

April 2022

## Las Voces desde la Liminalidad Sino-peruana: –Una Lectura Comparativa de Mongolia y La Vida no Es una Tómbola–

Jing Tan

*Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College*

Follow this and additional works at: [https://repository.lsu.edu/gradschool\\_theses](https://repository.lsu.edu/gradschool_theses)



Part of the Asian American Studies Commons, Chinese Studies Commons, Ethnic Studies Commons, European Languages and Societies Commons, Latin American Languages and Societies Commons, Latin American Literature Commons, Latina/o Studies Commons, Modern Languages Commons, Modern Literature Commons, Other Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons, Translation Studies Commons, and the Women's Studies Commons

---

### Recommended Citation

Tan, Jing, "Las Voces desde la Liminalidad Sino-peruana: –Una Lectura Comparativa de Mongolia y La Vida no Es una Tómbola–" (2022). *LSU Master's Theses*. 5518.

[https://repository.lsu.edu/gradschool\\_theses/5518](https://repository.lsu.edu/gradschool_theses/5518)

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Scholarly Repository. It has been accepted for inclusion in LSU Master's Theses by an authorized graduate school editor of LSU Scholarly Repository. For more information, please contact [gradetd@lsu.edu](mailto:gradetd@lsu.edu).

**LAS VOCES DESDE LA LIMINALIDAD SINO-PERUANA:  
–UNA LECTURA COMPARATIVA DE *MONGOLIA Y LA VIDA  
NO ES UNA TÓMBOLA*–**

A Thesis

Submitted to the Graduate Faculty of the  
Louisiana State University and  
Agricultural and Mechanical College  
in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of  
Master of Arts

in

The Department of World Languages, Literatures, and Cultures

by  
Jing Tan  
B.A., Peking University, 2008  
May 2022

路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索。

——《離騷》

## ACKNOWLEDGEMENTS

I wish to express my deepest, most heartfelt gratitude to Professor Andrea Morris, without whom I could not possibly imagine completing this project, putting into words all the thoughts I had been shaping and reshaping in a somewhat prolonged process. She has been incredibly helpful, guiding me through the journey of unearthing relevant concepts and philosophies, integrating theories and criticisms into my research, formulating my own ideas, honing my own voice, weaving myriad wandering contemplation into a coherent whole. Her critical insight, invaluable guidance, tender patience, kind encouragement, warm support, genuine compassion, graceful generosity will always be dearly cherished.

I am truly grateful to Professor Laura Martins for her exuberant enthusiasm and fond affection, for spending many delightfully productive hours helping me refine my writing, and to Professor Dorota Heneghan for teaching me so much about becoming a more methodical, more thoughtful scholar, for believing in me and caring so much, firmly urging me to stick to my academic pursuits (I will!). I am deeply thankful to Dr. Solimar Otero, Dr. Sharon Weltman, Dr. Alejandro Cortazar, and all my wonderful professors at LSU, whose support means a great deal to me, and from whom I have learned so, so much.

My heart is filled with gratitude to my parents, and my uncle, who have always been an unfailing source of love, warmth, and security, who give me the freedom to roam the world, to explore life's endless possibilities. To my dear little sister, too, whose love, understanding, and caring empathy never fail to bring me comfort at challenging moments.

With longing nostalgia, I thank Loanne and other extraordinary friends from that wild phase of life, who inspired me to let go of external expectations and pursue my real passion. And my cherished friends Héctor, Violeta, Alí, Jonathan, my beloved professors David Huerta,

Laurette Godinas, Tania Alarcón Rodríguez, and many others, whose brilliance, love, wondrous presence and exhilarating company gifted me with a beautiful, magical voyage of indulging in the sheer bliss of learning just for learning's sake.

I am so grateful, too, to Anwita, Negar, Meghan, and all my talented, driven classmates at LSU, for their warm friendship, kind support, and constant inspiration. Words cannot convey my loving gratitude to Marvin, the bosom friend who has been there every step along the way the past few years. He has been such a solid source of strength in so many ways, intellectually, emotionally, spiritually, and beyond. All those lovely, special kaffeeklatsches will always be fondly remembered.

