

CATACRETIZANDO AL OTRO: NOCIONES ASIÁTICAS DE OTREDAD EN *ADIÓS A MI CONCUBINA* y *EL OLOR DE LA PAPAYA VERDE*

Lai Sai Acón

*Docente Catedrática. Escuela de Lenguas Modernas
Universidad de Costa Rica
Lacon567@yahoo.com*

Recibido: 16-07-12 • Aprobado: 19-07-12

Resumen

Este artículo desarrolla nociones clásicas del área de estudios poscoloniales desde otra perspectiva, la del "Otro asiático". La teoría poscolonial básica, en gran parte influida por la alta teoría anglo europea, no debe aplicarse a textos culturales asiáticos sin negociar primero significados locales. La novela *Adiós a mi concubina* y el filme *El olor de la papaya verde* demuestran que la línea divisoria entre el uno y el otro aún es relevante en el contexto asiático. Asia sí tiene sus otros, tal como Occidente los tiene (Oriente, África, Latinoamérica). Este artículo analiza relaciones de poder dentro de Oriente mismo para dar a conocer negociaciones dentro de un contexto chino y dentro de un contexto vietnamita. Ambos contextos revelan intensos procesos de formación de nación y de identidad, así como procesos de estratificación social que se producen debido a la conformación de mitos de nacionalidad y de una identidad única.

Palabras claves: estudios poscoloniales, cine y literatura, Este de Asia.

Abstract

This paper examines classical PoCo concepts from (an)other perspective, that of the "Asian Other". Largely derived from Anglo-European high theory, core "postcolonial theory," I argue, should not be applied to Asian cultural texts without first negotiating local meanings. *Farewell My Concubine* and *The Scent of Green Papaya* are two cultural texts that prove that the self/other demarcation is still relevant in an Asian context. In other words, Asia does have its others, just like the West has its own. This particular paper studies power relations, not between East and West, but within the East, to reveal the negotiations that have taken place in two particular situations, one in a Chinese context and the other one in a Vietnamese context. Both, interestingly enough, take place during times of intense nation formation and identity formulation processes in China and in Vietnam and reveal processes of stratification that result from the conformation of national myths of nationhood and a single identity.

Keywords: postcolonial Studies, film and literature, East Asia.

Es innegable que el variable set de prácticas denominado teoría poscolonial se ha enfocado más en el subcontinente indio, el Medio Oriente, África y el Caribe. *Black Skin, White Masks* y Los condenados de la tierra (*The Wretched of the Earth*) de Frantz Fanon, *Orientalismo (Orientalism) and Culture and Imperialism* de Edward Said, *In Other Worlds* de Gayatri Spivak, y *The Location of Culture* de Homi Bhabha constituyen las lecturas obligatorias de estudiosos que se consideran especialistas en la disciplina. Siendo así, por qué los principios teóricos que hemos entronizado como base fundamental de los estudios poscoloniales se utilizan indiscriminadamente para explicar y desmadejar complejas condiciones históricas y culturales en países del este de Asia tales como China, Corea y Japón, así como en países del sureste de Asia, tales como Camboya, Vietnam y Laos, naciones con procesos de colonización y descolonización que difieren del resto del mundo.

Antes de siquiera tratar de responder la pregunta que da origen a este artículo, lo lógico es justificar el escogimiento de textos. *Adiós a mi concubina*, una novela escrita por una autora de nacionalidad china (que más tarde sería adaptada para el cine por el laureado director Chen Kaige), y el filme *El olor de la papaya verde* de un director vietnamita radicado en Francia son ejemplos de lo que Trinh Minh-ha llamó “una gran variedad de géneros en los cuales la realización en sí misma posee tintes políticos” [mi traducción] (p. 147). Es decir, son obras que no desarrollan temas de colonización y descolonización explícitamente pero aluden a políticas de intervención de potencias pro-imperialistas sutil pero convincentemente. Escogí en particular una obra producida en China continental y otra en Francia. Esta última, a pesar de haber sido realizada en Occidente, se considera un artefacto poscolonial debido a que constituye un retrato íntimo de la vida de una familia vietnamita durante una década en la que Francia perdió el dominio sobre Vietnam y debido a que el director Tran Ang Hung pasó sus años formativos

en la Vietnam anterior al régimen comunista que se instaló en 1976.

