original.

En el libro “Eight Chinese plays from the 13th Century to the present” traducido por William Dolby y publicado en 1978 en Nueva York, se puede encontrar la obra completa, la versión que el actor *Mei Lanfang* (梅兰芳) interpretaba (del cual se hablará más adelante). En ella se nos presentan, entre otros, a los dos personajes más importantes de la obra: *Xiang Yu* (項羽), el rey de *Chu* y a la concubina *Yuji* (虞姬). Otros personajes clave son: *Liu Bang* (刘邦), rey de los *Han*; *Han Xin* (韓信), mariscal de las fuerzas de los *Han*; *Li Zuoche* (李左车), quien fue un ministro *Han* y un estratega de renombre (Dolby, 1978); *Xiang Bo* (項伯), general del rey *Xiang Yu* pero que lo traiciona en favor a los *Han*; *Yu Ziqi* (虞子期), general al servicio de *Xiang Yu*.

Las primeras escenas toman lugar en el reino de *Chu*, en las que *Xiang Yu* habla de que su enemigo *Liu Bang*, rey de *Han*, había roto el tratado de paz al que habían llegado después de que ambos estados estuvieran en guerra durante un período de tiempo. El llamado “Tratado del canal de *Hong*” (鸿沟之约, *Honggou Zhiyue*) (Mingren, 2017) ocurrió en 203 A.C y ambos reyes volvieron a combatir un año después, en el 202 A.C (Mingren, 2017). *Xiang Yu* se encuentra en la dicotomía de no saber qué hacer después de que uno de los generales que está a su servicio le informa de que *Han Xin* había publicado un aviso insultando y denigrando al mismísimo rey de *Chu*. *Yu Ziqi* le recomienda que tomen una estrategia defensiva, protegiendo el reino hasta que los soldados de *Han* estuvieran agotados, momento

en el que pasarían al ataque, pudiendo así ganar la batalla sin que los enemigos tuvieran tiempo para pensar en una estrategia diferente. Sin embargo, *Li Zuoche*, quien fue presentado a *Xiang Yu* por *Xiang Bo* y que declaró lealtad al rey de *Chu*, le recomienda que haga todo lo contrario y pasasen directamente al ataque. Este punto de vista fue favorecido por *Xiang Yu* ya que para él, el no atacar cuando había sido insultado, iba a convertirle en el “*hazmerreír de todos los monarcas en la Tierra*” (Dolby, 1978).

Sus generales intentan sin éxito que cambie de opinión, por lo que deciden ir a la concubina *Yu* para intentar que les ayuden a persuadirle de que no es una buena idea. Ella también lo intenta, sin embargo *Xiang Yu* hizo oído sordos y siguió con su plan.

En la cuarta escena, cuando están avanzando para combatir contra los *Han* ocurren una serie de hechos: al mandar a un grupo de soldados, el viento se levantó y rajó la bandera de mando; además, el caballo de *Xiang Yu* no paraba de moverse nerviosamente y de relinchar. Esto hizo pensar a *Xiang Yu* y a sus generales que podían ser unas señales de que no deberían combatir como *Li Zuoche* había recomendado, por lo que empiezan a cuestionarse si deberían volverse al reino. *Li Zuoche* convence de nuevo a *Xiang Yu* de seguir con la campaña ya que había oído que los *Han* estaban cortos de provisiones. Al acabar la escena se queda *Li Zuoche* solo y hace saber de sus verdaderos planes: era en realidad un infiltrado, todavía seguía trabajando bajo las órdenes de los *Han*.

Al principio de la escena quinta un explorador de *Xiang Yu* informa que los soldados de los *Han* estaban en perfecto estado y tenían más que suficiente provisiones. Esto hace que *Xiang Yu* se dé cuenta de que *Li Zuoche* era un traidor y que había estado mintiéndoles desde el principio. Intentan encontrarle sin éxito, ya que este se había marchado antes de que percatasen de la trampa.

Al final de esta escena *Xiang Yu* y *Liu Bang* empiezan a combatir, pero cuando comienza la siguiente se ve que la armada de *Liu Bang* están huyendo hacia las montañas. *Xiang Yu* tiene intenciones de seguirlos, pero *Xiang Bo* le advierte de que es posible que sea otra trampa, por lo que deberían retirarse. Cuando *Xiang Yu* da la orden de retirada, *Li Zuoche* le provoca, haciendo que al final los persiga cambie de opinión.

En las últimas escenas (séptima, octava y novena) *Xiang Yu* ve que el enemigo los ha rodeado, cayendo incluso él mismo en una trampa de la que es salvado por sus generales; uno de ellos, *Zhou Lan*, acaba siendo asesinado. Cuando el rey vuelve al campamento para descansar, la concubina *Yu* sale a dar un paseo, llegando accidentalmente a escuchar a varios vigilantes de *Xiang Yu* criticándole; estos deciden al final retirarse de la batalla, dejando al rey solo en la contienda. Es entonces cuando *Yuji* empieza a oír canciones de *Chu* viniendo de sus alrededores y, pensando que los soldados *Han* ya habían invadido el reino de *Chu*, va a *Xiang Yu* a notificarle de lo que estaba ocurriendo. Lo que ambos no sabían era que todo ello había sido un plan de *Han Xin*.

Xiang Yu se siente abatido y *Yuji* intenta animarle con vino y una danza para él, en la que usa dos espadas, pero dos de los eunucos del rey les informan de que los enemigos les atacan por todos lados. *Xiang Yu* le pide a la concubina que fuese con él para ver si podían salir de aquello, pero ella se niega porque “no podría hacer de mi persona una carga para tí” (Dolby, 1978). Antes de que la escena acabe, *Yuji* intenta convencer al rey de que le dé la espada que él lleva para así quitarse la vida, de modo que así ningún sentimiento de anhelo hacia ella fuese un obstáculo. *Xiang Yu* se niega a dársela y le pide que no se suicide, pero *Yuji* acaba engañándole con que los soldados de *Han* estaban cerca; es en este momento en el que el rey deja de prestar atención a *Yuji* y mira hacia afuera, instante en el que la concubina coge su espada y se corta el cuello.

En la última escena, el magistrado del río *Wu* (乌江亭长, *Wujiang Tingzhang*), que estaba disfrazado de pescador, le dice a éste que viene a su rescate y que lo llevará hacia las tierras del sur del río *Yangtsé* (长江). *Xiang Yu* se niega a montarse en la barca “¿[...] cómo iba a tener la cara de encontrarme con los ancianos del sur del río *Yangtsé*?” (Dolby, 1978), por lo que le dice al magistrado que se lleve a su caballo y lo ponga a salvo. El caballo sin embargo acaba saltando al río y muere. *Xiang Yu*, solo, sin *Yuji*, ni soldados ni su caballo, acaba encarándose con *Lü Matong* (吕马童), un oficial de *Han* que había sido anteriormente su amigo y camarada (Dolby, 1978). Sabiendo que quien trayese su cabeza obtendría una gran suma de dinero, le hizo a su antiguo amigo un favor y se cortó él mismo el cuello, dando fin a la batalla de *Chu-Han*.

Paralelismos.

Lillian Lee en su libro utiliza en repetidas ocasiones partes tanto de la obra original de “Adiós a mi concubina” como de otras para hacer paralelismos con lo que está sucediendo en la trama, sobretodo en las escenas que tienen que ver sobre la relación de *Xiaolou* y *Dieyi* - lo cual forma el argumento principal de la obra - y en las que están tomando lugar hechos históricos o políticos.

El primer ejemplo que podemos encontrar es en la primera representación que *Xiaolou* y *Dieyi* hacen de “Adiós a mi concubina” en la celebración del cumpleaños del maestro *Ni*, un señor bastante mayor al que le gusta la ópera. Antes de que dé comienzo la obra, Lillian Lee habla de que todas las personas del público estaban vestidas con prendas ricas pero pasadas de moda, ya que eran de tiempos de la dinastía *Qing*, la cual cayó en 1911 (Cucchisi, 2002). Añoraban los tiempos de la dinastía, ya fuese porque algunos de ellos tenían altos mandos dentro de ella o porque pensaban que eran tiempos mejores (Lee & Pozanco, 1993) .

“Desde que, por vez primera, seguí a mi señor en sus
campañas por los cuatro puntos cardinales,
he soportado el viento y la escarcha, y un año tras otro de
penalidades.

Pero nada me pesa, salvo que un malvado emperador
haya sumido al pueblo en la miseria.

Me subleva que haya condenado a sus súbditos al dolor y
el combate.”

“Adiós a mi concubina”, página 61.

Esta escena que canta *Dieyi* corresponde al principio de la escena ocho, cuando *Xiang Yu* vuelve al campamento después de haber sido emboscado y de que uno de sus generales sea asesinado. Es una escena bastante aclamada, más que la de *Xiaolou*. La razón de ello es porque quizás, a pesar de que en la obra original el “malvado emperador” al que *Yuji* se refiere es el emperador *Qin*, en esta parte de la historia del libro y teniendo en cuenta el contexto en el que se encuentran, el “malvado emperador” es el *Guomindang* (中国国民党, *Zhongguoguomindang*), el partido nacionalista de China o *Chiang Kai-shek* (蒋介石, *Jiang Jieshi*) en sí, ya que el antiguo sistema imperial que hubo 18 años antes del comienzo del libro y que tanto anhelaban, fue derribado a manos de la revolución republicana liderada por

Sun Yat-sen (孙逸仙, *Sun Yixian*) (Cucchisi, 2002). *Chiang Kai-shek* fue quien reunificó China después de la era de los señores de la guerra con la expedición del norte pero también quien llevó al país a un estado desolador lleno de pobreza, inflación y guerra (Cucchisi, 2002). “*Salvo que un malvado emperador haya sumido al pueblo en la miseria. Me subleva que haya condenado a sus súbditos al dolor y el combate*” (Lee & Pozanco, 1993).

Unas páginas más adelante *Xiao Shitou* (小石头) (el nombre de *Xiaolou* de cuando era pequeño), *Xiao Douzi* (小豆子) (*Dieyi*) y el maestro *Guan* se encuentran con una bebé abandonada en la calle. *Xiao Douzi* le pregunta al maestro si podían llevársela a la escuela y cuidarla; el maestro se niega ya que “*en la Ópera de Pekín no hay cabida para ellas (las mujeres)*” (Lee & Pozanco, 1993). Después de ver sollozar a *Xiao Douzi*, el maestro les canta a ambos una canción a modo de consejo:

“Unos van a caballo y yo en burro,
y, al pensarlo, me digo que soy menos que ellos.
Pero, al mirar hacia atrás,
veo que hay otros que van a pie, más cargados que el burro”

Adiós a mi concubina, página 66.

Esta canción es, actualmente, sacada de un proverbio para niños de un libro compilatorio llamado *Zeng Guang Xian Wen* (增广贤文) de la dinastía *Ming*³. Tanto la canción como el proverbio original tienen como meta el que las personas se den por satisfechas y se conformen con lo que tienen, que no se comparen con quienes tengan más, ni que se piensen que tienen menos que ellos, ya que hay otras que están pasando por una situación peor. “*Tienes qué comer y con qué vestirte - le dijo, sin embargo, con brusquedad -. Tienes la oportunidad de formarte y de llegar a ser un verdadero actor. Eres más afortunado que la mayoría de los niños*” (Lee & Pozanco, 1993).

El siguiente ejemplo se encuentra mucho más adelante, después de que hubiese un salto en el tiempo de unos diez años. Se encuentran en el año 1939, dos años

³ Información sacada de la página web “*百度知道*”. Disponible en: <https://zhidao.baidu.com/question/589564795.html>

después del incidente del puente de Marco Polo que dio comienzo a la invasión japonesa de China (Cavendish, 2012). La escena que está escrita en este momento corresponde al final de la octava, cuando el general *Xiang Yu* ve que empieza a perder todo, incluyendo a *Yuji*, quien se suicida al final de ésta.

“Mi fuerza puede mover montañas y mi ánimo es tan
grande que llega hasta los últimos confines de la Tierra.
Pero los tiempos se vuelven contra mí y mi caballo no
avanza.
Si mi caballo no avanza, ¿qué voy a hacer?”

Parte de *Xiaolou* en “Adiós a mi concubina”, página 87.

“Os ruego, señor, que bebáis esta copa de vino y escuchéis
mi canción
mientras bailo para aliviar vuestro dolor.
El malvado Qin ha destruido las montañas y los ríos de
nuestra tierra,
obligando a nuestros valientes hombres a alzarse en
armas.
Desde tiempo inmemorial, nuestro pueblo ha sabido
que la victoria y la derrota, el nacimiento y la muerte, son
efímeros instantes.
Calmaos pues, y bebed a salvo aquí, en vuestra tienda.”

Parte de *Dieyi* en “Adiós a mi concubina”, página 87.

La primera parte, que corresponde a *Xiaolou*, es introducida con un comentario que dice “El general preveía su derrota” (Lee & Pozanco, 1993); esto, junto con la parte que canta, concretamente la que dice “[...] *los tiempos se vuelven contra mí*” recuerdan al momento tan tortuoso en el que se encontraba China. Estaban todavía en medio de una guerra civil, la pobreza y la inflación seguían existiendo y, además, los japoneses les habían invadido, dando lugar a la guerra Sino-Japonesa (Cucchisi, 2002). La canción de *Dieyi* vuelve a mencionar al “malvado emperador” (Lee & Pozanco, 1993) *Qin* pero en esta ocasión en vez de ser una metáfora sobre el partido nacionalista o *Chiang Kai-shek*, si se tiene en cuenta el contexto histórico y en la parte de la trama en la que se encuentra, se puede decir que se refiere a los japoneses. “[...] *obligando a nuestros valientes hombres a alzarse en armas*”. Otra

parte importante de lo que canta *Dieyi* es aquella que menciona al pueblo chino. China es un país que ha vivido durante casi toda su historia momentos de guerra, de sufrimiento, de hambruna, de pobreza... Y a pesar de que estos fueran “efímeros” como lo dice la canción, los momentos de paz también parecían serlo.

Pocas páginas después vuelven a representar “Adiós a mi concubina”. En este caso, la parte que representan tiene más que ver con un momento cumbre en la relación de *Dieyi* y *Xiaolou*. Este último solía ir a un prostíbulo en el que conoció a *Juxian* (菊仙), una de las prostitutas, a la cual ayudó a deshacerse de un cliente que no le dejaba en paz, diciéndole que se casase con él. Tuvo lugar una pelea que llegó a oídos de *Dieyi*, el cual se enojó con *Xiaolou*, usando como excusa que no debería volver a ir al prostíbulo porque las prostitutas tenían muchas enfermedades que podían transmitirle. La realidad era que *Dieyi* estaba celoso, ya que tenía sentimientos hacia *Xiaolou* desde hacía tiempo y lo quería sólo para él, quería ser su *dan*, su concubina (Lee & Pozanco, 1993).

“- ¡Despertad, mi señor! ¡Despertad! - exclamaba *Yu Ji*, llamando desesperadamente a su amado esposo, *Xiang Yu*.

Mientras paseaba por el campamento, *Yu Ji* había oído cánticos de guerra. El enemigo los había rodeado y cantaba para hacerle saber a *Xiang Yu* que le había arrebatado sus dominios, el reino de *Chu*.

El general se despertaba exhalando un profundo suspiro.

- Esposa mía, durante todos estos años has permanecido a mi lado en mis campañas militares. Tu devoción me ha conmovido profundamente. Nunca nos hemos separado; pero, ahora, no tendremos más remedio que separarnos para siempre.”

“Adiós a mi concubina”, página 99.

Dieyi y *Xiaolou* se habían llevado toda su infancia y los primeros años de sus adultas vidas juntos, pero después de lo ocurrido en el prostíbulo y la llegada de *Juxian* a la vida de *Xiaolou*, todo iba a cambiar: la amistad de ambos, el ser pareja de teatro, el que *Dieyi* pudiera tener a *Xiaolou* sólo para él. Debían separarse y aquí se describe perfectamente ese momento.

A pesar de que esta escena, correspondiente a diferentes partes de la octava, se enfoca más en lo que iba a ocurrir en la relación de *Dieyi* y *Xiaolou*, otra parte

fundamental de ella es cuando dice que “*El enemigo los había rodeado y cantaba para hacerle saber a Xiang Yu que le había arrebatado sus dominios al reino de Chu*”. Aquí el reino de *Chu* se refiere a China y el “enemigo” que los estaba rodeando (los *Han* en la obra original), eran los japoneses que estaban invadiendo territorios chinos.

En la página 114 del libro nos encontramos con otra representación de “Adiós a mi concubina”, correspondiendo de nuevo a varias partes de la octava escena. Esta vez quien encarna el papel del general *Xiang Yu* es *Yuan Siye* (袁四爷), un maestro de la ópera y patrón de *Dieyi*. Este último había sido invitado por el maestro a cenar en su casa, poco después de que *Xiaolou* hiciese público que iba a casarse con *Juxian*, quien había comprado su libertad en el burdel.

“Nuestros campos están en barbecho; debemos regresar.
Hemos seguido al ejército durante largas jornadas...
Pero ¿para quién?”

“Adiós a mi concubina”, página 114.

Este cántico con el que empieza *Yuan Siye* en realidad son los cantos que entonaban los soldados de *Han* cuando se hicieron pasar por gente de *Chu*, para confundir a *Xiang Yu* y hacerle pensar que los terrenos de *Chu* habían sido invadidos completamente.