And Frej, thank you for everything. For being the way you are, so perfect, the little flaws notwithstanding. For all the *bröd*, all the *wok*, all the *fika*. Thank you too, *lilla* Hilding, for all the love, all the joy, for being this sweet happiness incarnate. I can't wait to embark on the next adventure with y'all, learning, growing, exploring the uncertainties, as well as the wonders, of a new continent.

## TABLE OF CONTENTS

ACKNOWLEDGEMENTS.....	iii
ABSTRACT.....	vi
RESUMEN .....	viii
INTRODUCCIÓN.....	1
Estado de crítica .....	5
Temas de investigación.....	7
Marco teórico.....	11
Organización del trabajo.....	13
CAPÍTULO 1. ESCRITURA EN LA LIMINALIDAD, HOGAR EN LA APATRIDIA .....	15
Lectura preliminar: transnacionalismo y orientalismo .....	16
Lectura más a fondo: hogar, retorno, apatridia, apegos y escritura.....	30
CAPÍTULO 2. LA IDENTIDAD <i>PERFORMADA</i> : CENTRALIZACIÓN DE LO SINO- PERUANO, HUMANIZACIÓN DE LO TUSÁN.....	51
Traducción cultural: un retrato desde adentro de lo sino-peruano.....	57
Humanizar a la tusán: una mirada que penetra la doble alterización .....	66
CAPÍTULO 3. FRENTE A LAS LIMITACIONES: VOZ, SUBJETIVIDAD Y AGENCIA FEMENINAS.....	80
Las limitaciones, el cuerpo frigidizado, y la afonía.....	84
Romper yugos, ponerse en el texto: voz y sexualidad descensuradas.....	91
¿Lugares comunes?: estereotipos, vínculo generacional, escape y libertad.....	102
CONCLUSIÓN.....	108
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	112
VITA.....	115

## ABSTRACT

Chinese immigrants first arrived in Peru in the mid-19th Century. Since then, the Sino-Peruvian community has lived through myriad vicissitudes. Today, despite its indisputable influence in Peru's history, it is still largely invisible in society, just as the concept of an Asian Latin American identity remains elusive in the national consciousness. In the literary and academic world, the scarcity of a voice highlighting Chinese legacies in Peruvian literature is echoed by the dearth of such a voice in the criticism regarding works by Sino-Peruvian writers about Sino-Peruvian experiences.

This comparative analysis engages with two novels that evince deep parallelism with their respective authors' lives: *La vida no es una tómbola* (2008) by Siu Kam Wen and *Mongolia* (2015) by Julia Wong. Siu was born in China, then moved to Peru at a young age; Wong is a *tusán*,<sup>1</sup> born and raised in Peru by a Chinese father and a mestiza mother. In its unique way, each text explores the liminal state of its autobiographical protagonist and other characters, encompassing the themes of home, return, statelessness, multilingualism, otherness, otherization. Moreover, both novels feature meta-narrative moments that unveil their authors' musings on the artistic, creative process of honing one's voice, articulating one's subjectivity, forging one's agency despite multifarious sociocultural limitations.

Thus, this project aims to compare and contrast these attributes revealed in both texts. In particular, to fill the void in current studies, it seeks to ascertain how the authors' different migrant states—one as a first-generation immigrant, the other as a *tusán*—impact their perspectives, attitudes, narrative strategies, and constructed fictional worlds. Besides, it examines two female characters from the viewpoint of gender studies, an aspect surprisingly unexplored in

---

<sup>1</sup> A Peruvian expression that means “born [in this Peruvian] land.”

these texts. Finally, as a Chinese critic, I strive to respond to the lacuna of a “Chinese” voice in the criticism by incorporating into textual analyses my own comprehension, grounded in my knowledge of Chinese languages, cultures, literatures, values and worldviews.