En un momento dado de la redacción de este artículo, me llegué a cuestionar la aplicabilidad de los textos fundacionales de la teoría poscolonial a obras de un contexto y área geográfica no tradicionales en la disciplina. Aquellos textos y teorías derivados de la tradición anglo europea deben aplicarse solo si elementos particulares del contexto de *Adiós a mi concubina* y *El olor de la papaya verde* son tomados en cuenta. Una de mis frustraciones originales fue tratar de aplicar las teorías de la “Santísima Trinidad” (como el crítico Bart Moore-Gilbert denomina a Said, Spivak y Bhabha) al pie de la letra. Un pasaje inicial de “Lo poscolonial y lo posmoderno” de Bhabha demuestra por qué la teoría poscolonial no debe aplicarse literalmente al análisis de dos obras como *Adiós a mi concubina* y *El olor de la papaya verde*.

“Postcolonial perspectives emerge from the colonial testimony of Third World countries and the discourses of ‘minorities’ within the geopolitical divisions of East and West, North and South. They intervene in those ideological discourses of modernity that attempt to give a hegemonic ‘normality’ to the uneven development and the differential, often disadvantaged, histories of nations, races, communities, peoples”.¹ (Pp. 245-46).

Sin embargo, ninguna de las obras en análisis muestra retratos del llamado Tercer Mundo ni abordan conflictos entre el Norte y el Sur ni exponen desarrollo desigual e historias diferenciadas y, por lo general, en desventaja de naciones, razas, comunidades o pueblos dentro de China y Vietnam. Fue así como terminé, en jerga PoCo², *negociando* los significados y las aplicaciones de teorías poscoloniales canónicas con el fin de incluir manifestaciones alternativas de *contra discursos*. De ese modo, permití que mi análisis encarnara un “*persistente reconocimiento de heterogeneidad*” (Spivak: 1987, p. 211). En el proceso, catacreticé diversos conceptos poscoloniales y teorías para emular una metáfora de lo que Spivak llama negociación o violencia con el consentimiento o la complicidad del otro³ o “lo que uno no puede no desear”⁴ o rechazar.

La novela de Lillian Lee, *Adiós a mi concubina*, es la historia de dos aprendices de la ópera de Pekín cuyas vidas se entretienen trágicamente con la ópera homónima. Esta obra, a su vez, se deriva de una ópera más antigua llamada *La favorita* que versa sobre la concubina predilecta del rey de Chu, la cual se suicida para facilitar su huida del estado de sitio en que se encuentra por enemigos imperiales. Douzi y Shitou son dos huérfanos que se entrenan en una escuela de ópera a principios del siglo veinte. Las estrictas medidas disciplinarias del método antiguo de educación, en esas escuelas, les imponen un férreo entrenamiento pero, también, los preparan para ser los mejores intérpretes de su época. La dupla se especializa precisamente en la ópera llamada *Adiós a mi concubina*, y es con esta obra que alcanzan la gloria. El par adopta los nombres artísticos de Cheng Dieyi (Douzi) y Duan Xialou (Shitou). La dura disciplina de sus años de entrenamiento en particular tiene un efecto irreversible en Douzi quien, forzado a interpretar papeles femeninos por su contextura y voz, se acostumbra a visualizarse como mujer y se enamora de su compañero y protector desde la infancia, Xialou. Sin embargo, este, a su vez, se casa con una cortesana. Los celos e intrigas entre esposa y "concubina" son alimentados por los conflictos políticos en China desde los años treinta hasta 1976, año en que termina la Revolución Cultural.