“- Amada mía - recitaba *Siye* -, he oído que el enemigo entona cánticos de victoria tras apoderarse de la tierra de *Chu*. ¿Significa ello que *Liu Bang* ha ocupado nuestro reino? ¡Todo está perdido!”

Yuan Siye representando a *Xiang Yu* en “Adiós a mi concubina”, página 114.

“*Dieyi*, con el rostro bañado en lágrimas, contestaba cantando esta estrofa:

Los cadáveres de los soldados de Han cubren los campos
y se oyen por doquier los victoriosos cánticos del enemigo.
Mi señor lo ha perdido todo y está exhausto.
¿En quién podrá apoyarse ahora esta débil mujer?”

“Adiós a mi concubina”, página 114.

Toda esta escena refleja lo ocurrido con *Xiaolou*, su casamiento con *Juxian* y la soledad de *Dieyi*. “Hemos seguido al ejército durante largas jornadas... Pero ¿para quién?” Esta parte del cántico de *Yuan Siye* representa cómo *Dieyi* ha estado durante toda su vida con *Xiaolou*, a su lado y esperaba que eso fuese para siempre. Sin embargo no fue así. Su amigo estaba cambiando, empezaba a irse por “el mal camino” como le dejó caer *Dieyi* cuando le habló de no volver a ir a ningún prostíbulo.

“[...]Liu Bang ha ocupado nuestro reino? ¡Todo está perdido!” *Liu Bang* en este caso puede referirse a *Juxian* y a cómo ha ocupado, de repente, las vidas de *Xiaolou* y *Dieyi*. Este último piensa y siente que ha perdido una parte importante de él, que ha sido abandonado por la persona que más quería: *Xiaolou*. “¿En quién podrá apoyarse ahora esta débil mujer?” La llegada de *Juxian* significaba la imposibilidad de que *Dieyi* pudiese convertirse en la pareja de *Xiaolou* o que, como se ha mencionado antes, fuese la única persona a su lado. Otro hecho a tener en cuenta es que, para *Dieyi* el teatro era su vida, lo único que conocía (Lee & Pozanco, 1993) y *Xiaolou* era, al fin y al cabo, parte de todo ello. Estas son las razones por la cual páginas después, cuando *Dieyi* vuelve a casa de *Xiaolou*, este le dice que no pueden volver a ser pareja en el escenario.

Las siguientes representaciones no son de “Adiós a mi concubina”, ya que como se ha mencionado anteriormente, *Dieyi* decide ir por su cuenta y actuar solo. Son interpretaciones que reflejan la soledad y el sentimiento de abandono que afligía a *Dieyi*.

El primer papel que encarna es el de *Sun Yujiao* (孙玉姣), personaje femenino principal de la obra “Recoge el brazalete de jade⁴” (拾玉镯, *Shi Yuzhuo*). La trama de esta es sencilla: *Fu Peng* (傅朋) se enamora de *Sun Yujiao* al verla tejer, por lo que la invita a comer y esta se conmueve por lo atractivo que es y por sus sentimientos amorosos hacia ella. *Fu Peng* entonces deja un brazalete de jade en

⁴ Información sacada de la web “bkso.baidu”. Disponible en: <https://bkso.baidu.com/item/《拾玉镯》/669869>

su puerta y ella lo recoge, aceptando los sentimientos del otro. La casamentera *Liu* (刘媒婆, *Liu meipo*) los junta tras ver que ambos están enamorados⁵.

Esta es la trama de la obra original. Sin embargo, en “Adiós a mi concubina”, *Dieyi*, en el papel de *Sun Yujiao*, después de recoger el brazalete se lo intenta devolver al actor secundario que hacía de *Fu Peng* porque no lo quería. La razón de ello es porque *Dieyi* veía en el objeto de jade una materialización de *Xiaolou*, al cual quería olvidar.

La segunda representación que hace es la de “La embriaguez de *Yang Guifei*”, originalmente llamada “La concubina ebria” (贵妃醉酒, *Guifei Zuijiu*). El argumento de esta obra está basado en personajes reales: el emperador al que menciona es el emperador *Xuanzong* de la dinastía *Tang* (唐玄宗) y *Yang Guifei* (楊貴妃) una de sus concubinas favoritas (Tanaka & Iriguchi, 2013). El emperador había ordenado que se celebrase un banquete en el pabellón *Baihua* (百花). Al día siguiente, *Yang Guifei* se dirigió hacia dicho pabellón y esperó junto con los demás invitados a *Xuanzong*, cuyo carruaje se estaba retrasando. Sin embargo llegó la noticia de que estaba en realidad visitando a otra de sus concubinas favoritas, *Jiang Caiping* (江采萍). Al oír esto, *Yang Guifei* se entristeció y empezó a beber hasta emborracharse⁶.

“Aunque su amado emperador la hubiese abandonado, *Guifei* seguía consagrada a él”

“Adiós a mi concubina”, página 122,

Esta frase está escrita en el momento en el que *Dieyi* está representando “La concubina ebria” y refleja el sentimiento que tanto *Yang Guifei* como él mismo sentían: abandono. *Guifei* fue abandonada por el emperador *Xuanzong* y *Dieyi* por *Xiaolou*. Es una conexión entre rol y actor muy cercana, ya que tanto *Guifei* como *Dieyi* están sufriendo por el amor que sienten hacia una persona que les ha dejado por otra (el emperador con *Jiang Caiping* y *Xiaolou* con *Juxian*).

⁵ Información traducida y sacada de la web “bkso.baidu”. Disponible en: <https://bkso.baidu.com/item/孙玉娇/23614989>

⁶ Información traducida y sacada de la web “baike.baidu”. Disponible en: <https://baike.baidu.com/item/贵妃醉酒/825468>

Poco después *Xiaolou* y *Dieyi* vuelven a representar juntos “Adiós a mi concubina”, aunque la escena, que de nuevo corresponde a la octava en la obra original, sólo se centra en fragmentos de *Xiang Yu*.

“Se oían los victoriosos cánticos que entonaban los invasores, tras apoderarse del reino de Chu. [...]”

-No se oyen más que los cánticos de los invasores. ¿De verdad se ha apoderado Liu Bang de nuestro reino? Mis fuerzas están perdidas.”

“Adiós a mi concubina”, página 132.

Esta parte está ligada al contexto histórico en el que se encuentran: 1943. China había sido ya invadida por los japoneses desde hacía ya unos años (Oliver, 2018), por lo que “los invasores” y *Liu Bang* aquí son los japoneses y el reino de *Chu*, como se ha mencionado antes, China. Justamente después de que terminase esta escena, el mariscal *Aoki* entró en el teatro y sus escoltas empezaron a echar a chinos de sus asientos para que este pudiese sentarse - otra metáfora de cómo los japoneses estaban invadiendo todo tipo de espacio chino.

“*Mis fuerzas están perdidas*” Una de los hechos a tener en cuenta es que mientras Japón estaba invadiendo territorios chinos, todavía seguía vigente una guerra civil. A pesar de que en 1937 hubiera un acuerdo de paz entre los nacionalistas y los comunistas, formando el segundo frente unido (Cucchisi, 2002), poco tiempo después, en 1941 se reanudó de nuevo con un ataque de los nacionalistas a los comunistas. Como resultado de una guerra civil que parecía nunca acabar, la población china empezó a cansarse, sobretodo de los nacionalistas, ya que veían que estos (en concreto *Chiang Kai-shek*) se centraban más en combatir a los comunistas que a los japoneses (Cucchisi, 2002).

Debido a que *Xiaolou* se negó a cantar para los japoneses en la anterior escena, este recibió una paliza y fue detenido por la policía militar. Para ayudarlo a liberarlo, *Dieyi* acude a una fiesta que el mariscal *Aoki* dio en una mansión confiscada en la que estaban tanto altos oficiales de la policía militar como actores de *kabuki* (歌舞)

伎). Este interpreta dos piezas, “El Pabellón de las Peonías⁷” (牡丹亭, *Mudan Ting*) y “La embriaguez de *Yang Guifei*”, siendo la más importante la primera de ellas.

“Las flores de la primavera deberían florecer aquí,
carmesíes y violetas,
pero en su lugar sólo hay pozos agotados y muros
derruidos.
¿Cuándo volverá el bello día?
¿Quiénes conocerán la alegría?
[...]

“Adiós a mi concubina”, página 137.

Esta canción refleja cómo se encontraba China durante el período en el que se ambientaba el libro. Los primeros cuatro versos hacen referencia a la invasión japonesa y cómo esta ha influido en los territorios chinos. Un ejemplo de ello es *Nanjing*, la cual sufrió una de las masacres más terribles de todos los tiempos (Oliver, 2018) a manos de los japoneses y tardó décadas en recuperarse después de todo lo ocurrido⁸.

Los dos últimos versos recuerdan a lo que China había estado sufriendo constantemente en estos tiempos, desde la caída de la dinastía *Qing* en 1911 que desató la “Revolución China” y estableció la república (Fung, 1980) hasta el final de la segunda guerra Sino-Japonesa en 1945, continuando con la guerra civil que duró hasta 1949 (Cucchisi, 2002); y el sentimiento tanto de duda que existía de si alguna vez volvería la paz, “*el bello día*” como de tristeza por el interminable sufrimiento que estaban padeciendo. “¿Quiénes conocerán la alegría?”.

La siguiente representación importante en el libro no se da hasta más después, a pesar de que existen algunas que otras entremedio: *Xiao Si* (小四), ayudante de *Dieyi*, le canta una canción de la obra “El Pabellón de las Peonías” que hace referencia a la soledad que *Dieyi* siente en esos momentos, ya que al salvar a *Xiaolou* éste se enojó y llegó a escupirle por cantar para los japoneses; la otra representación que se da es después de la muerte del maestro *Guan*, en la que

⁷ Información sacada de la película “Adiós a mi concubina” del director Chen Kaige, 1993.

⁸ Información sacada de la página web “History”. Disponible en: <https://www.history.com/topics/japan/nanjing-massacre>

recaudan fondos para su funeral y para los estudiantes que se habían quedado sin maestro. Es en mitad de ella cuando se da la noticia de que China había ganado a los japoneses.

Dieyi se encontraba interpretando una escena de “Adiós a mi concubina” cuando el público, en su mayoría soldados nacionalistas, empezaron a increparle; *Xiaolou* salió en su defensa y ambos acabaron enzarzados en una pelea. Tras ello, detuvieron a *Dieyi* acusado de traición por haber cantado para los japoneses - “*hanjian* (汉奸), traidor a la raza *han*” (Xia, 2010). Se celebró un juicio en el que al final no hubo condena para él, pero fue llevado por los militares a una fiesta privada en honor a un oficial del Alto Mando del Ejército Nacionalista (Lee & Pozanco, 1993) en la que *Dieyi* actuó.

“Ya deberían haber brotado las flores de la primavera,
pero en el campo no se ven más que cascotes de muros
abatidos.

¿Cuándo amanecerá de nuevo un día hermoso?

¿Cuándo volverá la alegría a las familias?

[...]”

“Adiós a mi concubina”, página 160.

De nuevo, esta representación forma parte de “El Pabellón de las Peonías”, concretamente corresponde a la pieza “Vagando por el jardín al despertar de un sueño” (Lee & Pozanco, 1993). La conexión que tiene con el anterior fragmento es visible, ya que los primeros versos están asociados con el momento histórico en el que se encuentran y los dos últimos versos son, una vez más, preguntas retóricas que hacen sentir la duda que todavía existía en el pueblo chino, incluso después de la guerra, de si alguna vez iban a haber tiempos mejores.

La guerra contra los japoneses había acabado, por lo que deberían de ser tiempos de paz y recuperación: “*Ya deberían haber brotado las flores de la primavera*”. Sin embargo esto no fue así, ya que la guerra civil que asolaba a China en aquellos instantes iba a seguir hasta 1949 (Cucchisi, 2002). “[...] *pero en el campo no se ven más que cascotes de muros abatidos*”. Un ejemplo de que no hubo ningún tiempo de tregua tras la guerra fue que en 1946 tanto los nacionalistas como los

comunistas intentaron hacerse con el control de Manchuria, dándose lugar una guerra “a gran escala” (Cucchisi, 2002).

Algo curioso que sucede en esta parte del libro es que Lillian Lee nos aporta también una visión de la representación a la vez que información sobre ella:

“La centenaria letra seguía siendo muy actual. Hablaba de la ascensión y la caída de una dinastía; sin embargo, quizás anticipase también la suerte que iba a correr el gobierno no nacionalista.”

“Adiós a mi concubina”, página 160.

Pocas páginas más adelante *Dieyi* y *Xiaolou* vuelven a protagonizar en los escenarios “Adiós a mi concubina”. A pesar de que no están escritos los fragmentos como anteriormente, la parte que estaban representando era el final de la escena ocho, cuando el general *Xiang Yu* siente que ha perdido todo y *Yuji* se suicida. La importancia y la relación que tiene esta escena con el contexto del libro es que era 1949, año en el que los comunistas ganaron la guerra civil contra los nacionalistas (Cucchisi, 2002). La batalla perdida del general *Xiang Yu* y la muerte de *Yuji* simbolizan la caída de los nacionalistas, representados en ambos personajes, siendo la batalla de *Gaixia* una metáfora de la guerra civil china.

Debido a los tiempos que eran, las óperas de Pekín cambiaron por las llamadas *yangbanxi*, óperas revolucionarias o modernas que tenían finalidad propagandística (Ludden, 2013). *Dieyi* y *Xiaolou* no son quienes toman parte de la siguiente representación, sino unos jóvenes veinteañeros sin experiencia alguna en teatro. La obra que interpretan es “Hermano y hermana, pioneros por igual” en el que dos hermanos se empeñaban en demostrar quién de los dos trabajaba más (Lee & Pozanco, 1993) - era una oda a los “héroes de la producción”.

Tiempo después, en 1964-1965, la Ópera de Pekín fue criticada por sólo representar a las clases nobles y adineradas y no a los campesinos, trabajadores o soldados que formaban la mayor parte del país (Qing, 1964). *Dieyi* sintió que no tenía cabida ni él ni su arte en la sociedad en la que se encontraban, y, a pesar de que intentó formar parte activa de la vida política en la que se encontraba, sentía que seguía sin encajar en la llamada “nueva sociedad” (Lee & Pozanco, 1993). De

camino a su casa se encontró con uno de los antiguos teatros, ahora derruido, en el que había empezado su camino como actor y empezó a imaginarse que volvía a encarnar a *Yuji*.

“La Luna muestra su rostro más hermoso,
pero el triste murmullo del otoño llena los campos,
dejándome desolada y asustada”

“Adiós a mi concubina”, página 184.

Un tema recurrente en el libro es que *Dieyi* no sabe separar la vida real de la teatral, ya que para él el teatro lo era todo - se había convertido en su vida y en parte de su identidad. Por ello, cuando se supo que las óperas de Pekín no podían existir en la era de *Mao*, se sentía “*desolada y asustada*”, ya que las únicas razones por las que vivía era *Xiaolou* y el teatro y lo último se lo habían arrebatado.

De mientras, *Xiaolou* se encontraba practicando unas líneas de un rol que le había sido asignado. Después de criticar susodicha obra por no tener ni sentido ni pasión alguna, *Juxian* le regaña ya que no debería hablar mal de nada que tenga que ver con el partido comunista y tiene miedo a las consecuencias. En ese momento *Xiaolou* ve la espada que le regaló *Dieyi* y, desenvainándola, empieza a cantar unos versos de “Adiós a mi concubina”.

“Pero los tiempos me son adversos.
Ni siquiera mi caballo avanza, ¿qué voy a hacer?”

“Adiós a mi concubina”, página 188.

Correspondientes a la escena ocho, estos versos ya fueron cantados anteriormente, cuando apenas él y *Dieyi* empezaron a obtener fama como actores. En aquel momento el verso “*pero los tiempos me son adversos*” estaban relacionados con el sufrimiento por el que estaba pasando China: la guerra civil, la segunda guerra Sino-Japonesa, la pobreza, la inflación,... (Cucchisi, 2002). Sin embargo esta parte está vinculada con el momento en el que se encontraba y encontraría posteriormente *Xiaolou*, siendo quizás una premonición de lo que iba a acontecer. El futuro próximo que le esperaba no era precisamente positivo, ya que tras una de las sesiones de humillaciones públicas en las que *Dieyi*, *Juxian* y

Xiaolou fueron partícipes, *Juxian* se suicida y deciden internar a *Dieyi* y a él en campos de trabajo para reeducarlos.

Tanto a *Dieyi* como a *Xiaolou* le dieron papeles secundarios en óperas revolucionarias las cuales, de nuevo, tenían temática propagandística de la lucha de clases. Una de las que representaron fue “La toma del monte” (智取威虎山, *Zhiqu Weihushan*) en 1966 (Lee & Pozanco, 1993), fecha en la que dio comienzo la Revolución Cultural (Phillips, 2016). Esta obra, basada en una novela, sólo representa una parte de ella. La trama está ambientada en Manchuria en 1946, en el que un grupo de soldados del ejército popular de liberación se enfrentan a unos bandidos que están a favor del partido nacionalista y, además, han capturado y matado a unos campesinos. *Yang Zirong* (杨子荣) es el héroe de esta obra, ya que se infiltra en el grupo de bandidos para después diseñar una estrategia de cuándo y cómo atacar a *Zuo Shandiao* (座山雕), el jefe de los bandidos y a su banda⁹.