Keywords: Peru, China, migration, *tusán*, statelessness, nomadism, orientalism, transnationalism, transculturation, deterritorialization, cultural translation, multilingualism, gender, agency, sexuality, writing, performativity.



## RESUMEN

Los primeros inmigrantes chinos llegaron a Perú a mediados del siglo XIX. Desde entonces, la comunidad sino-peruana ha vivido incontables vicisitudes. Hoy, pese a su indiscutible influencia en la historia peruana, sigue esencialmente invisible en la sociedad, al igual que el concepto de una identidad latinoamericana asiática permanece esquivo en la conciencia nacional. En el mundo literario y académico, la escasez de una voz que subraye los legados chinos en la literatura peruana se hace eco de la carencia de tal voz en la crítica de las obras de escritores sino-peruanos sobre experiencias sino-peruanas.

Este análisis comparativo dialoga con dos novelas que evidencian un hondo paralelismo con la vida de sus autores: *La vida no es una tómbola* (2008) de Siu Kam Wen, *Mongolia* (2015) de Julia Wong. Siu nació en China, luego se mudó a Perú a una edad temprana; Wong, una *tusán* de padre chino y madre mestiza, nació y creció en Perú.<sup>2</sup> Cada texto explora de manera única el estado liminal de su protagonista autobiográfico(a) y otros personajes, abarcando los temas de hogar, retorno, apatridia, multilingüismo, alteridad, y alterización. Asimismo, ambas novelas destacan momentos meta-narrativos que develan las contemplaciones de los autores sobre el proceso artístico-creativo de moldear la voz propia, encontrar expresión para su subjetividad, y forjar su agencia a pesar de variopintas limitaciones socioculturales.

Así, este proyecto pretende comparar y contrastar estos atributos revelados en ambos textos. En particular, para llenar el vacío en los estudios actuales, busca averiguar cómo los distintos estados migratorios de los autores impactan sus perspectivas, actitudes, estrategias narrativas y mundos ficticios construidos. Además, examina dos personajes femeninos mediante el lente de los estudios de género, un aspecto poco explorado en ambas novelas. Por último,

---

<sup>2</sup> Un peruanismo que significa “nacido(a) [en esta] tierra [peruana]”.

como crítica china, intento responder a la laguna de una voz “china” en la crítica al incorporar a los análisis textuales mi propia comprensión, basada en mi conocimiento de las lenguas, culturas, literaturas y cosmovisiones chinas.

Palabras clave: Perú, China, migración, tusán, apatridia, nomadismo, orientalismo, transnacionalismo, transculturación, desterritorialización, traducción cultural, multilingüismo, género, agencia, sexualidad, escritura, performatividad.

## INTRODUCCIÓN

La inmigración de China a Perú ha tenido una historia larga y complicada. A mediados del siglo XIX, cuando la esclavitud africana fue abolida en Perú (en 1854), los terratenientes peruanos llevaron obreros chinos de Guangdong, Macao y Fujian para trabajar en campos de guano, plantaciones de azúcar y algodón, y ferrocarriles. Así, entre 1849 y 1874, llegaron 100.000 trabajadores chinos por contrato, para labrar junto a los esclavos africanos, los negros libres, los indios y los mestizos (López-Calvo, “Sino-Peruvian Identity” 74). En 1874, al anularse en Perú la política de mano de obra por contrato, muchos de esos chinos, hombres solteros en su gran mayoría, se quedaron como jornaleros; los más afortunados de ellos, después de luchas difíciles y arduas, terminaron abriendo pequeñas bodegas, pulperías, chifas y semejantes tiendas en Lima y otros centros urbanos más pequeños. A fines del mismo siglo, se establecieron negocios chinos en todo el país (Kerr 54-55).

Sin embargo, la creciente presencia de inmigrantes chinos no generó cambios inmediatos en la identidad nacional peruana: la élite persistía en su ideología de la supremacía blanca, considerando a los asiáticos como una raza de segunda clase (Ko 76). Luego, el comienzo del siglo XX vio la implementación de políticas migratorias restrictivas que prohibían a los chinos emigrar con sus familias, seguida décadas más tarde por una legislación discriminatoria que, durante la presidencia de Manuel A. Odría (1948-1956), impedía el reingreso de chinos nacidos en Perú que residían temporalmente en el extranjero.