Así, la novela retrata las turbulencias históricas de la China moderna con el trasfondo de la subcultura operática de Pekín. Los siglos diecinueve y veinte fueron catastróficos para China. Las guerras del opio que se libraron entre 1839-1842 y 1856-1860 terminaron con derrotas para China, la cesión de Hong Kong, la apertura de más puertos de comercio y, últimamente, con la rendición de China ante potencias occidentales como Gran Bretaña, Francia, Alemania y los Estados Unidos (Munn, 2001: pp. 21-52). Las guerras sino-japonesas contribuyeron a bajar la moral de

por sí por los suelos de los chinos. Finalmente, la caída de la dinastía imperial Manchú, en 1912, fue solo el comienzo de una serie de conflictos entre el Kuomintang y los comunistas, la cual concluyó con la retirada de los nacionalistas a Taiwán y el consecuente ascenso al poder del Partido Comunista en 1949. A pesar de las repetidas invasiones extranjeras a China, esta nunca ha sido ocupada en su totalidad o colonizada en el sentido occidental de la palabra como lo demuestran los casos de las colonias americanas en los siglos dieciséis y diecisiete y de las colonias africanas en el siglo diecinueve.

Si bien *Adiós a mi concubina* no aborda un tema fundamental en los estudios poscoloniales como lo es la colonización por Occidente y sus devastadores efectos en los pueblos colonizados, sí representa los perniciosos efectos de una práctica política que se asocia a las retóricas imperialistas, es decir, las retóricas comunistas. Una de las estrategias que Lee emplea para lograr tal efecto es la catacresis. Es decir, la aplicación errónea de un concepto, a veces deliberadamente. Spivak en particular lo aplica a conceptos "máster" que la hegemonía o el poder colonial imponen para representar a todo un grupo. Lee utiliza la catacresis para mostrar un paralelismo poco obvio entre dos prácticas discursivas. Al contraponer, muy sutilmente, el profundo respeto de un grupo de oficiales japoneses y actores por la ópera china con los métodos poco racionales que los comunistas utilizaron para provocar la caída de la Antigua Sociedad China durante la Gran Revolución Cultural del Proletariado, Lee reinscribe esas prácticas comunistas como prácticas que rayan en la dominación imperialista. En la novela, el término imperialismo no se refiere a un gobierno autocrático como originalmente lo denotaba o a la expansión de tierras como lo entendían las potencias europeas en el siglo diecinueve o al capitalismo y la circulación de bienes marcada por la desigual relación entre las partes, el lucro y la apertura de mercados como lo explican teorías marxistas sobre el imperialismo (Young, 2001:

p. 110). Muy por el contrario, el imperialismo que Lee catacretiza se caracteriza por ser una “economía” basada en la producción, circulación e intercambio de poder y conocimiento como lo entiende Foucault. Los saberes de la burguesía, “*enemigos del pueblo [. . .] terratenientes, miembros de familias pudientes, mecenas de las artes y el sector de derecha*” (Lee, 1993: p. 172), se consideraron decadentes. Por eso, la ópera china rápidamente se transformó en un saber irrelevante pero también reaccionario en la Sociedad Nueva, en la cual los distintos saberes de la gente común fueron reivindicados pero, también, sobrevalorados.

De 1966 a 1976, camarillas de campesinos y miembros del proletariado urbano y los jóvenes Guardias Rojos ascendieron al poder en la Gran Revolución Cultural. Validados por Mao Tse Tung, destruyeron artefactos milenarios de gran valor cultural, difundieron propaganda política que balanceó relaciones de poder a su favor y criticaron y “reeducaron” a las llamadas clases decadentes (la burguesía) de manera que no produjeron soluciones constructivas para la Nueva Sociedad. Muy al contrario, estas constantes luchas contra la autoridad facilitaron la producción y la circulación de áreas del saber que desembocaron en la apropiación y la corrupción del poder y en el ostracismo de aquellos con una ideología “contrarrevolucionaria”. Lee (1993) cuestiona el “gobierno igualitario” del Partido Comunista e, implícitamente, el pensamiento maoísta:

‘Well, who are the People?’