Xiao Si, el antiguo ayudante de *Dieyi* que empezó a meterse en política tras la victoria de los comunistas, encarna a *Yang Zirong* mientras que *Xiaolou* era un miembro de la banda de *Zuo Shandiao* (Lillian Lee no concreta si era él en concreto). La relación que existe entre esta obra y el contexto del libro es que *Xiao Si* había sido hasta entonces la persona con la que *Dieyi* había convivido desde hacía tiempo, por lo que conocía bastante de su vida; también tenía que aguantar que tanto *Dieyi* como *Xiaolou* la pagasen con él. Esto cambia, ya que *Xiao Si* encuentra en la Revolución Cultural y en los Guardias Rojos un lugar y algo más significativo por lo que vivir - es por esto por lo que “vende” a *Dieyi*, revelando todo lo que éste había hecho para llegar a la fama: actuar para la gente de clase alta, para los nacionalistas, los japoneses, los patronos teatrales como *Yuan Siye* e incluso los favores sexuales que ofreció a este último. *Xiao Si* se había convertido en el héroe infiltrado *Yang Zirong* quien ayudó al partido comunista a destrozarse a los bandidos contrarrevolucionarios: *Dieyi* y *Xiaolou*.

⁹ Información sacada de la página web “Chinese Posters”. Disponible en: <https://chinese posters.net/themes/taking-tiger-mountain.php>

Xiao Si también recuerda al personaje de “Adiós a mi concubina” *Li Zuoche*, quien se infiltró en el ejército de *Chu* y engañó al general *Xiang Yu* para llevar a los *Han* a la victoria.

Tiempo después en el libro se celebra un desfile de antiguos actores de la ópera a los que los Guardias Rojos obligaron a maquillarse rápidamente y mal para así representar los “monstruos” que eran (Lee & Pozanco, 1993). Mientras desfilan, una señora se había tirado desde lo alto de un edificio y es entonces cuando *Xiaolou* y *Dieyi* entonan unos versos de “Adiós a mi concubina”.

“Casi sin aliento, *Xiaolou* recitó unos versos por lo bajo:

Fue la fatalidad lo que destruyó mi imperio de Chu,
pues luchamos con el mayor ardor”

Y *Dieyi* le respondió quedamente:

La victoria y la derrota son propias de la guerra.
No debes culparte”

“Adiós a mi concubina”, página 200.

Como anteriormente se ha visto, de nuevo, el imperio de *Chu* se refiere a China, más en concreto al pueblo chino, quienes estaban siendo víctimas de la Revolución Cultural y de la brutalidad de los Guardias Rojos; destruyeron a un país y a su gente a base de linchamientos y persecuciones (Phillips, 2016). A pesar de que la mayoría de acontecimientos que habían perjudicado a China (la revolución nacionalista de 1911; la ocupación japonesa; la guerra civil; la guerra de Corea;... (Lee & Pozanco, 1993) habían finalizado, “*la victoria*”, no sólo *Dieyi* y *Xiaolou*, sino también los chinos, seguían sufriendo las consecuencias de la vida que habían llevado anteriormente, llevando a “*la derrota*” personal y a la del todo pueblo chino.

Después de darse este juicio y humillación pública en la que *Xiaolou*, *Dieyi* y *Juxian* fueron partícipes, a *Xiaolou* y a *Dieyi* los llevaron a unos establos que servían como celdas provisionales (Lee & Pozanco, 1993). A pesar de que en sí no es una representación de la obra “Adiós a mi concubina”, *Dieyi* parece encarnar a *Yuji* en sus últimos momentos.

“Una espesa niebla lo envolvía. No veía futuro. Al igual que *Yu Ji*, no tenía en qué apoyarse. Su general había sido abatido”

“Adiós a mi concubina”, página 216.

Tanto *Dieyi* como *Xiaolou* se habían estado criticando mutuamente de manera violenta. Estaban confesando cosas que ambos habían hecho y dicho, que iban en contra de los pensamientos de *Mao* o del Partido, que representaban actitudes “contrarrevolucionarias”. La furia que sentía *Dieyi* en ese momento hizo que criticase duramente no sólo a su amigo, sino también a *Juxian*, a quien le había tenido celos desde el principio; su cólera aumentó hasta tal punto en el que incluso llegó a decir que ambos deberían ser aplastados, que deberían morir. En ese momento, cuando vio la cara de *Xiaolou*, fue en el que se dio cuenta que había cruzado la línea y había destrozado todo por completo: a *Juxian*, a *Xiaolou*, la relación de estos dos y también la de *Dieyi* y *Xiaolou*. Para él ya no había futuro que valiese, ya que el teatro y *Xiaolou* habían sido lo único que había tenido en su vida (Lee & Pozanco, 1993). Es por ello que cuando *Dieyi* se encuentra en el mugriento establo, estrelló un cuenco que se partió en pedazos y con uno de ellos se intentó cortar el cuello (fallidamente) como *Yuji* hizo en la penúltima escena de “Adiós a mi concubina”.

En la página siguiente se encuentra un fragmento que muestra la desdicha de *Dieyi*, el sufrimiento de su persona, el sentimiento de haberle fallado y traicionado a *Xiaolou* y, de nuevo, esa conexión personal con el teatro y con uno de los personajes de las obras de la ópera, en este caso *Yuji*.

“No había sabido estar a la altura de su papel. No había conseguido lo que *Yuji* logró. El teatro era más gratificante que la vida.[...] En escena, *Yuji* podía decirle a su esposo que, de la misma manera que un buen ministro no sirve a dos príncipes, la mujer virtuosa no se casa dos veces. Y, a continuación, pedirle la espada para poder quitarse la vida en su presencia. Era su manera de mostrarle su amor, así como el reconocimiento del ilimitado amor que él sentía por ella. Pero, en la vida real, el amor de *Dieyi* no era correspondido”

“Adiós a mi concubina”, página 217-218.

Años después, en 1980, *Xiaolou* se encuentra en Hong Kong después de haber huido por mar desde Fujian. En esta parte se hace una referencia al final de “Adiós a mi concubina” y es que *Xiaolou*, al contrario que el general *Xiang Yu*, optó por

vivir. Los paralelismos del desenlace de la obra con las acciones de *Xiaolou* son visibles: el general *Xiang Yu* tuvo la oportunidad de huir de la guerra de *Gaixia* en barca pero no lo hizo, ya que no sería “honorable” (Dolby, 1978). Sin embargo *Xiaolou* había optado huir (de nuevo, por mar), “[...] *negándose a morir por un país que lo rechazaba*” (Lee & Pozanco, 1993).

Poco después tiene noticias de *Dieyi*, quien había estado en un campo de trabajo en *Gansu* (甘肃) hasta antes de que lo dejaran en libertad. Es entonces cuando *Xiaolou* piensa que tanto él como *Dieyi* habían seguido viviendo, aunque por caminos distintos - muy diferente a las decisiones que tanto la concubina *Yuji* y el general *Xiang Yu* toman. Ambos se vuelven a ver, cuando *Xiaolou* decide ir a visitarle al teatro donde *Dieyi* iba a representar de nuevo. Allí ven entre bastidores una representación de “*Lady Li Huiniang*” (李慧娘), una obra escrita en 1961 por *Meng Chao* (孟超) que trata sobre una concubina de la dinastía *Song* (960-1279 D.C) (Greene, 2013) que había sido cruelmente asesinada por un primer ministro y su fantasma que vuelve para vengarse de él (Greene, 2012).

“Elevo mi justa ira a los Cielos,
yo, defraudado espíritu, clamando por mi injusta muerte.
Ante el cielo protesto:
¿A qué tanto sufrimiento?

“Adiós a mi concubina”, página 240.

Esta obra fue fuertemente criticada y víctima de la Revolución Cultural y de *Jiang Qing* (江青) (Greene, 2012), la esposa de *Mao*, quien llevó a cabo la reforma de las óperas, convirtiéndolas en *yangbanxi*, óperas revolucionarias o modernas (Ludden, 2013). Sin embargo, fue bastante aclamada cuando volvieron a hacerse representaciones después de que la Revolución Cultural terminase y *Jiang Qing* fuese encarcelada (Greene, 2012). Una de las razones por las que volvió a tener tantísima fama y repercusión años después fue porque, según Maggie Greene, hacía recordar que los fantasmas del pasado se quedaron ahí, en el pasado, y que no volverían de nuevo. Como Lillian Lee escribe en una de las partes que hay en la página 233, China había sufrido muchísimo durante todo un siglo entero y muchísimas personas habían muerto por el camino. Todo lo sufrido por el pueblo

chino y por *Dieyi* y *Xiaolou* se iba a quedar atrás en la historia y esta representación es la viva imagen de ello.

Xiaolou y *Dieyi* deciden por última vez representar “Adiós a mi concubina” para recordar los viejos tiempos.

La escena que encarnan es la última parte de la octava, momento en el que el general *Xiang Yu* se da cuenta de que había perdido la batalla y en el que *Yuji* intenta consolarlo con vino y bailando con las espadas, poco antes de que esta se suicide. Cuando llega el momento cumbre en el que le quita la espada al general *Xiang Yu*, *Dieyi* se la clava a sí mismo en el cuello, como hacía *Yuji* y empezó a sangrar, asustando a *Xiaolou*. En ese instante, *Dieyi* se sintió satisfecho porque por fin había logrado llegar a estar a la altura del papel, aunque después revelase que todo había sido un artificio - no iba a morir por amor como lo hizo la concubina, a pesar de que siempre quiso haber sido ella.

Esta última escena, esta última representación, sirvió, por tanto, como el último adiós de *Xiaolou* y *Dieyi*.

Una obra llena de dualidades.

Tras la lectura del artículo de Lai Sai Acon Chán, se puede ver cómo la estructura del libro está basada en la diferencia entre dos mundos como ella indica. Este tema recuerda a las cinco relaciones binarias que existían en el confucianismo (Zheng, 2016).

Una de las más importantes dualidades que marcan la trama es la de reina y concubina. (Acon-Chán, 2004). A pesar de que en la obra original *Yuji* es muy importante para el general *Xiang Yu*, esta no deja de ser una concubina más. Este hecho se traslada al libro: *Dieyi* es la concubina y *Juxian* la reina (Acon-Chán, 2004). A lo largo de la trama se puede ver cómo los celos, sobretodo los de *Dieyi* dirigidos hacia *Juxian* por estar con *Xiaolou*, marcan la pauta de lo que ocurre o va a ocurrir. Por ejemplo, en la página 106, después de que *Juxian* comprase su libertad y andase descalza hasta el teatro donde se encontraban ambos actores, *Dieyi* le deja unos zapatos diciéndole que si estaba practicando para el papel de *dan*, que se le daba muy bien actuar. Este comentario de *Dieyi* refleja que en ese momento

ambos personajes estaban a la par - *Juxian* todavía no se había casado con *Xiaolou*, por lo que era una concubina más que, sin embargo, se convirtió poco después en reina. En muchos momentos del libro se puede ver cómo existe ese enfrentamiento entre reina y concubina, sobre todo si es sobre el pasado de *Xiaolou*.

"- Hay muchas cosas que no sabes de él. No hace tanto que lo conoces, en realidad. Seguro que hay muchas cosas que no se ha atrevido a contarte. Nunca se sabe lo que le ronda a éste por la cabeza.

Juxian estaba empezando a hartarse. ¿Es que *Dieyi* no pensaba desistir nunca?"

"Adiós a mi concubina", página 175.

Otra de las dualidades que marcan el libro es la que Acon-Chan denomina como "el primer mundo" y "el tercer mundo". Sin embargo en este caso se podría dividir en la pobreza y la riqueza y también en el ser nadie y la fama.

Desde el principio del libro se ve cómo *Yanhong* (艳红), la madre de *Dieyi*, no tiene otra opción que la de prostituirse y vender a su hijo al maestro *Guan* cuando este se hace mayor y no puede mantenerlo. Las condiciones en las que los estudiantes vivían en la escuela no eran del todo óptimas tampoco, pues todos se hacinaban para dormir en un solo *kang* (炕), la ropa, hecha con tela de saco, se iban pasando de mayores a pequeños y cambiaban su interior dependiendo de la estación que fuese y se alimentaban con cuencos de arroz de poca calidad, sopa y *mantou* (馒头). Una de las escenas que refleja a la perfección la dualidad que existe entre la pobreza y la riqueza en el libro es cuando los estudiantes van al parque *Taoranting* (陶然亭公园, *Taoranting Gongyuan*) a practicar, ya que en ese mismo instante también hay un grupo de niños; estos, a diferencia de ellos, son llevados al colegio con un criado detrás.

"Como acróbatas, cantantes y actores, ocupaban uno de los últimos lugares de la escala social en la China de finales de los años veinte y principios de los treinta"

"Adiós a mi concubina", página 53.

Tras el salto en el tiempo de diez años, cuando *Dieyi* y *Xiaolou* empiezan a ganar popularidad, ambos comienzan a vivir una vida llena de riquezas - *Xiaolou* se daba

el lujo de poder frecuentar el prostíbulo donde estaba *Juxian* y *Dieyi* se compraba accesorios y ropa para el teatro. La pobreza que sufrieron en el pasado se quedó atrás.

Otro de los momentos en los que se representa esta dualidad es cuando *Dieyi* y *Xiaolou* salen de la tienda donde se estaban tomando unas fotografías, alertados por los cristales que estaban rompiendo los estudiantes. Uno de ellos se encara con ambos actores y les recrimina que "*La gente del teatro vivís en una torre de marfil*" (Lee & Pozanco, 1993). Estos estudiantes podrían haber sido perfectamente aquellos niños que vieron en su día en el parque *Taoranting* con el criado detrás o simplemente eran jóvenes que habían tenido el privilegio de poder estudiar, mientras que *Dieyi* y *Xiaolou*, debido a que fueron pobres, eran analfabetos - no sabían leer ni escribir.

Las figuras que mejor representan la riqueza son los maestros *Ni* (倪公公, *Ni Gongong*) y el maestro *Yuan*, patronos de la Ópera de Pekín. Es gracias al primero por el que *Dieyi* se ganó un pequeño salto a la fama y con *Yuan Siye* y su influencia éste pudo seguir actuando en los teatros incluso cuando no se emparejaba con *Xiaolou*.

En cuanto a la dualidad del ser nadie y el ser famoso, a lo largo de la trama del libro *Xiaolou* y *Dieyi* sufren altos y bajos en su carrera, al igual que en su economía, sobretodo *Xiaolou*. Al principio comenzaron como unos niños pobres, unos "don nadie" que tiempo después empezaron a conseguir tal reconocimiento y fama que llegaron a tener seguidores. A pesar de que al comienzo de los tiempos de la era de *Mao* disfrutaban de un buen sueldo y el gobierno los respaldaba, cuando se imponen las óperas *yangbanxi* (Ludden, 2013), empiezan a encarnar roles secundarios - su reconocimiento como grandes actores se iba desvaneciendo.

Con la llegada de la Revolución Cultural ambos son vistos y tratados como "monstruos" (Lee & Pozanco, 1993) y contrarrevolucionarios por haber interpretado papeles de figuras nobles como generales y concubinas y por haber actuado delante de personas de la alta alcurnia, ante los nacionalistas y los japoneses. El resultado de esto fue que, como se ha visto antes, llegaron a meter a ambos actores en campos de trabajo para reeducarlos - la fama y el reconocimiento que ambos disfrutaron desapareció.

Los nacionalistas y los comunistas, los japoneses y China, también forman parte de esta estructura binaria en la que se basa el libro. Lo antiguo como son las Óperas de Pekín basadas en dinastías extintas y lo moderno, como las óperas *yangbanxi* (Ludden, 2013) son parte de la dualidad que conforman la campaña de “Cuatro viejos, Cuatro nuevos”, en las que se atacaba a los antiguos hábitos, costumbres, ideas y culturas para dar paso a la nueva sociedad socialista (Roberts, 2019)

Análisis del contexto histórico y político de “Adiós a mi concubina”

La obra “Adiós a mi concubina” toma lugar en el período más álgido, turbulento y duro de la historia china, ya que empieza en los últimos años de 1920 (literalmente en 1929) con los primeros años de la república y el comienzo de la China reunificada (Cucchisi, 2002), durante la revolución y la guerra civil, pasando por la segunda guerra Sino-Japonesa y terminando en la Hong Kong de los ochenta con la declaración conjunta de China y Gran Bretaña sobre Hong Kong¹⁰.

Primera parte (1929)

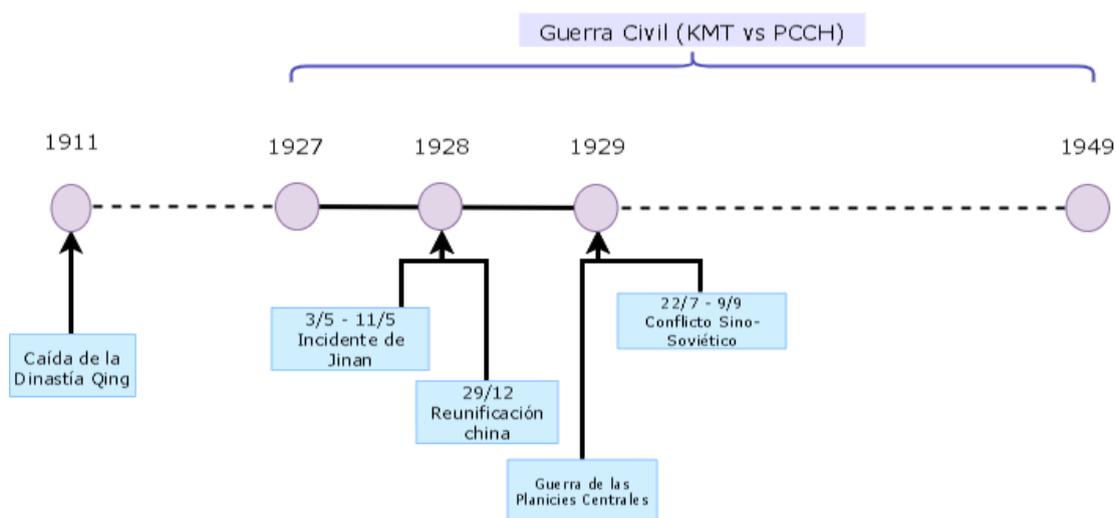


Figura 29: Línea temporal del contexto histórico de la primera parte de “Adiós a mi concubina”.