En ese contexto histórico, los sino-peruanos han padecido durante largo tiempo la exclusión y marginación. A principios de siglo XX, el típico inmigrante chino, quien a menudo se había instalado en el país andino como humilde tendero, se caracterizó en el imaginario nacional por “su venta a menores precios”, así como su presencia en trabajos “nada atractivos

para el resto de la población”. Incluso a finales del siglo, cuando muchos chinos se habían integrado en un amplio espectro de actividades económicas –desde la agricultura al por mayor y al por menor hasta el comercio de importación y exportación–, seguían siendo más conocidos por su asociación percibida con las bodegas, pulperías y chifas (Kerr 55).

Al mismo tiempo, la comunidad ha vivido múltiples transfiguraciones socioculturales. Durante la Guerra Fría, la comunidad sino-peruana “se desintegró parcialmente”, cuando muchas familias adineradas huyeron a Canadá y los Estados Unidos. Además, muchos de los hombres chinos que se habían quedado en Perú, viéndose privados de la oportunidad de traer a sus familias desde su patria, contrajeron matrimonio con mujeres “de origen racial indígena”, cuya “descendencia mestiza” aparentemente compartía rasgos físicos con la población mayoritaria, adquiría el castellano como su lengua materna, perdía poco a poco el contacto con su herencia ancestral y lentamente se rompía con las formas de vida tradicionales chinas (Ko 77 y 80).

Hoy en día, en la composición étnica peruana dominan los amerindios y mestizos; después figuran las personas de ascendencia europea, los negros y mulatos, mientras que los asiáticos orientales forman sólo el 1% de la población (López-Calvo, “Sino-Peruvian Identity” 73). Aunque un gran número de migrantes asiáticos han penetrado en las escenas peruanas profesionales, intelectuales y políticas, al tiempo que su influencia en la construcción de la peruanidad se ha ejemplificado en el éxito del Grupo Wong, principal operador de supermercados del país, propiedad de inmigrantes chinos que se considera una “joya peruana”, así como la presidencia de Alberto Fujimori (1990-2000), descendiente de japoneses, y el poder duradero de la familia Fujimori en la política peruana (Ko 71), el concepto de una identidad asiática latinoamericana sigue siendo muy esquivo en la conciencia nacional. En la literatura, el énfasis se ha puesto ante todo en las obras francófonas y anglófonas de África, Australia, el

Caribe y el subcontinente indio; los críticos se han concentrado “casi exclusivamente” en los principales componentes étnicos: los indígenas y mestizos, los europeos y los afrodescendientes (Gnutzmann 250). En Perú, en concreto, la producción cultural de la comunidad sino-peruana en gran parte ha sido pasada por alto en el mundo académico. Las pocas veces que ha abordado la existencia de inmigrantes chinos en la literatura peruana, analiza, sobre todo, su representación por autores peruanos no asiáticos en vez de su auto-representación, concibiéndolos como objetos pasivos que dejan que los de afuera hablen por ellos, y no como sujetos de sus propias vivencias culturales e identitarias (López-Calvo, “Introducción” 3).

Ante este trasfondo, el enfoque orientalista sigue impregnando el discurso y niega clasificar a los latinoamericanos de ascendencia asiática como representativos de la identidad latinoamericana. El tema de la alteridad resuena fuertemente en la experiencia asiática latinoamericana; pese al surgimiento de algunos autores prominentes de ascendencia asiática, sus contribuciones literarias a menudo se ven excluidas, o al menos marginadas, frente a la cultura mayoritaria (Lee-DiStefano, “Subjectification” 188-189). Como era de esperar, la cantidad de estudios comparativos sobre obras literarias por escritores peruanos de ascendencia asiática ha sido escasa. Esto se convierte en uno de los impulsos iniciales detrás de este trabajo: para darles una mirada comparativa a dos novelas por autores que pertenecen precisamente a dicha categoría—*La vida no es una tómbola* (2008) de Siu Kam Wen y *Mongolia* (2015) de Julia Wong—.