‘We singers aren’t the People. Women aren’t the People. Workers and soldiers aren’t the People. Nobody is the People, but everybody seems to be serving the People. Who are the People? Who’s left?’

‘Chairman Mao?’⁵ (Pp. 181-82).

En realidad, no estaba muy lejos de la verdad pues, aunque la meta del socialismo es, de acuerdo con el socialista alemán Eduard David, “*poner las*

fuerzas de producción del mundo entero al servicio de la humanidad y encumbrar a la gente de todas las razas y lenguas en lo más alto de la civilización” [mi traducción] (citado en Young, 2001: p. 116), es bien sabido que miembros élite del partido (como la infame Banda de los Cuatro) participaron en la construcción poco científica del otro basado en simple diferencia.

Dieyi epitoma al supremo otro: nacido con seis dedos en un burdel, disfrazado como una niña para poder vivir entre prostitutas, entrenado en la ópera para interpretar papeles femeninos e inducido a prácticas homosexuales por un eunuco imperial retirado. Así desarrolla una compleja identidad como una mujer culturalmente construida en el cuerpo de un actor varón. Es precisamente en su papel de actor que la otredad de Dieyi adquiere significados poscoloniales. Las primeras líneas de la novela revelan resentimiento popular contra dos gremios en apariencia disímiles, así como la paradójica atracción que ejercen:

“Prostitutes have no heart; actors have no morals. [. . .]. A prostitute has to make her living by putting on a show of feeling in bed; an actor may be the embodiment of virtue and integrity as he struts upon the stage. [. . .]. Without a stage to prop him up, the actor is just an ordinary man, with an unmemorable face and unfulfilled expectations. His strength and power come from artifice—he relies on them to live [. . .]”⁶ (Lee, 1993: pp. 1-2).

Como artista, Dieyi exuda un misterioso atractivo para su audiencia. Cuando cruza la línea entre lo artificioso y lo real, se transforma en la viva representación de la concubina Yu Ji, como así lo reconocen él mismo y su mecenas, el señor Yuan Siye (pp. 85, 88), con lo cual libera otros significados en el proceso. No solo encarna el alma misma de la concubina sobre el escenario porque es su pasión, sino que, además, necesita fingir para obtener lo que quiere. De tal modo subvierte oposiciones binarias tradicionales de colonizador y colonizado, del amo y el subalterno, de dominador y dominado. Durante la ocupación japonesa, cuando actúa para el mariscal Aoki, no lo hace

como el orgulloso sujeto colonial que replica, sino como un sujeto ambivalente que negocia su orgullo nacionalista con su rechazo al invasor. Por un lado, vacía toda su alma y años de preparación en su actuación (p. 136) y es capaz de sostener una conversación madura sobre la ópera, pero, por otro lado, se siente disgustado por la ocupación y piensa que ser invadidos es como ser fileteados como un pez y ser comidos crudos (p. 138), en referencia a la costumbre japonesa de consumir pescado fresco crudo en rodajas. Otro ejemplo de la ambigua otredad de Dieyi y del tipo de oposiciones binarias que la novel subvierte, es su aquiescencia a ser el amigo íntimo del señor Yuan. Como su mecenas y su patrón, Yuan personifica la jerarquía. Representa el rol del *jing* o protagonista masculino cuando Dieyi y Yuan cantan después de la ruptura profesional con Xialou. Al convertirse en su protegido, Dieyi accede a personificar la ambigüedad ominosa del actor que representa a una mujer tanto en escena como en la vida real y, en teoría, también debería acceder a representar el rol del subalterno. Se convierte solo en el otro cultural (no así en un el otro racializado), es decir, socialmente está construido por la categoría de género y es deseado por el amo, por eso tiene el poder para revertir la jerarquía pues “*su fuerza y poder proviene del artificio*” [mi traducción]. Dieyi demuestra ser el verdadero amo porque, en realidad, utiliza a Yuan para atraer la atención de Xialou, aunque infructuosamente.