¹⁰ Información sacada de la página web del Gobierno del Reino Unido. Disponible en: <https://www.gov.uk/government/news/foreign-secretary-statement-on-the-sino-british-joint-declaration>

Ya en las primeras páginas del libro se dan datos históricos en los que se ambienta el principio de la obra:

“Invierno, 1929. Dieciocho años después de la proclamación de la república en China.”

“Adiós a mi concubina”, página 11.

En 1911 tuvo lugar la Revolución *Xinhai*¹¹(辛亥革命, *Xinhai Geming*), también llamada Revolución de 1911 o Revolución Republicana (Cucchisi, 2002) liderada por *Sun Yat-sen*, la cual derrocó el sistema dinástico, siendo la última de ellas la dinastía *Qing*. Se proclamó la República de China con *Nanjing* como capital y con *Sun Yat-sen* al mando, quien duró apenas seis meses ya que *Yuan Shikai* (袁世凱), un oficial militar que trabajaba para el ejército de *Beiyang* (北洋)¹², le chantajeó. Este no iría en contra de la revolución si a cambio le cedía la presidencia - su plan en realidad era traer la monarquía de vuelta, pero el pueblo chino se rebeló en su contra y la república siguió adelante (Cucchisi, 2002).

Poco antes de los acontecimientos del comienzo del libro (invierno de 1929), tuvo lugar la reunificación de China a manos de *Chiang Kai-shek*, quien llevó a cabo la Expedición del Norte que terminó con la era de los señores de la guerra (Cucchisi, 2002). Estos señores de la guerra fueron altos cargos escogidos por *Yuan Shikai* durante su presidencia que, tras su muerte, se disputaron durante once años el liderazgo del país (Cucchisi, 2002).

Durante la Expedición del Norte tuvo lugar el Incidente de *Jinan*, en el cual combatieron tropas japonesas y chinas. En abril de 1928, el ejército liderado por *Chiang* se dirigía a *Beijing* (北京) para derrocar al señor de la guerra *Zhang Zuolin* (张作霖) (Wei, 2014). Al pasar por *Jinan* (济南), capital de la provincia de *Shandong* (山东), para poder eliminar también al señor de la guerra que gobernaba allí, el gobierno japonés decidió enviar tropas para poder proteger a los japoneses que vivían en aquella región (Wei, 2014). Meses después, en mayo, se desató una batalla entre las tropas japonesas y las de *Chiang*; éste no quería seguir con la

¹¹ Información sacada de la página web “School History”. Disponible en: <https://schoolhistory.co.uk/notes/xinhai-revolution/>

¹² Información sacada de la página web “School History”. Disponible en: <https://schoolhistory.co.uk/notes/xinhai-revolution/>

contienda y en un intento por resolver lo que estaba ocurriendo envió sin éxito un equipo diplomático para que negociase con los japoneses (Wei, 2014), ya que acabaron todos sus miembros, según Wei S., torturados y asesinados por estos últimos. El 7 de mayo un ultimátum fue presentado a *Chiang*, el cual no pudo aceptar, dando lugar a que al día siguiente se desencadenase otra gran disputa. Debido a que las tropas de *Chiang* fueron expulsadas de la ciudad el 11 de mayo, este decidió seguir con la expedición rodeando y evitando *Jinan* (Wei, 2014).

En 1927, dos años antes del comienzo de la trama del libro, empezó la guerra civil en China entre los comunistas y los nacionalistas con la llamada “Masacre de *Shanghai*” que dio lugar al fin del Primer Frente Unido (Kucha & Llewellyn, 2019). *Chiang Kai-shek*, en abril de 1927, mientras llevaba a cabo la Expedición del Norte, decidió llevar su base a *Shanghai* (上海), donde se encontraba la del partido comunista y ordenó que fueran asesinados todos los comunistas allí presente “*sin excluir a los niños ni a las mujeres que se encontraban en el camino*” (Cucchisi, 2002). Esta masacre se llevó por delante a alrededor de 5000 vidas, en su mayoría militantes del partido comunista; quienes sobrevivieron tuvieron que huir de la ciudad a otras partes, siendo uno de los supervivientes *Mao Zedong* (毛泽东), cuya hermana murió a manos de los nacionalistas en 1929 (Cucchisi, 2002). Gracias a la masacre de *Shanghai*, *Chiang* se pudo proclamar presidente de la república de China en 1928, nombrándose él mismo como “generalísimo” hasta el final de la Guerra Civil en 1949 (Cucchisi, 2002).

Durante 1929, año en el que está ambientada la primera parte del libro, se dan dos guerras/conflictos: la Guerra de las Planicies Centrales y el conflicto Sino-Soviético.

La Guerra de las Planicies Centrales fue una batalla disputada en los territorios centrales de China, que duró hasta 1930, entre *Chiang Kai-shek* y la coalición anti-*Chiang* que antiguos aliados suyos de la Expedición del norte formaron: *Li Zongren* (李宗仁), *Zhang Fakui* (张发奎), *Yan Xishan* (阎锡山) y *Feng Yuxiang* (冯玉祥) (Taylor, 2009). Fueron ellos quienes, a partir de una conferencia en enero de 1929 y con el pensamiento de que *Chiang* tenía en mente concentrar todo el poder

militar a sus expensas, rompieron toda relación con el generalísimo, volvieron a sus territorios y desafiaron al gobierno central (que por aquel entonces estaba en *Nanjing*) (Taylor, 2009). Aunque *Chiang* tuviese alrededor de un millón de soldados, la mayoría de estos se encontraban en guarniciones; mientras, las tropas de la coalición llegaban hasta 600.000. A pesar de esta desventaja, logró salir victorioso de la batalla gracias a su liderazgo (Taylor, 2009).

En cuanto al conflicto Sino-Soviético, *Russkaya Semyorka* habla de que las razones de por qué estalló es diferente dependiendo de las fuentes: en occidente se decía que en los años veinte China veía que no se estaba beneficiando del ferrocarril transmanchuriano y que no era del todo rentable debido al lugar donde se encontraba la URSS; mientras, en Rusia se explicaba que el gobernante de Manchuria, quien en aquel entonces era *Zhang Xueliang* (张学良), fue alentado por las tropas rusas estacionadas en la frontera a hacerles ver si la Armada Roja era o no fuerte.

A pesar de que las tropas chinas eran mayor en número, con 300.000 soldados enviados frente a los 16.000 de Rusia, estos últimos estaban mejor armados y, además, usaron aviones (*Semyorka*, 2016). El conflicto entre ambos países continuó hasta noviembre, según *Semyorka*, cuando China se dio cuenta de la superioridad de las tropas soviéticas; se perdieron 2000 vidas del bando chino y 8000 personas estaban heridas. Fue un conflicto que pudo haber escalado en una guerra (*Semyorka*, 2016), lo cual hubiera llegado a tener consecuencias aún más desastrosas para ambos países. A finales del año, el 22 de diciembre de 1929 se firmó un acuerdo en el que el ferrocarril transmanchuriano seguiría siendo usado por ambas partes de manera igualitaria (*Semyorka* 2016).

Páginas después se produce un salto en el tiempo de diez años, lo cual deja atrás hechos históricos importantes como el incidente de *Mukden* en 1931, que dio lugar a la invasión japonesa de Manchuria; la Larga Marcha en 1934; y el incidente del puente de Marco Polo en 1937 que desencadenó en la Segunda guerra Sino-Japonesa.

Debido a la irrefrenable unificación del territorio chino de mano de *Chiang Kai-shek* y la presión que la Unión Soviética que ejercía sobre Manchuria, los soldados japoneses de la armada de *Guandong* (关东军, *Guandongjun*) estacionados en territorio manchú decidieron iniciar un incidente en *Mukden*, hoy en día *Shenyang* (沈阳), capital de *Liaoning* (辽宁) (Swift, 2019). Este incidente se produjo la noche del 18 de septiembre de 1931 con una pequeña explosión en el ferrocarril del sur de Manchuria que apenas provocó daños; los japoneses, sin embargo, lo usaron como pretexto para culpar a los chinos de que les estaban atacando y así tener razones para ocupar la ciudad entera (Swift, 2019). Al día siguiente, el 19 de septiembre, comenzó la invasión japonesa del territorio manchú hasta 1932, año en el que se instauró el estado marioneta de *Manchukuo* (满洲国, *Manzhouguo*) con *Puyi* (溥仪), el último emperador de la dinastía *Qing*, gobernando el territorio¹³.

La Larga Marcha fue la travesía que realizaron los comunistas escapando de las fuerzas nacionalistas, comenzando el 16 de octubre de 1934, después de que las tropas nacionalistas bajo el mando de *Chiang Kai-shek*, iniciasen campañas en el territorio donde se encontraba establecida la República Soviética de China, concretamente en la provincia *Jiangxi* (江西). En ellas, miles de personas murieron asesinadas o por hambruna¹⁴.

Los comunistas decidieron entonces retirarse, huyendo por la parte más débil del cerco; inicialmente el número de personas en la Larga Marcha fue de alrededor de 100.000, siendo 86.000 de ellas soldados. Sin embargo, sólo 4000 sobrevivieron a la hambruna y a todos los ataques y bombardeos que propiciaron los nacionalistas. El 20 de octubre de 1935, un año después del comienzo de la huida, terminó la Larga Marcha cuando llegaron a *Shaanxi* (陕西), donde les esperaban soldados de la “Provincia Soviética del Norte de *Shaanxi*”¹⁴.

La Larga Marcha sirvió para reconocer a *Mao* como líder del Partido Comunista y para hacer ver al pueblo chino de la valentía y la determinación de los comunistas¹⁴.

¹³ Información sacada del artículo “Manchukuo” de la página web de Britannica. Disponible en: <https://www.britannica.com/place/Manchukuo>

¹⁴ “The Long March”, artículo sacado de la web “History”. Disponible en: <https://www.history.com/this-day-in-history/the-long-march>

Segunda parte (1939-1943-1948)

El salto en el tiempo que se produce es de diez años, por lo que la segunda parte de la trama tiene lugar desde el año 1939 y proseguirá hasta el año 1948 con el asedio de *Changchun* (长春) (Batson, 2018). Hay que tener en cuenta que dos años antes de 1939 ocurrieron varios hechos históricos muy importantes: el Incidente del puente de Marco Polo, el cual dio lugar a la Segunda guerra Sino-Japonesa y todo lo que se desarrolló en esta contienda, como la masacre de *Nanjing* (南京) o los experimentos del Escuadrón 731 (Oliver, 2018).

El Incidente del puente de Marco Polo tuvo lugar en julio de 1937. Tanto China como Japón tenían soldados estacionados en el puente, el cual se encontraba cerca de *Wanping* (宛平), un pueblo en las afueras de *Beijing* (Cavendish, 2012). Según Cavendish, lo que ocurrió no está claro al cien por cien. Comenta que las tropas japonesas empezaron a disparar a modo de entrenamiento, lo que llevó a que tanto los soldados chinos como los japoneses intercambiasen disparos y que, en un momento de la noche, los japoneses se dieron cuenta de que faltaba uno de ellos y pensando que había sido secuestrado por las tropas chinas, demandaron que fuese buscado. Los chinos accedieron a buscarlo junto con la compañía de un oficial japonés; fue aquí cuando los soldados japoneses intentaron sin éxito entrar a la fuerza en *Wanping*, lo que causó que ambas partes llamasen refuerzos al lugar, convirtiéndose en la perfecta excusa para los japoneses para que comenzasen a invadir territorios chinos (Cavendish, 2012).

A finales del mes de julio los japoneses ya habían invadido *Beijing* y *Tianjin* (天津), siendo su siguiente meta *Shanghai* (Oliver, 2018), de donde salieron victoriosos de manera sangrienta¹⁵. El siguiente objetivo fue *Nanjing*, en donde sólo se quedaron tropas auxiliares, ya que *Chiang Kai-shek* temía perder a todos sus soldados en la batalla¹⁵. Según Cucchisi, muchos chinos pensaban que todo lo sufrido en *Nanjing* fue culpa de *Chiang* por no haber usado totalmente a las tropas contra los japoneses en aquellos momentos. Fue en este mismo año en el que se formó el

¹⁵ “Nanking Massacre”, artículo sacado de la web “History”. Disponible en: <https://www.history.com/topics/japan/nanjing-massacre>

Segundo Frente Unido, en el que comunistas y nacionalistas se aliaron para ir en contra de la ofensiva japonesa (Cucchisi, 2002).

Entre el 13 de diciembre de 1937 y el 30 de enero de 1938 los japoneses mataron y torturaron a 300.000 civiles en *Nanjing*; muchas mujeres fueron violadas por los soldados japoneses, dos de ellos incluso competían por ver quién mataba a más personas con una espada; muchos chinos fueron mutilados y sus cuerpos yacían tirados en las calles (Oliver, 2018).

Uno de los hechos más duros y escalofriantes de este período fueron los experimentos en civiles chinos ejecutados por el Escuadrón 731, los cuales se basaban en: extraer toda la sangre de un individuo hasta que se deteriorase; inyectar plagas como la cólera, tifoidea y la plaga bubónica y observar cómo morían o hacerles vivisecciones mientras estaban vivos; dejar que personas se muriesen de congelación para observarlas; violar mujeres con el propósito de infectarlas con enfermedades venéreas y poder experimentar con ellas y sus bebés (Oliver, 2018).

La Segunda guerra Sino-Japonesa, junto con los experimentos del Escuadrón 731, prosiguieron hasta el año 1945 (Kucha & Llewellyn, 2019).

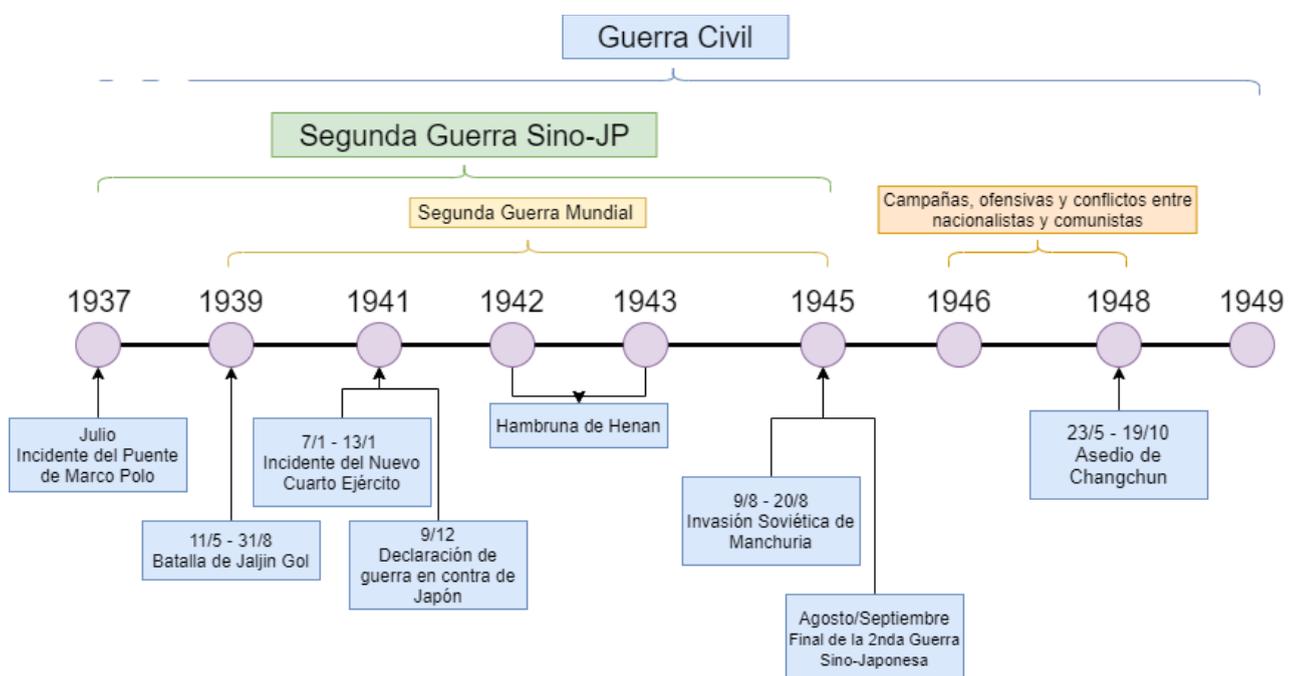


Figura 30: Línea temporal del contexto histórico de la segunda parte de "Adiós a mi concubina"

En cuanto a los hechos que acontecieron desde el principio de la segunda parte de la trama del libro nos encontramos con varias contiendas, batallas y conflictos entre China y Japón en territorios chinos¹⁶; el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, en la que China fue aliada de Estados Unidos e Inglaterra (Mitter, 2015) y la batalla de *Jaljin Gol* (Бои на Халхин-Голе, *Boi na Halhin-Gole*), ambas en 1939. Cabe recordar que la Guerra Civil entre el *Guomindang* y el Partido Comunista seguía vigente en estos años.