Aunque ambos autores pueden catalogarse como escritores sino-peruanos, se destacan diferencias notables entre sus respectivas biografías. Siu Kam Wen (蕭錦榮) nació en 1951, en Zhongshan, Guangdong, China. Su padre había emigrado a Perú en la década de 1930; años más tarde, regresó brevemente a China para casarse y tener un hijo. En 1957, el niño Siu y su madre se mudaron a las afueras de Hong Kong y, en 1959, llegaron a Lima para reunirse con su padre.

Allí, el pequeño Siu, que sólo podía hablar el chino hakka y cantonés, tendría que aprender a hablar y escribir español. Más tarde, fue a la universidad para estudiar contabilidad y literatura, soñando con convertirse algún día en escritor de lengua castellana. Incapaz de obtener la nacionalidad peruana, en 1985 se trasladó con su familia a Hawái, donde ha vivido desde entonces. Desde los años 80, ha publicado varias colecciones de cuentos y novelas. Escribe también en inglés, y ha realizado traducciones entre éste y el español (López-Calvo, “Sino-Peruvian Identity” 73; Lee-DiStefano, “Subjectification” 193).

En cambio, Julia Wong nació en Chepén, Perú, en 1965. Su padre fue un inmigrante chino de Panyu, Guangdong; su madre fue una *tusán* (“persona [china] nacida en la tierra extranjera”: Perú en este caso) de Trujillo, de ascendencia hakka.<sup>1</sup> Wong fue criada entre Chepén y Macao. Además, ha vivido en Buenos Aires, Lima, Hong Kong, Alemania (durante ocho años, con su esposo de entonces) y los Estados Unidos. Escribe tanto en el castellano como en idiomas extranjeros. Desde los años 90, ha publicado varios poemarios, colecciones de cuentos y novelas (López-Calvo, “Between National Borders” 107-109; Gnutzmann 252).

Pese a las diferencias biográficas entre sus autores, ambas novelas comparten rasgos importantes: cada una de las dos despliega una narrativa con gran paralelismo con la vida de su autor(a): según un crítico, *La vida no es una tómbola* –una novela de formación que relata los apuros, las luchas y los aprendizajes en la vida de Héctor Chang, un niño que se muda del sur de China a Perú para vivir en el barrio chino de Lima entre otros inmigrantes, de cuyas luchas y frustraciones es testigo, y trabajar para su padre, un tendero que, albergando valores confucionistas tradicionales, desprecia al hijo por su individualidad y aspiraciones literarias–

---

<sup>1</sup> En realidad, Wong misma también se considera una *tusán*. Las implicaciones de este término, culturalmente muy cargado, para la lectura de los textos se discutirán en detalle en el segundo capítulo.

resulta la obra “más autobiográfica” de Siu (Yen, *Toma y Daca* 92); asimismo, en *Mongolia* –la cual cuenta en un tono íntimo los acontecimientos de la vida de Belinda, una joven tusán que navega por sus complicadas relaciones con su difunto padre chino, con su amante alemán y consigo misma, contemplando sus sentimientos conflictivos con la nación andina y la tierra oriental, mientras va vagando por ellas–, la historia de la familia de la protagonista, su estrecho vínculo con su padre, sus relaciones amorosas, así como sus diversas estancias en Perú, Macao, Hong Kong, claramente hacen recordar a las experiencias de la propia escritora. Por ende, sería fructífero examinar las implicaciones intertextuales y metatextuales de las novelas en yuxtaposición con las vidas de sus autores, y analizar de qué manera, por qué razones, con qué efectos similares o distintos se entrelazan ciertos aspectos autobiográficos con la narrativa en ambos textos.