El olor de la papaya verde es otro texto que aborda temas similares en el este asiático. Al ambientar el filme en una década altamente cargada de sentimientos anticoloniales y nacionalistas, Tran Ang Hung, irremediabilmente, alude al contexto histórico. Transformada en un protectorado francés desde finales del siglo diecinueve, Vietnam tuvo una existencia traumática durante el siglo veinte⁷. La imposición de la autoridad colonial francesa topó con resistencia y repudio, primero moderados y, después, fieros. El ascenso de grupos nacionalistas y luego de comunistas,

en los años veinte y treinta, y la breve ocupación militar japonesa en Vietnam durante la Segunda Guerra Mundial fueron el preámbulo de la búsqueda expulsión de los franceses en 1954 y la consecuente separación del país en Vietnam del Norte y Vietnam del Sur. Para evitar que los comunistas se apropiaran del sur, los Estados Unidos de América intervinieron en sus asuntos domésticos en un intento por detener la expansión del comunismo. A pesar de sus esfuerzos, los comunistas, finalmente, se hicieron con el poder en 1975 y las dos Vietnam se convirtieron, al año siguiente, en la República Socialista de Vietnam.

Para una persona poco entrenada en teorías culturales anglo-europeas, *El olor de la papaya verde* puede parecerle la clásica historia de Cenicienta: Mui es una niña vietnamita que sirve para dos familias de clase media alta entre 1951 y 1961; se llega a casar con el patrón y evoluciona como la papaya de un fruto verde, duro, lechoso e insaboro a una fruta anaranjada con una succulenta, fragante y dulce carne. El relato es, en apariencia, bastante simple y no hace referencia a las ocupaciones imperialistas o al Viet Minh, las fuerzas nacionalistas locales, o al conflicto con los comunistas o a la Guerra de Vietnam. Sin embargo, es a través de esa ausencia de imágenes visuales explícitas que Tran logra reinscribir los temas de colonización y descolonización en Vietnam. Como Trinh Minh-ha argumenta, “*no hay temas ‘apolíticos’ o demasiado limitados; eso sí, hay representaciones apolíticas y limitadas de algunos temas. Un filme no necesita atacar instituciones o personalidades gubernamentales para considerarse político*” (p. 148). De hecho, la engañosa falta de acción y el énfasis en imágenes auditivas que convergen con los pequeños detalles del día a día, en un hogar con medios económicos, desvían nuestra atención lejos de temas de colonización y descolonización que se cuelan entre las grietas de ese perfecto y sereno universo anterior a las dos Vietnam y a la Guerra de Vietnam. El toque de queda y el zumbido del motor del avión sugieren la inminencia

de un conflicto armado entre el colonizador francés y el Partido Nacionalista Vietnamita. Pero para Mui y sus patronos, la vida sigue igual, pues habitan un microcosmos en donde la subalternidad y la alteridad no son definidas por la mirada de Occidente.

La otredad de Mui no proviene de una representación de su diferencia por parte de Occidente, sino que, como en *Adiós a mi concubina*, proviene de significantes locales. Mui se integra al seno de esta familia adinerada de mercaderes que habían perdido a una hija que, de haber sobrevivido, tendría la edad de ella. Se integra como una niña campesina de baja o nula escolaridad. Es tratada con desdén por el hijo menor, Tin, principalmente porque es un niño extremadamente travieso. Pero la patrona la mimaba probablemente porque le recuerda a su hija fallecida. Durante la primera mitad del relato, Tran se rehúsa a orientar el filme proponiendo una distinción clara entre la élite y la subordinada. Así, para Mui, transcurren diez años de serenidad con esta familia, la cual viene a menos y la deja ir con otro patrón, un viejo amigo de la familia llamado Khuyen. La primera vez que Mui posara su mirada en él, cuando aún era una niña, queda fascinada con su aire moderno y bohemio. Como es de esperar, la casa de Khuyen está decorada con arte, tanto oriental como occidental, tanto moderno como antiguo. La edificación de cuatro paredes contrasta con el estilo tradicional vietnamita de la casa de la otra familia: espacios abiertos que se funden con la naturaleza. Al contrario de sus viejos amigos, Khuyen no interpreta melodías en tradicionales instrumentos de cuerdas, o con los címbalos o el gong, sino que interpreta música experimental en su piano. De igual manera, la prometida de Khuyen es una chica vietnamita moderna que gusta de vestir atuendos occidentales, maquillarse y coquetear con él, quizá más de lo que se consideraba decoroso para la época.