La batalla de *Jaljin Gol* tuvo lugar en mayo de 1939 (Sella, 1983). Empezó con una pequeña contienda entre tropas japonesas estacionadas en el estado de *Manchukuo* y unos guardias soviéticos posicionados en un puesto en la frontera entre Rusia y Manchuria; esto llegó a estallar un conflicto político y militar (Sella, 1983) en el que fueron usadas incluso máquinas de guerra. Esta batalla duró apenas cuatro meses pero el número de muertos en total alcanzó los 35.000, 25.000 de ellos de la parte japonesa y 10.000 de la soviética (Sella, 1983).

En 1941 tuvo lugar el incidente del sur de *Anhui* (安徽), también llamado incidente del Nuevo Cuarto Ejército¹⁷. Este ejército estaba formado por unidades dispersas del antiguo Ejército Rojo y tenían gran poder en el centro de China, en los territorios recuperados de las manos de los japoneses¹⁷. En enero de 1941, los nacionalistas rodearon y atacaron a una fila de marchantes del Nuevo Cuarto Ejército (Benton, 1986), llegando a destruir parte de él en el ataque. Esto provocó el fin del Segundo Frente Unido y que el Partido Nacionalista perdiese credibilidad a ojos del pueblo chino, puesto que estaban más decididos a luchar contra los comunistas que contra los japoneses (Cucchisi, 2002).

¹⁶ La lista de estas es bastante extensa, ya que en el período de 1939 a 1945 hubo alrededor de 40 de ellas. Información sacada de la base de datos de la Segunda Guerra Mundial, disponible en: <https://ww2db.com/battle.php?list=C>

¹⁷ "New Fourth Army Incident / Wannan (South Anhui) incident", artículo sacado de la web "GlobalSecurity.org". Disponible en: <https://www.globalsecurity.org/military/world/war/prc-civil-wannan.htm>

En diciembre de ese mismo año China le declaró la guerra no sólo a Japón, sino también a Alemania e Italia, debido a que estos tres países se habían aliado ya que tenían la misma meta: conquistar y dominar el mundo¹⁸.

En 1942 tuvo lugar la Hambruna de *Henan* (河南), provincia que se encontraba entre el poder nacionalista, el comunista y el japonés (Garnaut, 2013); fue víctima de la sequía; de la mala gestión de los impuestos y de la distribución de arroz por parte del gobierno nacionalista; de la guerra entre ambos partidos y de la Segunda guerra Sino-Japonesa (Watkins, s.f). Esta hambruna duró hasta 1944 y se llevó por delante entre 1 millón a 3 millones de vidas (Damiani, 2012).

El 8 de agosto de 1945 tuvo lugar la invasión soviética de Manchuria, dos días después del lanzamiento de la bomba de *Hiroshima* (広島市, *Hiroshima-shi*) (Cucchisi, 2002). La Unión Soviética decidió no continuar el pacto de no agresión que existía entre ellos y Japón (Prefer, s.f) y llevar a alrededor de un millón de soldados al territorio manchú a hacerse cargo de las tropas japonesas allí estacionadas¹⁹.

Esta operación fue la que ayudó a que las fuerzas japonesas se rindieran, dando fin a la Segunda Guerra Sino-Japonesa y otra de las razones, junto con el bombardeo en *Hiroshima* y *Nagasaki* (長崎市, *Nagasaki-shi*), por las que la Segunda Guerra Mundial también acabó (Cucchisi, 2002).

A pesar de que la Segunda Guerra Sino-Japonesa había terminado, la Guerra Civil entre los nacionalistas y comunistas seguiría hasta 1949, con la victoria del Partido Comunista. Aunque China hubiese salido victoriosa de la guerra contra los japoneses, la economía estaba sumida en un caos debido a la inflación y a los costes económicos que supuso la guerra (Cucchisi, 2002). Además, la población china empezaba a estar cansada del partido nacionalista, quien había llegado

¹⁸ "CHINA'S DECLARATION OF WAR AGAINST JAPAN, ALSO AGAINST GERMANY AND ITALY", información sacada de la página web "ibiblio.org". Disponible en: <http://ibiblio.org/pha/policy/1941/411209b.html>

¹⁹ "Soviets declare war on Japan; invade Manchuria", artículo sacado de la web "History". Disponible en: <https://www.history.com/this-day-in-history/soviets-declare-war-on-japan-invade-manchuria>

incluso a usar tropas japonesas y del estado títere contra los comunistas - esto se sintió como una traición hacia China, que había estado sufriendo años y años la invasión japonesa (Cucchisi, 2002). Por tanto, las campañas y los conflictos entre el *Guomindang* y el PCCh continuaron hasta 1949.

Una de las contiendas que justamente aparece mencionada en el libro “Adiós a mi concubina” antes del final de la segunda parte, es el asedio de *Changchun*. Este tuvo lugar el 30 de mayo de 1948, después de que las tropas que *Lin Biao* (林彪) lideraba intentasen sin éxito capturar la ciudad (Batson, 2018). El plan de los comunistas entonces fue montar un bloque en el que no se permitiese el paso ni de comida ni de personas en sí, ya fuesen soldados o civiles. El objetivo era que tanto los soldados como los ciudadanos pasasen hambre hasta el punto de que estos últimos dejaran de apoyar a los nacionalistas (Batson, 2018). Los residentes se encontraron con la dicotomía de que los nacionalistas estaban confiscando toda la comida que había y de que los comunistas no les dejaban salir de la ciudad (Pomfret, 1990); además de esto, según escribe Pomfret, muchos de los soldados comunistas llegaron a disparar y a pegar a los que intentaban escapar.

El resultado de este asedio fue la rendición de los nacionalistas y la posterior victoria de los comunistas, con un gran número de ciudadanos que habían muerto de hambre en esos cinco meses, en concreto 150.000 (Pomfret, 1990).

Tras tres batallas principales en la guerra civil en las que ganaron los comunistas, en 1949 *Chiang Kai-shek* y el *Guomindang* se rindieron, alzándose *Mao* y el Partido Comunista con la presidencia del país (Cucchisi, 2002).

Tercera parte (1949-1968)

Esta penúltima parte del libro se centra más en el ámbito político que en el histórico, ya que con *Mao* siendo presidente de la República Popular de China se dieron muchos y muy importantes cambios en el país que además se ven en la obra.

Educación en masa.

A partir de 1949 hubo una masificación de la educación, siguiendo el ejemplo del modelo Soviético de que para conseguir una nación industrializada se necesitaba enfocar la educación en el ámbito científico y tecnológico (Saywell, 1980). Según estadísticas, la población analfabeta en China cayó del 80%, números del período anterior a 1949, al 20.6% en 1987 (Peterson, 1991). Un informe patrocinado por la Unesco en 1984 llegó a elogiar este movimiento en China, llamándolo “el mayor experimento de masificación de la educación en la historia del mundo” (Peterson, 1994).

La educación en la era de *Mao* también servía como herramienta de propaganda, pues era a través de ella por la que se transmitían “ideas revolucionarias” (Chen, 1951). La masificación de la educación en este período sirvió por tanto para producir personal para llevar a cabo el desarrollo económico y productor de China y para eliminar aquellos pensamientos contrarrevolucionarios contrarios a los del Partido (Chen, 1951). Esta masificación también se llevó al territorio militar; los soldados también fueron educados por razones muy simples: era más fácil seguir órdenes escritas y además se quería obtener el modelo Soviético de una armada “equipada ideológicamente a la vez que militarmente” (Peterson, 1994).

Como se había mencionado antes, tanto *Dieyi* como *Xiaolou* habían sido analfabetos desde pequeños, sólo aprendieron a escribir sus nombres. Sin embargo, con la llegada del Partido Comunista y la educación en masa, son educados.

La reforma agraria.

Debido a que la mayoría de la población china era campesina y *Mao* veía en ella la figura de la revolución (Cairns & Llewellyn, 2019), el PCCh decidió entonces llevar a cabo una política en la que las tierras de ricos pasasen a manos de los campesinos pobres o que no tuvieran tierras en las que cultivar. En 1951 el 40% de la tierra pasó a estar en manos del 60% de la población (Cairns & Llewellyn, 2019). Sin embargo esto no duró mucho, ya que al final de los años 50 se les quitó a los campesinos el derecho a tener propiedades privadas; estas pasaron a ser del estado (Hays, 2016).

El Primer Plan Quinquenal.

Después de que el Partido Comunista y *Mao* tomaran el mando del gobierno de China, se decidió poner en marcha el primer plan para la rehabilitación de la economía entre 1955 y 1956 (Cairns & Llewellyn, 2019). La producción de acero y carbón incrementó notablemente en este período, llegando a haber una diferencia de 3.9 millones de toneladas de acero entre 1952 y 1957 (Cairns & Llewellyn, 2019). La calidad de vida mejoró y también se dio una distribución de la comida, sobretodo enfocadas en las grandes ciudades, lo cual llegó a tener ciertas adversidades como que en las zonas rurales la producción de grano no fuera suficiente para el crecimiento de la población que se estaba dando (Cairns & Llewellyn, 2019).

Gran Salto Adelante.

Alentado por el éxito del Primer Plan Quinquenal, se instauró El Gran Salto Adelante en mayo de 1958, en la segunda sesión del Octavo Congreso Nacional del PCCh (Jung & Chen, 2019). Los objetivos de este movimiento eran crear un país cuya economía fuese industrializada, enfocada en la producción de acero y en la industria pesada, para así alcanzar a las naciones occidentales y centralizar China, convirtiéndola en una sociedad en la que absolutamente todo se basase en principios soviéticos (Cairns & Llewellyn, 2019).

En agosto de ese mismo año se implementó el movimiento de ordenar a las poblaciones rurales en comunas y en septiembre 740.000 cooperativas agrícolas de todo el país se unieron en 23.284 comunas (Jung & Chen, 2019).

Las comunas eran grandes grupos de cooperativas en las que podría haber alrededor de 20.000 miembros (Hays, 2016). Todo lo necesario para llevar a cabo las tareas agrícolas fueron colectivizadas, es decir, formaban parte de la comuna y las usaban todos sus miembros (Hays, 2016). Las comunas se organizaban en el sistema de tres niveles: las casas se organizaban en equipos, los equipos en brigadas y por último las brigadas formaban la comuna²⁰.

Sin embargo, El Gran Salto Adelante demostró ser un gran desastre para el país: alrededor de 40 millones de personas murieron de hambre en la llamada Gran

²⁰ "The Commune System (1950s)", artículo sacado de la página web "Asia for Educators". Disponible en: http://afe.easia.columbia.edu/special/china_1950_commune.htm

Hambruna China y económicamente se perdieron alrededor de 120 billones de *yuanes* (Jung & Chen, 2019).

La Revolución Cultural.

Debido a la catástrofe que fue El Gran Salto Adelante, *Mao* sintió que dentro de su propio partido había personas en contra de él (Jung & Chen, 2019) por lo que implementó la Revolución Cultural para reafirmar su control sobre el partido y acabar con sus enemigos (Phillips, 2016).

Comenzó a mitades de mayo de 1966, después de que miembros del partido lanzasen un documento en el que se decía que se habían infiltrado “contrarrevolucionarios” en el partido que querían acabar con la revolución e instaurar una “dictadura de la burguesía” (Phillips, 2016). Dos semanas después, en junio, el periódico oficial del partido instó a las masas a echarse a la calle y confrontar aquellos “monstruos” de la antigua sociedad (Phillips, 2016). En agosto fue cuando los congregados Guardias Rojos, alentados por el partido y sus aliados, empezaron a luchar contra los “Cuatro Viejos” de China: antiguas costumbres, ideas, hábitos y cultura (Phillips, 2016).

Colegios y universidades cerraron y muchas iglesias, bibliotecas, santuarios, tiendas y casas privadas fueron saqueadas; profesores, intelectuales y miembros del partido e incluso personas con ropas “burguesas” o peinados “reaccionarios” también fueron víctimas de los Guardias Rojos (Phillips, 2016). Se les daban palizas, a veces hasta que muriesen (Oliver, 2019); se les humillaban públicamente o llegaban a suicidarse tras “sesiones de lucha” (Phillips, 2016), en las que las personas elegidas eran torturadas, forzadas a que se humillaran a sí mismas, llevando un sombrero de bambú en el que se describiese los crímenes realizados y un letrero que colgase del cuello con su nombre tachado con una X en rojo (Oliver, 2019), delante de un gran número de personas; a que se autocríticasen y a que denunciasen a familiares y a amigos (Hayoun, 2012) de cometer crímenes contrarrevolucionarios (Oliver, 2019).

Con la muerte de *Mao* el 9 de septiembre de 1976, la Revolución Cultural llegó a su fin, habiéndose llevado entre un millón y dos millones de vidas por el camino (Phillips, 2016).

Los Guardias Rojos (红卫兵, *hongweibing*).

Los Guardias Rojos fueron un grupo de jóvenes de primaria hasta la universidad (Szczepanski, 2019) formado y creado por *Mao* y *Lin Biao* para obtener apoyo político y hacer purgas desde las afueras del Partido (Heaslet, 1972). Empezaron en la primavera de 1966 en *Beijing*, donde se centraba el movimiento; normalmente se les daba prioridad de membresía a aquellos que formasen parte de las llamadas “cinco categorías rojas” (Heaslet, 1972): trabajadores, pobres y campesinos de ínfima categoría y cuadros y mártires revolucionarios (Heaslet, 1972).

Los Guardias Rojos llegaron a destruir templos budhistas, textos antiguos y antigüedades (Szczepanski, 2019) que se vinculasen con la “antigua sociedad”, la sociedad de tradiciones feudales (Phillips, 2016). Se llegó a instaurar el “terror rojo” (Phillips, 2016) con las humillaciones públicas, las sesiones de lucha y los registros y saqueos de casas. Se hacían persecuciones a los profesores, linchaban a antiguos compañeros de clase de los que sospechaban, atacaban a aquellos que llevasen ropas, zapatos y peinados contrarrevolucionarios (Phillips, 2016).

Yu Xiangzhen (虞乡镇), antigua miembro del cuerpo de los Guardias Rojos, dijo en una entrevista para *The Guardian* que alguien que llevase pantalones ajustados era considerado un monstruo; que llegaban a cortar la punta de los zapatos que fuesen muy puntiagudas; que usaban las tijeras para cortar pantalones que fuesen considerados modernos y que rebanaban mechones de pelo.

Los Guardias Rojos también llegaban a rapar las cabezas de aquellas víctimas de las humillaciones públicas, siendo una de las formas de rapado de la de *yin yang* (阴阳), en la que sólo la mitad de la cabeza era rapada (Roberts, 2019), como le hicieron a *Juxian* en el libro antes de que se suicidara.

Entre agosto y septiembre de 1966 murieron 1800 personas sólo en *Beijing* a manos de los Guardias Rojos (Phillips, 2016). Cuando *Mao* y sus aliados se dieron cuenta de que el movimiento de los Guardias Rojos se les había ido de las manos y había creado un caos inminente en el país, decidieron en diciembre de 1968 enviarlos a las partes rurales de China, donde trabajarían y aprenderían del campesinado (Szczepanski, 2019).

Las óperas revolucionarias o *yangbanxi* y *Jiang Qing*.

La Ópera de Pekín fue una de las formas de arte que sufrieron también el paso de la Revolución Cultural. Las compañías de las Óperas de Pekín pasaron a estar a manos del estado, dando como resultado que el estatus de los actores, el cual había sido de los más bajos en la escala social, fuese algo más alto (Ludden, 2013).

El gobierno de *Mao* decidió entonces refinar la ópera, que estuviese al servicio de los trabajadores, de los campesinos y los soldados²¹, ya que “había demasiada violencia, provocación sexual, políticas reaccionarias y no tenían significado ideológico” (Hays, 2019). Es aquí cuando entra la figura de *Jiang Qing*.

Jiang Qing, quien había sido la tercera mujer de *Mao*, fue la encargada junto con *Yu Huiyong* (于会泳), de monitorizar y reformar las antiguas Óperas de Pekín en *yangbanxi*; incluso llegó a ser parte de la producción de una de ellas (Ludden, 2013). *Jiang Qing* criticó que las obras representadas en la Ópera de Pekín sólo tenían como protagonistas a personajes que formaban parte de tiempos del feudalismo y de la burguesía, como lo eran los emperadores, los príncipes, generales,... los cuales conformaban una pequeña parte de la población; mientras que no había representaciones sobre campesinos, trabajadores y soldados, los cuales constituían la mayor parte del país²². Es por esta razón por la que se empezaron a modelar las *yangbanxi*, óperas revolucionarias o modernas (Ludden, 2013), que representan los ideales comunistas y fueron herramientas propagandísticas (Miller & Shahriari, 2016) centradas en el proletariado, en la revolución, en la victoria del PCCh sobre el *Guomindang* e incluso en la lucha contra la invasión japonesa²³.

En el libro de “Adiós a mi concubina” se puede ver cómo *Dieyi* y *Xiaolou* empiezan a encarnar papeles secundarios en estas óperas modernas antes de que fueran víctimas de los Guardias Rojos y llevados a campos de trabajo.

²¹ “How the Cultural Revolution Affected Beijing Opera”, ensayo sacado de la página web “UKEssays”. Disponible en: <https://www.ukessays.com/essays/history/how-the-cultural-revolution-affected-beijing-opera-history-essay.php>

²² “On the Revolution of Peking Opera”, transcripción sacada de la página web “marxists.org”. Disponible en: <https://www.marxists.org/archive/jiang-qing/1964/july/0001.htm>

²³ “Model Operas (*yangbanxi*)”, artículo sacado de la web “Chinese Posters”. Disponible en: <https://chinese posters.net/themes/model-operas.php>

Campos de concentración, los *laogai* (劳改) & los *laojiao* (劳教).

Tanto los *laogai* como los *laojiao* fueron campos de trabajo que existieron durante la era *Maoísta*; la diferencia entre ambos es que los *laogai* eran campos de trabajo en los que se “reformaban” a los criminales contrarrevolucionarios mediante trabajos forzados²⁴ y los *laojiao* eran aquellos en los que se “reeducaban” a aquellos que hubiesen cometido ofensas menores, como habían sido el hurto o la prostitución (Jiao, 2007). Hoy en día los primeros siguen existiendo, aunque en 1994 se les cambiaron los nombres por “prisiones” a los campos en los que se alojan a criminales y por “centros de corrección comunitarios” a los que estaban aquellos que no habían cometido delitos criminales²⁴. Los *laojiao* sin embargo fueron abolidos el 28 de diciembre de 2013²⁵.

Cuarta parte (1981-1984).

En el último segmento del libro nos encontramos con un gran salto en el tiempo de unos diez años desde los últimos sucesos. En 1981 *Xiaolou* se encuentra en Hong Kong después de haber escapado por mar desde *Fujian* (福建), donde había sido internado. Este hecho ocurrió en la realidad, pues hubieron muchos “refugiados” que huyeron de la China comunista (Burns, 1987)

Lo primero que se cuenta al principio de esta parte es que *Mao* murió en 1976, dando fin a la Revolución Cultural. El siguiente presidente fue *Hua Guofeng* (华国锋), quien fue supuestamente elegido por *Mao* cuando este estaba enfermo (Gittings, 2008). Poco después de ser proclamado presidente, denunció a la Banda de los Cuatro (四人帮, *sirenbang*), de la que *Jiang Qing*, la esposa de *Mao*, formaba parte.

El libro cierra con la Declaración Conjunta Sino-Británica de 1984 en el que Hong Kong sería devuelta a China en 1997 después de los 99 años en los que estuvo bajo dominio británico (Culbertson, 2020), a cambio de que Hong Kong siguiese disfrutando de un estado de considerable autonomía con respecto a la China continental (Cheung, 2019).

²⁴ “China’s Laogai System - History & Purpose”, artículo sacado de la página web “Laogai Research Foundation”. Disponible en: <https://laogairesearch.org/laogai-system/>

²⁵ Información traducida y sacada de la web “中国人大网 (*zhongguoren dawang*)”. Disponible en: http://www.npc.gov.cn/wxzl/gongbao/2014-03/21/content_1867676.htm

La Banda de los Cuatro.

La Banda de los Cuatro había sido un grupo de cuatro miembros del Partido Comunista, siendo muy influyentes sobre todo en los últimos años del régimen de *Mao*, cuando la salud de este empezaba a ir en declive (Szczepanski, 2019). Lo formaban *Jiang Qing*, *Wang Hongwen* (王洪文), *Yao WenYuan* (姚文元) y *Zhang Chunqiao* (張春橋). A pesar de que no se sabe cuánta influencia tuvieron durante la Revolución Cultural, se sabe que generaron un ambiente de caos debido a sus disputas con el grupo de reformistas que *Zhou Enlai* (周恩来), *Deng Xiaoping* (邓小平) y *Ye Jianying* (叶剑英) formaban (Szczepanski, 2019).

Esto dio lugar al incidente de la plaza de *Tiananmen* (天安门广场, *Tiananmen Guangchang*) de 1976 (Kucha & Llewellyn, 2019). *Zhou Enlai* murió en enero de ese año pero la Banda de los Cuatro prohibió que hubiese cualquier acto de luto hacia su persona e incluso llegaron a vetar a los medios de comunicación. El pueblo chino, ignorando la prohibición, llegaron a congregarse llevando flores e incluso carteles que criticaban a la Banda y a *Mao* (Kucha & Llewellyn, 2019). Fue entonces cuando la Banda mandó a que el ejército se hiciese cargo de lo ocurrido, dispersando la concentración. Muchas personas fueron golpeadas y otras, concretamente aquellas con los carteles, arrestadas o incluso ejecutadas (Kucha & Llewellyn, 2019).

Después de la muerte de *Mao*, los miembros de la Banda de los Cuatro se intentaron hacer con el poder fallidamente, ya que *Hua Guofeng* había sido el elegido por *Mao* como su sucesor (Szczepanski, 2019). *Hua* denunció los hechos que habían ocurrido en la Revolución Cultural e hizo que detuviesen a la Banda de los Cuatro (Szczepanski, 2019).

En 1981 se celebró el juicio de la Banda de los Cuatro, el cual fue televisado como un *show*. Los cargos fueron de traición y “otros crímenes en contra del estado chino” (Szczepanski, 2019). A estos cargos se les añadieron las más de 30.000 muertes que hubo en la Revolución Cultural y la persecución de 750.000 chinos inocentes (Szczepanski, 2019). En el juicio tres de los integrantes confesaron sus crímenes, mientras que *Jiang Qing* fue la única que se defendió, llegando a decir que todo lo que hizo era porque estaba siguiendo las órdenes de su marido (Kucha & Llewellyn, 2019).

Jiang Qing, *Wang Hongwen* y *Zhang Chunqiao* fueron sentenciados a cadena perpetua, mientras *Yao WenYuan* sólo recibió la pena de 20 años de cárcel (Szczepanski, 2019). *Jiang Qing* acabó suicidándose en 1991 en casa de su hija mientras estaba bajo arresto domiciliario; *Wang Hongwen* murió en 1986 por una enfermedad del hígado; *Zhang Chunqiao* fue tratado de cáncer hasta su muerte en 2005, mismo año en el que murió *Yao WenYuan* por diabetes (Szczepanski, 2019).

Análisis del contexto socio-cultural de “Adiós a mi concubina”.

En cuanto al ámbito social de “Adiós a mi concubina” hay ciertos temas que son principales en la trama del libro, como es la homosexualidad, la identidad de género, la prostitución y el poder de la mujer, reflejado en el personaje de *Juxian*.

Homosexualidad.

Uno de los hechos que marcan todo el argumento de “Adiós a mi concubina” es la homosexualidad, reflejada no sólo en los sentimientos de *Dieyi* hacia *Xiaolou* sino también las prácticas homosexuales en las que tanto el maestro *Ni* como el maestro *Yuan* eran partícipes.

A pesar de que durante la dinastía *Qing* hubo una ley en la que se prohibía y se castigaba la homosexualidad, producto de las extendidas relaciones sexuales que mantenían los hombres en la dinastía *Ming* (Kang, 2009), hubo una época en la que se aceptó, ya que los oficiales del gobierno al tener prohibido mantener relaciones sexuales con prostitutas, decidieron mantenerlas con actores de la ópera (Acón-Chan, 2004).

En la época Republicana la homosexualidad no se penalizaba (Kang, 2009). Es más, durante los años 20 y 30 del siglo veinte había trabajos escritos por varios autores como *Yu Dafu* (郁达夫), *Guo Moruo* (郭沫若),... en los que se representaba el amor entre hombres como una experiencia preciosa, como el principio de la formación de una sociedad utópica que iba en contra de la “moralidad social tradicional” (Kang, 2009). Había incluso historias en los periódicos, escritas anónimamente o con seudónimos, en las que se relataban las experiencias homosexuales que algunos hombres habían tenido con otros (Kang, 2009).

En cuanto a la Ópera de Pekín, en los primeros años de 1920, los actores que encarnaban los papeles de *dan* eran símbolos del amor entre hombres, ya que era una práctica normal la relación íntima que se daba entre patrón-actor (Kang, 2009), como la que existía entre *Dieyi* y el maestro *Yuan*. “¿Quiere ser mi amigo íntimo, maestro *Cheng*?²⁶”

Identidad de género.

La identidad de género de *Dieyi* es otro hecho que marca, aunque en menor medida, la trama de “Adiós a mi concubina”.

Desde el principio, a *Dieyi* se le relega a roles femeninos de *dan* debido a su físico. Existen muchos ejemplos en el libro en el que se habla de cómo era su apariencia: en la página 19 se puede leer que *Dieyi* era “[...] de facciones sumamente delicadas. Casi parecía una niña” y que tenía “una voz dulce”. Sin embargo, esta relegación del género en *Dieyi* no se da hasta más tarde, ya que él mismo se niega a verse como una mujer, como lo que le han designado a ser en la Ópera.

Como ejemplo de ello sirve la página 36 donde se encuentra practicando sus líneas: “Soy un guapo muchachito, no una tierna doncella...” pero *Xiaolou* le corrige diciéndole que es al revés. Poco después se encuentra cantando para el maestro Shi la misma canción y lo vuelve a hacer de manera errónea al principio, reflejando su obstinación de no querer que se le imponga ser una *dan* (Acón-Chan, 2004). Sin embargo, debido a que el maestro *Guan* estaba a punto de castigarlo, *Dieyi* no tiene otra opción que cantar de nuevo, esta vez sin equivocarse. Es aquí cuando se rinde a su destino y sella su futuro de convertirse en *dan* (Acón-Chan, 2004).

Más adelante, cuando *Dieyi* es un adulto, es aclamado por ser capaz de desdibujar la línea que separa el género femenino y el masculino, rompiendo con los límites de ambos (Shenshen, 2017), resultando en una disforia del género (Tian, 2018). “Los hombres lo admiraban como mujer, y las mujeres como hombre. Nadie sabía cómo era en realidad²⁷”.

Es gracias a los papeles de *dan* por lo que *Dieyi* es capaz de enmascarar su amor por *Xiaolou* (Acón-Chan, 2014), convirtiéndose por unos instantes en su amada

²⁶ *Yuan Siye* a *Dieyi* en “Adiós a mi concubina”, página 113.

²⁷ Lillian Lee sobre *Dieyi* en “Adiós a mi concubina”, página 126.

concubina y desarrollando toda su feminidad “¡Siempre quise ser *Yuji!*”²⁸. En cuanto a la feminidad de *Dieyi* esta llega a estar presente incluso en su vida cotidiana, cuando está fuera del teatro o sin actuar; los ejemplos son abundantes pero la mayoría se basan en que movía las manos y andaba con gracilidad, sabía manejar el arte de la seducción y llegaba a maquillarse.

La exploración de la identidad de género que se da gracias a la Ópera de Pekín, ya sea dentro o fuera de ella, y, en concreto, a los roles de *nandan* (男旦, hombres que hacían papeles femeninos) y *nüxiaosheng* (女小生, mujeres que representaban a hombres) (Tian, 2018) no es algo que sólo se pueda ver en “Adiós a mi concubina” y en otras obras literarias o películas, sino que también es una realidad de nuestro mundo, como ocurrió por ejemplo con la actriz transgénero *Bian Yujie* (边玉洁) (Chow, 2017).

La prostitución.

Otro de los temas que marcan la trama, aunque muy en menor medida con respecto a los dos anteriores, es el de la prostitución. Cuando se habla de prostitución en “Adiós a mi concubina” las primeras personas que vienen en mente son *Yanhong*, la madre de *Dieyi* y *Juxian*; sin embargo, estas dos no eran las únicas que se prostituían para poder vivir, *Dieyi* también llegó a prostituirse para que su carrera siguiese adelante.

Un término que empezó a acuñarse a mediados de la dinastía *Qing* hasta principios del siglo veinte fue el de *xianggong* (相公, joven caballero o prostituto²⁹), que se aplicaba a actores *nandan* de compañías de la Ópera de Pekín que se prostituían (Cuncun, 2006). Los *xianggong* normalmente provenían de familias pobres o que no podían hacerse cargo de ellos por cualquier circunstancia, siendo vendidos entonces a un maestro para así “salvar sus vidas” (Cuncun, 2006). *Dieyi* es un ejemplo de ello, pues es vendido por su madre al maestro *Guan* cuando esta ya no podía cuidar de él - desde el principio su destino como *xianggong* estaba escrito.

²⁸ Dieyi en “Adiós a mi concubina”, página 249.

²⁹ Traducción proporcionada por la aplicación móvil “Pleco”.

Había tres sitios en los que se cruzaban los caminos de tanto los *nandan* como aquellos que querían tener una relación con ellos: el teatro, los restaurantes y las *siyu* (私寓), residencias privadas (Cuncun, 2006). En el primero de ellos, los *dan* eran la atracción principal, olvidando la existencia de los otros personajes. Incluso los asientos en el teatro tenían un significado dependiendo de su zona; por ejemplo, quienes deseaban a los *dan* se sentaban cerca de la salida del escenario, siendo llamados *dou* (斗) (Cuncun, 2006).

La élite iba al teatro normalmente por alardear de su disposición social, ya que tras la representación esperaban tener una cita con el *dan* (Cuncun, 2006). Esta cita se daba en los restaurantes, sirviendo por tanto como intermediarios entre los *dan* y los *dou*, pudiendo llegar a tener una aventura amorosa. Algunos *dan* podían incluso aceptar o no invitaciones de patrones dependiendo de la posición social de estos (Cuncun, 2006).

Por último nos encontramos con las residencias privadas de los *dan*. El término *siyu* se empezó a acuñar en la dinastía *Qing* para referirse formalmente a la “dirección de la propia casa” (Cuncun, 2006) de los *dan*. Sin embargo, fue cambiando a medida que pasó el tiempo y su significado pasó a ser el de una casa que proveía prostitutas de categoría, sirviendo entonces como “casas de placer” (Cuncun, 2006).

Poder de la mujer.

A pesar de que no es un tema que se vea muy marcado en la obra, podemos ver parte de ello en el personaje de *Juxian*. Aunque al principio no tuvo otra que prostituirse para poder sobrevivir, decidió comprar su libertad al conocer a *Xiaolou*, aunque eso tuviera como consecuencia el enfrentarse a una “vida triste y dura”, diferente de la “vida fácil” (Lee & Pozanco, 1993) que estuvo viviendo en el burdel. Es a partir de entonces cuando *Juxian* empieza a tomar las riendas de su vida, sin que otros le digan qué tiene que hacer con ella. Incluso cuando el Comité Femenino de Propaganda le intentó presionar para que dejase a *Xiaolou* por ser un contrarrevolucionario, esta se negó.

La última decisión que *Juxian* toma es la de suicidarse. Aunque pueda parecer una muerte “noble” o trágica por haber sido empujada a ello, el que lo hiciese tiene un

significado de rebeldía, ya que de acuerdo con las doctrinas comunistas esto es una acción que va en contra del partido (Ludden, 2013). “Administrar la muerte sólo les correspondía a ellos; nadie más tenía derecho a hacerlo”³⁰.

En el plano cultural nos encontramos con varios ejemplos de la mitología china, la existencia de las casas de té como sitios en los que se representaban obras, el actor *Mei Lanfang* y el uniforme *Mao* entre otras cosas.

Mitología.

A pesar de que se mencionan en varias ocasiones diferentes dioses, la que más resalta es *Guanyin* (觀音), diosa de la misericordia (Lee & Pozanco, 1993). La razón por la que quizás *Guanyin* es mencionada más de una vez en el libro es porque su abstracto género puede relacionarse con el de *Dieyi*.

Guanyin es la versión china del bodhisattva indo-tibetano *Avalokitesvara*, el cual era representado como masculino en un principio. Fue a partir de la dinastía *Ming* en el que empezaron a representarlo de una manera más femenina (Casey, 2016). Este cambio en el género que se dio en el bodhisattva ha dado lugar a muchos debates sobre él, siendo una de las teorías el que la diosa sea de género neutro, no binario (ni femenino ni masculino) debido a que trasciende las categorías del género (Casey, 2016).

Las casas de té.

Durante la dinastía *Qing* se dio una relación de amor-odio entre el estado y los teatros (Goldstein, 2003), ya que estos eran sitios en los que se reunían rufianes, insurgentes, apostadores y holgazanes, por lo que se llegaron a publicar edictos para controlar desde el número de asistente hasta la construcción de los teatros (Goldstein, 2003). Fue aquí cuando las casas de té empezaron a tener protagonismo, ya que eran sitios en los que cualquier persona podía ir a sentarse a

³⁰ Momento en el que los Guardias Rojos ven que *Dieyi* intentan suicidarse. “Adiós a mi concubina”, página 217.

tomar té, socializar y comer mientras escuchaba o veía una representación de la Ópera de Pekín (Goldstein, 2003).

Mei Lanfang.

Mencionado varias veces en el libro, *Mei Lanfang* fue un actor *nandan* de los más conocidos en la Ópera de Pekín, dentro y fuera de China, que vivió desde los últimos años del siglo diecinueve hasta la mitad del siglo veinte (Miettinen, 2010). Actuó en Japón, Estados Unidos e incluso en la Unión Soviética y fue una de las figuras más importantes que ayudó a que el teatro siguiera adelante en la época *Maoísta*, llegando persuadir al mismísimo presidente a la vez que se estaba dando la purga de lo antiguo (Miettinen, 2010).

Uniforme *Mao*.