No obstante, el fuerte contraste entre el estilo de vida familiar en un hogar tradicional vietnamita y el estilo de vida en un hogar con influencias

occidentales de un hombre soltero con una mente progresista, Tran aun se rehúsa a introducir las oposiciones colonizador-colonizado y amo-subalterno en su obra. Muy al contrario, el filme reconcilia valores opuestos de una manera "spivakiana": "*'negociación' con un rechazo de instituciones culturales, textos, valores y prácticas teóricas de occidente que no es tan sencillo en apariencia*" (citado en Moore-Gilbert, 1997: p. 78). Tran conciencia a su público acerca de las confrontaciones por la soberanía que se libran en su país, pero no hace intentos por replicar con un discurso anticolonial contra el colonizador francés, pues es obvio que ya no está en el poder y que, en lugar de ellos, se instalaron los comunistas. En la casa de Khuyen, Mui realiza sus labores con fidelidad y en silencio. Prepara elaboradas comidas y limpia muy concienzudamente para un hombre que nunca ha posado la mirada en ella, siquiera para expresar gratitud. Pero al llegar su día libre, Mui se enfunda en las finas ropas que su antigua patrona guardara para la boda de su hija fallecida. Toda acicalada, decide que lo único que puede completar su atuendo es el labial que la prometida olvidó donde Khuyen, con su habitual desenfado. Mientras se aplica el labial sin prisa, su patrón la sorprende y no puede evitar observarla con detenimiento. Una cohibida Mui retrocede a los aposentos traseros de la casa, pero un seducido Khuyen la sigue irremediablemente. Juegan a las escondidas silenciosa e infatigablemente hasta que ella busca refugio en su habitación. El juego, sin embargo, no ha finalizado, pues él entra tras ella. Todos los significantes parecen apuntar hacia la clásica violación de la pobre e ignorante sirvienta por el rico y arrogante patrón. Pero, en la siguiente escena, el compromiso con la prometida liberal es roto y los últimos minutos de la película muestran una esplendorosa Mui encinta vistiendo un atuendo vietnamita amarillo y hablando por primera vez como el personaje adulto. Khuyen le ha enseñado a leer y todo en su aspecto indica que ha pasado de ser sirvienta a la señora de la casa. Como la papaya verde, Mui ha logrado un cambio fructífero.

El tipo de violencia consentida que Tran retrata es posible debido a la ambivalencia de la relación entre el patrón y la sirvienta. Al ser una alegoría de su país, ella es un ejemplo de la integridad del campesinado, poco contaminado por instituciones como la escuela y con su sentido de pertenencia a su clase, lo cual no significa que es una sierva menguada, sino una sirvienta consciente de su lugar en esa casa. A la vez, Mui está cautivada por este amigo de sus primeros patronos, un hombre mayor irresistiblemente masculino y deliberadamente distante, por lo que no puede evitar sentir alborozo cuando sus patronos la envían donde Khuyen. Al parecer, la fresca belleza de Mui también ha dejado una huella en su mente, como se observa cuando Khuyen inconscientemente esboza sus clásicas facciones, conspicuamente similares a las de las antiguas estatuas del sureste asiático que pululan en la casa moderna. El juego a las escondidas es una metáfora de la negociación entre las oposiciones binarias que marcan su posición en esa sociedad. Ambos comprometen sus respectivos valores y alcanzan un consenso con respecto a las reglas que definen la relación. Se da una violencia consentida no solo en Mui sino, también, en Khuyen. Él logra posesionarse de su candor y frescura, pero a cambio del desplazamiento de la prometida y su emplazamiento social como la señora de la casa. Negocian, así, la otredad mutua.