A pesar de que hoy en día reciba el nombre de “uniforme *Mao*”, quien lo comenzó a utilizar en un principio fue *Sun Yat-sen*, a quien le dan el título de “padre de la China moderna” (Montefiore, 2015). La razón de por qué ambos presidentes eligieron en su día este uniforme fue porque contrastaba con las ropas que provenían de occidente y con las de la antigua dinastía *Qing*; era un símbolo del ir en contra de las influencias que provenían de fuera y del feudalismo de la antigua China (Montefiore, 2015). Se dice que el número de bolsillos que había, cuatro concretamente, hacía referencia a los cuatro principios cardinales del *I-Ching* (易经, *yijing*), el libro de los cambios (Montefiore, 2015).

Sin embargo, con la llegada de la Revolución Cultural, el uniforme pasó a ser un atuendo “seguro” para toda la población china (Montefiore, 2015); como se ha mencionado anteriormente, cualquier persona que vistiese con ropas consideradas burguesas era considerada un monstruo (Phillips, 2016) y podía ser castigada o ser víctima de palizas por los Guardias Rojos (Montefiore, 2015). También fue un símbolo de la no existencia de clases ni de la distinción del género y del ir, de nuevo, en contra de la influencia occidental; era un uniforme que apoyaba la revolución (Montefiore, 2015) mientras se dejaba atrás el gusto personal.

Los 24 términos solares.

En la antigua China dividieron el movimiento del sol anual en 24 términos, 12 mayores y 12 menores, basándose en “el conocimiento tradicional y en las prácticas sociales por las que los chinos organizan la percepción de la regularidad de las estaciones”³¹ y en los hechos astrológicos y fenómenos naturales que tienen lugar a lo largo de un año. Es indispensable en los calendarios tradicionales chinos, ya que ayuda en la agricultura y en la vida cotidiana³¹.

Se originó en los tramos del río Amarillo y se formuló a partir de la observación de los cambios astronómicos, de la temperatura del aire, de las precipitaciones y de otros fenómenos naturales³¹.

En diciembre de 2016 pasó a ser Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO³².

Los trece maestros de *Tong Guang* (同光十三绝, *Tong Guang Shisan Jue*).

También llamados “Trece Grandes Estrellas de la Ópera” por Lillian Lee, fueron trece famosos actores de la ópera *kun* (SK, 2010) y de la de Pekín de los períodos *Tongzhi* (同治) y *Guangxu* (光绪) de la dinastía *Qing*, los cuales tuvieron lugar entre el 1800 y el 1900 d.C (CCTV春晚, 2014). Hoy en día se les conoce como los fundadores de la Ópera de Pekín (CCTV春晚, 2014). Existe una pintura hecha por el artista *Shen Rongpu* (沈容圃) (SK, 2010) que los reúne a todos ellos.



Figura 31: Retrato de los trece maestros de *Tong Guang*. De izquierda a derecha, de arriba a abajo:

Hao Lantian (郝兰田), *Zhang Shengkui* (张胜奎), *Mei Qiaoling* (梅巧玲), *Liu Gansan* (刘赶三), *Yu Ziyun* (余紫云), *Cheng Changeng* (程长庚), *Xu Xiaoxiang* (徐小香) (medio), *Yang Mingyu* (杨鸣玉) (chou), *Shi Xiaofu* (时小福), *Zhu Lianfen* (朱莲芬), *Lu Shengkui* (卢胜奎), *Yang Yuelou* (杨月楼) y *Tan Xinpei* (谭鑫培).

³¹ “What is China’s 24 Solar Terms?”, artículo sacado de la web del consulado chino en Nueva York. Disponible en: <http://newyork.china-consulate.org/eng/whsw/cci/t1423968.htm>

³² “An intro to China’s 24 Solar Terms”, artículo sacado de la web “Global Times”. Disponible en: <http://www.globaltimes.cn/content/1021416.shtml>

Calendario republicano.

El calendario republicano o calendario *minguo* (民国, republicano) (Chuang, 2006) es el que se instauró en 1912, un año después de la caída de la dinastía *Qing* en 1911 con la Revolución Republicana a manos de *Sun Yat-sen* (Cucchisi, 2002), siendo el primer año de este el 1912 y dando fin al calendario imperial del Emperador Amarillo (黄帝, *Huangdi*)³³.

Peleas de grillos.

Uno de los pasatiempos que *Xiaolou* disfrutaba, que se veía en “Adiós a mi concubina” y que existió en la realidad fueron las peleas de grillos.

En el pasado, tanto el emperador como los nobles, los literatos y los ricos disfrutaban de este entretenimiento que era el ver a dos grillos machos peleándose, normalmente con apuestas de por medio (Suga, 2006). Se dice que este pasatiempo data de tiempos del emperador *Xuanzong* de la dinastía *Tang* pero los primeros datos que se tiene de ello no es hasta la dinastía *Song* del Sur (南宋, *Nansong*), en el que llegó a pasar de ser un pasatiempo a una forma de arte (Suga, 2006). En la dinastía *Ming* se empezaron a escribir incluso manuales y guías sobre las peleas de grillos y en la dinastía *Qing* fueron los ciudadanos de a pie quienes le dieron un gran impulso (Suga, 2006).

El cinabrio y la búsqueda de la inmortalidad.

En “Adiós a mi concubina” mientras *Dieyi* fumaba opio se menciona que en la antigüedad se aspiraba vapores de cinabrio para poder llegar a ser inmortales, un hecho que fue cierto.

Los emperadores que ansiaban vivir para siempre usaban a alquimistas taoístas para que estos les preparasen un elixir “de la inmortalidad” (Mingren, 2018), un concepto que existía en la mitología taoísta como por ejemplo en la historia de *Chang'e* (嫦娥), la diosa de la luna (Mingren, 2018). Estos elixires sin embargo, tenían el efecto contrario en la realidad y acababan con la persona que los bebía, ya que en la mayoría de ellos se podía encontrar materiales orgánicos como plantas y

³³ “民国纪年” (*minguo jinian*), artículo traducido y sacado de la página web “baike.baidu”. Disponible en: <https://baike.baidu.com/item/民国纪年>

animales e inorgánicos, como metales y minerales (Mingren, 2018), siendo el cinabrio uno de estos últimos.

Algunos de los emperadores que intentaron conseguir la inmortalidad por medio de estos elixires fueron *Wuzong* (唐武宗), de la dinastía *Song*; *Jiajing* (嘉靖), de la dinastía *Ming* y *Yongzheng* (雍正) de la *Qing* (Mingren, 2018). Sin embargo, el más famoso de todos ellos fue el primer emperador de China, *Qin Shi Huang* (秦始皇), cuya obsesión por obtener la inmortalidad llegó a tales puntos que fue escrita en los anales de la historia (Mingren, 2018).

Conclusión.

Este trabajo sobre el libro “Adiós a mi concubina” tenía como objetivos conocer en primera instancia la Ópera de Pekín en profundidad, desde los papeles hasta el entrenamiento de los actores, pasando por lo que el maquillaje, los atuendos y los accesorios significan. Como se ha expuesto, los roles de la Ópera son varios y están subdivididos en otros muchos, mientras que en la obra sólo se presentan a dos de ellos. En cuanto al entrenamiento, la entrevista a las dos actrices hacen ver que este no difiere mucho con respecto al escrito por Lillian Lee. Dentro del tema de los maquillajes, se ha podido observar cómo los *jing* son quienes tienen los más variopintos e importantes de toda la Ópera y que incluso el movimiento de las barbas de tanto los *sheng*, como los *jing* y *chou* tienen significado.

En segundo lugar era analizar y entender la estructura de la obra. Se ha expuesto cómo existe una dualidad de opuestos a lo largo de todo el libro; también se ha mostrado que la autora utiliza las diferentes representaciones, incluida la original de “Adiós a mi concubina”, para hacer paralelismos entre estas y lo que está sucediendo al mismo tiempo en la trama, teniendo que ver con momentos históricos, políticos o incluso con la relación entre *Dieyi* y *Xiaolou*.

El último objetivo era profundizar en el contexto histórico, político, social y cultural para conocer y entender con más detalle los sucesos y hechos que estaban aconteciendo en aquellos años. Como se ha expuesto, la época histórica y política en la que se basa la obra es el período más álgido, caótico y doloroso que se dio en China, ya que tuvieron lugar muchas guerras, masacres, hambrunas y crisis

económicas en las que murieron gran parte de la población china. En el plano social y cultural se ha podido ver la identidad de género y su fluir en la Ópera de Pekín, dando incluso un ejemplo de la vida real, pero enfocándose principalmente en el personaje de *Dieyi* y relacionándola con la diosa *Guanyin*, cuyo género es algo que está abierto a debate hoy en día; la homosexualidad y la prostitución de los *nandan*, sucesos ligados de nuevo a *Dieyi* pero que, como se ha mostrado, ocurrieron en la realidad y no son sólo parte de la ficción de la trama de un libro; la importancia y el simbolismo del uniforme *Mao* durante la Revolución Cultural y la figura del famoso *Mei Lanfang*, quien como se ha podido ver, fue uno de los *nandan* más famosos e importantes de la Ópera de Pekín.

Bibliografía

- Acón-Chan, L. (2004). From Opera Queens to Rice Queens: Questions of Ethnic and Gender Identity. *Revista Káñina*. 28. 87-96. [Disponible online]: https://www.academia.edu/4049604/From_Opera_Queens_to_Rice_Queens_Questions_of_Ethnic_and_Gender_Identity
- Batson, A. (2018). *Toward a history of the siege of Changchun*. Andrew Batson's blog. [Disponible online]: <https://andrewbatson.com/2018/01/14/toward-a-history-of-the-siege-of-changchun/>
- Burns, J. (1987). Immigration from China and the Future of Hong Kong. *Asian Survey*, 27(6), 661-682. doi:10.2307/2644542. [Disponible online]: <https://www.jstor.org/stable/2644542>
- Cai, S. (2017). Li Yugang and His Transgender Performance: Body Politics, Entertainment and Aesthetic Ambiguity. *Intersections: Gender and sexuality in Asia and The Pacific*, 41. [Disponible online]: <http://intersections.anu.edu.au/issue41/shenshen.html>
- Cairns, R., & Llewellyn, J. (2019). *Agrarian reform*. Alpha History [Disponible online]: <https://alphahistory.com/chineserevolution/agrarian-reform/>
- Cairns, R., & Llewellyn, J. (2019). *The First Five Year Plan*. Alpha History [Disponible online]: <https://alphahistory.com/chineserevolution/first-five-year-plan/>
- Cairns, R., & Llewellyn, J. (2019). *The Great Leap Forward*. Alpha History [Disponible online]: <https://alphahistory.com/chineserevolution/great-leap-forward/>
- Casey, C. (2016). *Kuan-yin as Gender Neutral Exploring the Significance of the Gendering of Kuan-yin in Chan Buddhism*. Georgetown University. [Disponible online]: https://www.academia.edu/23969803/Kuan_yin_as_Gender_Neutral_Exploring_the_Significance_of_the_Gendering_of_Kuan_yin_in_Chan_Buddhism

- Cavendish, R. (2012). *The Marco Polo Bridge Incident*. History Today. [Disponibile online]: <https://www.historytoday.com/archive/marco-polo-bridge-incident>
- Chen, T. (1951). Education and Propaganda in Communist China. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 277, 135-145. [Disponibile online]: <http://www.jstor.org/stable/1030259>
- Chen, P. *The Second Sino-Japanese War/CBI Theater of World War II*. World War II Database. [Disponibile online]: <https://ww2db.com/battle.php?list=C>
- Chang, D., Mitchell, J., & Yeu, R. (1974). How the Chinese Actor Trains: Interviews with Two Peking Opera Performers. *Educational Theatre Journal*, 26(2), 183-191. [Disponibile online]: <https://www.jstor.org/stable/3206634>
- Cheung, G. (2019). *What is the Sino-British Joint Declaration?* South China Morning Post [Disponibile online]: <https://www.scmp.com/news/hong-kong/politics/article/3017318/explainer-what-sino-british-joint-declaration-and-what-does>
- Chow, E. (2017). *China's Complicated Approach to Transgender Rights*. The Diplomat [Disponibile online]: <https://thediplomat.com/2017/10/chinas-complicated-approach-to-transgender-rights/>
- Chuang, J. (2006). *Taiwan may drop idiosyncratic Republican calendar*. Taipei Times. [Disponibile online]: <http://www.taipetimes.com/News/front/archives/2006/02/25/2003294523>
- Cucchisi, J.L, 2002. *The Causes And Effects Of The Chinese Civil War, 1927-1949*. South Orange, Nueva Jersey: Seton Hall University. [Disponibile online]: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiWuoMaoebqAhWOA2MBHYUzBDYQFjAAegQIAxAB&url=https%3A%2F%2Fscholarship.shu.edu%2Fcgi%2Fviewcontent.cgi%3Farticle%3D3416%26context%3Ddissertations&usq=AOvVaw0FwG8d9G5nq3ETKe4rHV2u>
- Culbertson, A. (2020). *Hong Kong: The Sino-British joint declaration explained*. Skynews [Disponibile online]: <https://news.sky.com/story/hong-kong-the-sino-british-joint-declaration-explained-12019001>
- Cuncun, W. (2006). *Male-Love Lost: The Fate of Male Homosexual Prostitution in Beijing in Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. University of New England. [Disponibile online]: https://www.academia.edu/4473041/Male_love_lost_the_fate_of_male_same_sex_prostitution_in_Beijing_in_the_late_nineteenth_and_early_twentieth_centuries
- Damiani, M. (2012). *30 dramatic images of the 1942 Henan famine*. China Underground. [Disponibile online]: <https://china-underground.com/2012/11/03/30-dramatic-images-of-the-1942-henan-famine/>

- Dolby, A. (1978). *Eight Chinese plays from the thirteenth century to the present*. New York: Columbia University Press. [Disponibile online]: <https://archive.org/details/eightchineseplay00omch/mode/2up>
- Fung, E. (1980). *The military dimension of the Chinese revolution : the New Army and its role in the Revolution of 1911*. Canberra, ACT, Australia: Australian National University Press. [Disponibile online]: <https://openresearch-repository.anu.edu.au/handle/1885/115059>
- GARNAUT, A. (2013). A Quantitative Description of the Henan Famine of 1942. *Modern Asian Studies*, 47(6), 2007-2045. doi:10.1017/S0026749X13000103. [Disponibile online]: <https://www.cambridge.org/core/journals/modern-asian-studies/article/quantitative-description-of-the-henan-famine-of-1942/36663986B38CE1D33C0A0638BA2653CA>
- Gittings, J. (2008). *Obituary: Hua Guofeng*. The Guardian [Disponibile online]: <https://www.theguardian.com/world/2008/aug/21/china>
- Goldstein, J. (2003). From Teahouse to Playhouse: Theaters as Social Texts in Early-Twentieth-Century China. *The Journal of Asian Studies*, 62(3), 753-779. [Disponibile online]: <https://www.jstor.org/stable/3591859>
- Greene, M. (2012). A Ghostly Bodhisattva and the Price of Vengeance: Meng Chao, "Li Huiniang", and the Politics of Drama, 1959-1979. *Modern Chinese Literature and Culture*, 24(1), 149-199. [Disponibile online]: <http://www.jstor.org/stable/42940446>
- Greene, M. (2013). *The Woman in Green: A Chinese Ghost Tale from Mao to Ming, 1981-1381*. The Appendix. [Disponibile online]: <http://theappendix.net/issues/2013/4/the-woman-in-green-a-chinese-ghost-tale-from-Mao-to-ming-1981-1381>
- Hayoun, M. (2012). *Photos: Fathers of Chinese Leaders at Revolutionary 'Struggle Sessions'*. The Atlantic [Disponibile online]: <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/photos-fathers-of-chinese-leaders-at-revolutionary-struggle-sessions/254870/>
- Hays, J. (2016). *COMMUNES, LAND REFORM AND COLLECTIVISM IN CHINA* | Facts and Details. Facts and Details. [Disponibile online]: <http://factsanddetails.com/china/cat2/sub5/item1079.html>
- Hays, J., 2019. *PEKING OPERA* | Facts And Details. Facts and Details. [Disponibile online]: <http://factsanddetails.com/china/cat7/sub41/entry-2777.html>
- Heaslet, J. (1972). The Red Guards: Instruments of Destruction in the Cultural Revolution. *Asian Survey*, 12(12), 1032-1047. doi:10.2307/2643022. [Disponibile online]: <https://www.jstor.org/stable/2643022>
- Jiao, W. (2007). *New law to abolish lao jiao system*. China Daily [Disponibile online]: http://www.chinadaily.com.cn/china/2007-03/01/content_816358.htm
- Jung, H., & Chen, J. (2019). Causes, Consequences and Impact of the Great Leap Forward in China. *Asian Culture And History*, 11(2), 58. doi: 10.5539/ach.v11n2p58. [Disponibile

online]:

<https://www.semanticscholar.org/paper/Causes%2C-Consequences-and-Impact-of-the-Great-Leap-Jung-Chen/3cd4edcb549b444018d665e1714961a1fdde749b>

- Kaige, C. (1993). *Farewell my Concubine* [Película].
- Kang, W. (2009). *Obsession - Male same-sex relations in China, 1900-1950* (pp. 1-18, 41-59). Aberdeen: Hong Kong University Press.
- Kucha, G., & Llewellyn, J. (2019). *The Gang of Four*. Alpha History. [Disponibile online]: <https://alphahistory.com/chineserevolution/gang-of-four/>
- Kucha, G., & Llewellyn, J. (2019). *The Second Sino-Japanese War*. Alpha History. [Disponibile online]: <https://alphahistory.com/chineserevolution/sino-japanese-war/>
- Kucha, G., & Llewellyn, J. (2019). *The Shanghai Massacre*. Alpha History. [Disponibile online]: <https://alphahistory.com/chineserevolution/shanghai-massacre/>
- Lee, L., & Pozanco, V. (1993). *Adiós a mi concubina*. Barcelona: Zeta.
- Liu, H., 1997. *The Art Of Facial Makeup In Chinese Opera*. Rochester Institute of Technology. [Disponibile online]: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjezsnnebqAhUR_RQKHTDEDzUQFjAAegQICBAB&url=https%3A%2F%2Fscholarworks.rit.edu%2Fcgi%2Fviewcontent.cgi%3Farticle%3D4318%26context%3Dtheses&usq=A_OvVaw1iNu9Rzh4IYWCzRted4omY
- Ludden, Y. (2013). *CHINA'S MUSICAL REVOLUTION: FROM Beijing OPERA TO YANGBANXI*. University of Kentucky. [Disponibile online]: https://uknowledge.uky.edu/music_etds/19/
- Miettinen, J. (2010). *"Theatre of the Capital" or the Peking Opera*. Asian Traditional Theatre & Dance. [Disponibile online]: <https://disco.teak.fi/asia/theatre-of-the-capital-or-the-peking-opera/>
- Miller, T., & Shahriari, A. (2016). *WORLD MUSIC: A GLOBAL JOURNEY (from the Third Edition textbook) Chapter 7: East Asia – China*. Florence: Taylor and Francis. [Disponibile online]: https://www.academia.edu/31051419/World_Music_A_Global_Journey_Terry_E_Miller_Andrew_Shahriari_pdf
- Mingren, W. (2017). *The Impressive Battle of Gaixia: Chinese Reunification Emerges from Chaos*. Ancient Origins [Disponibile online]: <https://www.ancient-origins.net/history-important-events/impressive-battle-gaixia-chinese-reunification-emerges-chaos-007991>
- Mingren, W. (2018). *Seeking Life but Finding Death: Deadly Chinese Elixirs of Immortality*. Ancient Origins [Disponibile online]: <https://www.ancient-origins.net/history/seeking-life-finding-death-deadly-chinese-elixirs-immortality-009577>

- Montefiore, C. (2015). *From Red Guards to Bond villains: Why the Mao suit endures*. BBC. [Disponibile online]: <https://www.bbc.com/culture/article/20151007-from-red-guards-to-bond-villains-why-the-Mao-suit-endures>
- Oliver, M. (2018). *33 Images Of The Rarely Remembered Japanese Butchering Of China During World War 2*. All That's Interesting [Disponibile online]: <https://allthatsinteresting.com/sino-japanese-war>
- Oliver, M. (2019). *44 Photos Of China's Anti-Capitalist Purge That Saw Millions Tortured And Killed*. All That's Interesting. [Disponibile online]: <https://allthatsinteresting.com/cultural-revolution>
- Pélissier, R. (2020). *Qianlong, emperor of Qing dynasty*. Encyclopædia Britannica. [Disponibile online]: <https://www.britannica.com/biography/Qianlong>
- Peterson, G. (1991). *The chinese struggle for literacy : villagers and the state in Guangdong, 1949-1976*. University of British Columbia. [Disponibile online]: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwisJyqo8brAhX2BGMBHXjyDI8QFjAAegQIAhAB&url=https%3A%2F%2Fopen.library.ubc.ca%2Fmedia%2Fdownload%2Fpdf%2F831%2F1.0086719%2F1&usg=AOvVaw1EFT-jv32oaKPQIBt4uGSY>
- Peterson, G. (1994). State Literacy Ideologies and the Transformation of Rural China. *The Australian Journal of Chinese Affairs*, (32), 95-120. doi:10.2307/2949829. [Disponibile online]: <https://www.jstor.org/stable/2949829>
- Phillips, T. (2016). *Fifty years on, one of Mao's 'little generals' exposes horror of the Cultural Revolution*. The Guardian. [Disponibile online]: <https://www.theguardian.com/world/2016/may/07/Mao-little-general-horror-cultural-revolution>
- Phillips, T. (2016). *The Cultural Revolution: all you need to know about China's political convulsion*. The Guardian. [Disponibile online]: <https://www.theguardian.com/world/2016/may/11/the-cultural-revolution-50-years-on-all-you-need-to-know-about-chinas-political-convulsion>
- Pomfret, J. (1990). *Red Army Starved 150,000 Chinese Civilians, Books Says*. The Seattle Times. [Disponibile online]: <https://archive.seattletimes.com/archive/?date=19901122&slug=1105487>
- Prefer, N. *The Soviet Invasion of Manchuria led to Japan's Greatest Defeat*. Warfare History Network. [Disponibile online]: <https://warfarehistorynetwork.com/2020/01/07/the-soviet-invasion-of-manchuria-led-to-japans-greatest-defeat/>
- Qing, J. *Jiang Qing* (1964): On the Revolution of Peking Opera. Marxists Internet Archive. [Disponibile online]: <https://www.marxists.org/archive/jiang-Qing/1964/july/0001.htm>

- Roberts, A. (2019). *Mao'S WAR ON WOMEN: THE PERPETUATION OF GENDER HIERARCHIES THROUGH YIN-YANG COSMOLOGY IN THE CHINESE COMMUNIST PROPAGANDA OF THE Mao ERA, 1949-1976*. Utah State University. [Disponibile online]: <https://digitalcommons.usu.edu/etd/7530/>
- SK, L. (2010). *Origins of Chinese Opera (2010 Edition)* (p. 137). [Disponibile online]: <https://books.google.es/books?id=SU9wDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Saywell, W. (1980). Education in China Since Mao. *Canadian Journal Of Higher Education*, 10(1), 1-27. [Disponibile online]: <https://eric.ed.gov/?id=EJ228175>
- Sella, A. (1983). Khalkhin-Gol: The Forgotten War. *Journal of Contemporary History*, 18(4), 651-687. [Disponibile online]: www.jstor.org/stable/260307
- Semyorka, R. (2016). *When China and Russia were in conflict*. Russia Beyond. [Disponibile online]: https://www.rbth.com/arts/history/2016/11/16/when-china-and-russia-were-in-conflict_648205
- Suga, Y. (2006). INDEPENDENT PAPER. CHINESE CRICKET-FIGHTING. *International Journal of Asian Studies*, 3, 77-93. [Disponibile online]: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjyur7ipcbrAhUC0uAKHZ-WAmMQFjAAegQIBBAB&url=http%3A%2F%2Fwww.ioc.u-tokyo.ac.jp%2F~suga%2Fpapers%2Fchinese%2520cricket-fighting.pdf&usg=AOvVaw3Uk-tOOsaomYSjnDHblryB>
- Swift, J. (2019). *Mukden Incident*. Encyclopædia Britannica. [Disponibile online]: <https://www.britannica.com/event/Mukden-Incident>
- Szczepanski, K. (2019). *What Was the Gang of Four and Their Connection to Mao Zedong?* ThoughtCo. [Disponibile online]: <https://www.thoughtco.com/the-gang-of-four-195613>
- Szczepanski, K. (2019). *Who Were China's Fierce Red Guards?* ThoughtCo. [Disponibile online]: <https://www.thoughtco.com/who-were-chinas-red-guards-195412>
- Tanaka, C., & Iriguchi, N. (2013). *Yang Guifei Drifted Ashore in Amakusa*. Asoshiranui. [Disponibile en]: <http://www.asoshiranui.net/Guifei/english.html>
- Taylor, J. (2009). *The generalissimo*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press. [Disponibile online]: <https://archive.org/details/generalissimochi00tayl>
- Tian, C. (2018). *What Chinese Opera Can Teach Us About Gender*. Sixth Tone. [Disponibile online]: <https://www.sixthtone.com/news/1002838/what-chinese-opera-can-teach-us-about-gender>
- Wang, R., & Tan, Y. (2016). *Tu jie jing ju yi shu*. Beijing: Qinghua daxue chu ban she. 王如宗 & 谭元杰 (2016) *图解京剧艺术*. 北京: 清华大学出版社. [Disponibile online]: <http://reader.epubee.com/books/mobile/f1/f176e776eea501f886eee584f397d65c/text00000.html>

- Watkins, T. *THE HENAN (HONAN) FAMINE OF 1943-44 IN CHINA*. San José State University, Department of Economics. [Disponibile online]: <https://www.sjsu.edu/faculty/watkins/henanfamine.htm>
- WEI, S. (2014). Beyond the Front Line: China's rivalry with Japan in the English-language press over the Jinan Incident, 1928. *Modern Asian Studies*, 48(1), 188-224. [Disponibile online]: [from www.jstor.org/stable/24494186](http://www.jstor.org/stable/24494186)
- Wickham, R. (s.f) *Peking Opera or Beijing Opera: an introduction and history*. China Educational Tours. [Disponibile online]: <https://www.chinaeducationaltours.com/guide/culture-peking-opera.htm>
- Wickham, R. (s.f) *Performers and roles in Peking Opera: Sheng, Dan, Jing, Chou*. China Educational Tours. [Disponibile online]: <https://www.chinaeducationaltours.com/guide/culture-peking-opera-performers-and-roles.htm>
- Xia, Y. (2010). "*Traitors to the Chinese race (hanjian)*": Political and cultural campaigns against collaborators during the Sino-Japanese War of 1937--1945. University of Oregon. [Disponibile online]: <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/11185>
- Zheng, R. (2016). *The Relationships between Confucian Family Values and Attitudes toward Divorce in Mainland China: An Exploratory Study*. Syracuse University. [Disponibile online]: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiluumSosbrAhWE2eAKHb_nAPgQFjATegQIARAB&url=https%3A%2F%2Fsurface.syr.edu%2Fcgi%2Fviewcontent.cgi%3Farticle%3D1611%26context%3Ddet&usg=AOvVaw1Maihexk5INWb6F0uJd8WL

Webgrafía

- 1941 - *New Fourth Army Incident / Wannan (South Anhui) incident*. (2019) Global Security. [Disponibile online]: <https://www.globalsecurity.org/military/world/war/prc-civil-wannan.htm>
- *An intro to China's 24 Solar Terms* (2016). Global Times China. [Disponibile online]: <http://www.globaltimes.cn/content/1021416.shtml>
- CCTV Chunwan (2014). *Tongguang shisanjue*. CCTV春晚. (2014). *同光十三绝* [Video]. youtube. [Disponibile online] <https://youtu.be/wzBDB-u1pRg>
- *CHINA'S DECLARATION OF WAR AGAINST JAPAN, ALSO AGAINST GERMANY AND ITALY*. (1997). The Public's Library and Digital Archive. [Disponibile online]: <http://ibiblio.org/pha/policy/1941/411209b.html>
- *China's Laogai System - History & Purpose*. Laogai Research Foundation. [Disponibile online]: <https://laogairesearch.org/laogai-system/>
- *Four Famous Anhui Opera Troupes*. China Culture [Disponibile online]: http://en.chinaculture.org/gb/en_artqa/2003-09/24/content_27264.htm
- *Guifei Zuijiu (Meipai daibiao jumu zhiyi)*. Baidu Baike. *贵妃醉酒 (梅派代表剧目之一)*. 百度百科. [Disponibile online]: <https://baike.baidu.com/item/贵妃醉酒/825468>

- *How the Cultural Revolution Affected Beijing Opera* (2018) UKessays. [Disponible online]: <https://www.ukessays.com/essays/history/how-the-cultural-revolution-affected-Beijing-opera-history-essay.php?vref=1>
- *Manchukuo, puppet state created by Japan in China [1932]*. (2016). Encyclopædia Britannica. [Disponible online]: <https://www.britannica.com/place/Manchukuo>
- *Minguo jinian*. Baidu Baike. 民国纪年. 百度百科. [Disponible online]: <https://baike.baidu.com/item/民国纪年>
- Mitter, R. (2015). *Forgotten ally? China's unsung role in World War II*. CNN. [Disponible online]: <https://edition.cnn.com/2015/08/31/opinions/china-wwii-forgotten-ally-rana-mitter/index.html>
- *Model Operas (Yangbanxi)*. Chinese Posters. [Disponible online]: <https://chineseposters.net/themes/model-operas.php>
- *Nanking Massacre*. (2009). History. [Disponible online]: <https://www.history.com/topics/japan/Nanjing-massacre>
- *Quanguo Renmin Daibiao Dahui Changwu Weiyuanhui Guanyu Feizhi Youguan Laodongjiaoyang Falü Guiding de Jueding_Zhongguorenda Wang* (2013). 全国人民代表大会常务委员会关于废止有关劳动教养法律规定的决定_中国人大网. (2013). Página web de la Asamblea Popular Nacional de China [Disponible online]: http://www.npc.gov.cn/wxzl/gongbao/2014-03/21/content_1867676.htm
- *Renjian qima wo qi lü quan shi* (2019). Zhidao.baidu. 人间骑马我骑驴全诗 (2019). 知道百度. [Disponible online]: <https://zhidao.baidu.com/question/589564795.html>
- *Shi Yuzhuo (1954 nian chen kengran zhidao dianying)*. Baidu Baike. 拾玉镯 (1954年陈铿然执导电影). 百度百科. [Disponible online]: <https://bkso.baidu.com/item/《拾玉镯》/669869>
- *Sino British Joint Declaration: Foreign Secretary's statement on the 35th anniversary*. (2019). Página web del Gobierno del Reino Unido. [Disponible online]: <https://www.gov.uk/government/news/foreign-secretary-statement-on-the-sino-british-joint-declaration>
- *Soviets declare war on Japan; invade Manchuria*. (2010). History. [Disponible online]: <https://www.history.com/this-day-in-history/soviets-declare-war-on-japan-invade-manchuria>
- *Sun Yujiao (Jingju juese)*. Baidu Baike. 孙玉娇 (京剧角色). 百度百科. [Disponible online]: <https://bkso.baidu.com/item/孙玉娇/23614989>
- *Taking Tiger Mountain by Strategy*. Chinese Posters. [Disponible online]: <https://chineseposters.net/themes/taking-tiger-mountain.php>
- *The Commune System (1950s)*. Asia for Educators, Columbia University. [Disponible online]: http://afe.easia.columbia.edu/special/china_1950_commune.htm
- *The Long March*. (2009). History. [Disponible online]: <https://www.history.com/this-day-in-history/the-long-march>

- *What is China's 24 Solar Terms?* (2016). Página web del consulado general de la República Popular de China en Nueva York. [Disponible online] <http://newyork.china-consulate.org/eng/whsw/cci/t1423968.htm>
- *Xinhai Revolution*. School History. [Disponible online]: <https://schoolhistory.co.uk/notes/xinhai-revolution/>

Referencia de imágenes y figuras

- Figura nº1:
 - Fuente: <https://j.17qq.com/article/ibfegiejz.html>
 - Última visita: 16/11/2020
- Figura nº2:
 - Fuente: <http://www..com/news/html/2012-12/201212171303857148873.html>
 - Última visita: 16/11/2020
- Figura nº3:
 - Fuente: http://www.china.com.cn/culture/zhuanti/zgjj/2007-11/05/content_9176484.htm
 - Última visita: 16/11/2020
- Figura nº4:
 - Fuente: <httpsmusicool://www.mask9.com/node/215043>
 - Última visita: 16/11/2020
- Figura nº5
 - Fuente: https://www.sohu.com/a/225688483_608484
 - Última visita: 16/11/2020
- Figura nº6:
 - Fuente: <https://kknews.cc/zh-my/history/6eqroll.html>
 - Última visita: 16/11/2020
- Figura nº7:
 - Fuente: <http://www.arsformosa.com.tw/h/ServiceDetail?key=895669656116&cont=183681>
 - Última visita: 16/11/2020
- Figura nº9:
 - Fuente: <http://wap.art.ifeng.com/?app=system&controller=artmobile&action=content&contentid=3299834>
 - Última visita: 16/11/2020
- Figura nº10:

- Fuente: <https://baike.baidu.com/item/王长林/5957>
- Última visita: 16/11/2020
- Figura nº11:
 - Fuente: Toma de la película “Adiós a mi concubina” de Chen Kaige (1993).
- Figuras nº8 y de la 12 a la 26:
 - Fuente: Liu, H., 1997. *The Art Of Facial Makeup In Chinese Opera*. Rochester Institute of Technology. [Disponible online]: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjezsnnnebqAhUR_RQKHTDEDzUQFjAAegQICBAB&url=https%3A%2F%2Fscholarworks.rit.edu%2Fcgi%2Fviewcontent.cgi%3Farticle%3D4318%26context%3Dtheses&usg=AOvVaw1iNu9Rzh4IYWCzRted4omY
- Figura nº27:
 - Fuente: https://www.sohu.com/a/365372190_99905653
 - Última visita: 16/11/2020
- Figura nº 28:
 - Fuente: <http://www.cdshishi.net/newsshow.aspx?mid=165&id=1227>
 - Última visita: 16/11/2020
- Figuras nº29 & 30:
 - Autora de las líneas temporales: Patricia Núñez Martín
 - Fuente: Información sacada de la web: <https://ww2db.com/battle.php?list=C>
 - Última visita: 16/11/2020
- Figura nº31:
 - Fuente: <https://kknews.cc/zh-mo/news/np2b8j3.html>
 - Última visita: 16/11/2020