Debido a que los temas de colonización occidental y descolonización no están abiertamente desarrollados en *Adiós a mi concubina* y *El olor de la papaya verde*, el grueso de los conceptos teóricos empleados no poseen las mismas resonancias poscoloniales que en obras, en donde esos temas se tratan explícitamente. Al final, Dieyi y Mui adquieren la dimensión de alegorías nacionales de China y Vietnam, respectivamente. Alegorías, sin embargo, que no tienen la intención de replicar al imperialista, sino de revelar negociaciones locales

de alteridad y ambigüedad. Textos como *Adiós a mi concubina* y *El olor de la papaya verde* no participan en las conversaciones de Occidente acerca de “*las conexiones entre los temas de raza, nación, imperio, inmigración y etnicidad y la producción cultural*” [mi traducción] (Moore-Gilbert, 1997: p. 6), como sí se espera de textos de regiones más “auténticamente” poscoloniales.

Notas

1. Las perspectivas poscoloniales emergen del testimonio colonial de países tercermundistas y de los llamados discursos “minoritarios” dentro de las divisiones geopolíticas de este y oeste, norte y sur. Intervienen en esos discursos ideológicos de modernidad que intentan proveer “normalidad” hegemónica al desarrollo desigual y a las historias diferenciadas y, por lo general, en desventaja de naciones, razas, comunidades, pueblos.
2. Apócope de la palabra poscolonial, en jerga Poscolonial.
3. Gayatri Spivak. (1996). *Bonding in Difference: Interview with Alfred Arteaga. The Spivak Reader*. New York: Routledge. P. 19.
4. Spivak. (1987). *Neocolonialism and the Secret Agent of Knowledge. In Other Worlds*. London: Routledge. P. 244.
5. ¿Quiénes son el Pueblo?
Nosotros los cantantes no somos el Pueblo. Las mujeres no son el Pueblo. Los trabajadores y soldados no son el Pueblo. Nadie es el Pueblo pero todos parecen estar sirviendo al Pueblo. ¿Quién es el Pueblo?
¿Quién más queda?
¿Mao?
6. Las prostitutas son despiadadas; los actores son inmorales [. . .] Una prostituta se gana la vida fingiendo emoción en la cama; un actor podrá ser la encarnación de la virtud y la integridad en escena

[. . .]. Sin un escenario, un actor es un hombre ordinario con rasgos poco memorables y esperanzas sin cumplir. Su vigor y poder provienen del artificio – depende de ellos para poder sobrevivir.

7. La fuente de este resumen proviene de Fairbank *et al.*

Bibliografía

- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen. (2000). *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge.
- Bhabha, Homi. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Fairbank, John, Reischauer, Edwin O. & Craig, Albert. (1989). *East Asia: Tradition and Transformation*. Boston: Houghton-Mifflin, pp. 876-94.
- Lee, Lillian. (1993). *Farewell to my Concubine*. Traductora Andrea Lingenfelter. New York: W. Morrow.
- Moore-Gilbert, Bart. (1997). *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*. London: Verso.
- Munn, Christopher. (2001). *Anglo-China: Chinese People and British Rule in Hong Kong, 1841-1880*. Great Britain: Curzon.
- Spivak, Gayatri. (1987). *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Routledge. *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Eds. Donna Landry and Gerald MacLean. New York: Routledge, 1996.
- Tran Ang Hung, dirección. (1993). *The Scent of Green Papaya*. Actuaciones: Tran Nu Yên-Khê, Truong Thi Lôc, Nguyen Anh Hoa. Productor Christophe Rossignon. Videocassette. Columbia TriStar Home Video, 2001.
- Trinh T, Minh-ha. (1991). *When the Moon Waxes Red*. New York: Routledge.
- Young, Robert J. C. (2001). *Postcolonialism: an Introduction*. Malden: Blackwell.