### **Estado de crítica**

En el fondo de las motivaciones que impulsan este trabajo, se encuentra una intención profundamente sentida de llenar un cierto vacío de la crítica respecto a estos autores sino-peruanos. Si como se ha señalado reiteradamente en los análisis sobre ambos escritores, la presencia literaria de este grupo específico sigue siendo en gran medida periférica, así parece también el estado de crítica de sus obras. Si bien Siu –quien comenzó a publicar en la década de 1980, en un momento en que la mayoría de los críticos ignoraban su contribución literaria– ha ido ganando paulatinamente la atención moderada de los académicos a lo largo de los años, las obras de Wong están aún muy poco estudiadas. Hasta el día de hoy, según mi investigación, a las obras de Siu se han dedicado unos capítulos de libros –de Debra Lee-DiStefano, Ignacio López-Calvo, Huei Lan Yen–, así como varios artículos, y un par de tesis doctorales –de Maan Lin y

Yushu Yuan—. La mayoría de estos cubren análisis de sus obras anteriores, aunque algunos también tratan sobre su novela más reciente, *La vida no es una tómbola*. En el caso de Wong, una escritora aún menos conocida, hay varios artículos que examinan su poesía, u otra novela más corta y anterior a *Mongolia*, pero ninguno aborda esta, aunque como una de sus prosas más largas, complejas y estilizadas, con una voz única que explora temas profundamente íntimos y altamente relevantes en el mundo actual, amerita mayores intereses académicos.

A pesar de su escasa cantidad, estas críticas resultan muy valiosas. La mayoría de los estudiosos han tratado tanto la importancia urgente como los desafíos considerables para forjar un espacio más central y visible para la literatura sino-peruana en el contexto latinoamericano: algunos proveyendo el panorama de la historia de los migrantes chinos en Perú; otros remontándose al origen del concepto de una identidad asiática latinoamericana en las tradiciones literarias y culturales; aun otros rastreando el desarrollo de la representación textual de los sujetos sino-suramericanos en el transcurso del tiempo. R. A. Kerr, uno de los primeros críticos de Siu, ha colocado algunas obras de la etapa inicial de su carrera en el trasfondo de la escritura asiático-hispana en un contexto peruano para analizarlas a través de una lente poscolonialista, comparándolas con otras escrituras poscoloniales. Asimismo, Rita Gnutzmann, en su artículo que explora la cuestión de las “identidades híbridas” a partir de las obras de varios escritores peruanos de ascendencia china o japonesa, ha examinado algunos de los textos anteriores de Wong y Siu, derivando su apoyo metodológico de las teorías de transnacionalidad, o transnacionalismo. De manera similar, Lee-DiStefano ha investigado en la primera colección de cuentos de Siu tales temas como la alteridad, la identidad mestiza y la experiencia transnacional, considerando así las posibles ramificaciones que la centralización de parte de Siu de los sujetos



sino-peruanos como protagonistas puede implicar para la formación de una nueva identidad asiática latinoamericana.

Yen, primero en un artículo y luego en un capítulo de su libro, examina de cerca la evolución de las identidades de los migrantes, los complejos conflictos internos que los rodean en *La vida no es una tómbola*, al tiempo que brinda un análisis riguroso del proceso de transculturación desplegado en la obra. Su noción de transculturación lingüística, en particular, despierta mi firme interés en seguir explorando este fenómeno intrigante en las novelas. López-Calvo, curiosamente, en sus capítulos de libros y múltiples artículos, abarca estudios críticos tanto de Siu como de Wong, aunque en el caso de esta última, habla de la poesía y no de la prosa de la escritora. Uno de sus enfoques centrales es la influencia, o la falta de ella, del legado étnico chino en la escritura de ambos autores. Presta atención especial a cómo la escritura significa diferencias culturales e inscribe la alteridad; a las representaciones e implicaciones en las obras de Siu de la “auto-explotación” dentro de la comunidad de los migrantes chinos; al cosmopolitismo como herramienta vital en la voz poética de Wong para ejercer la subjetividad y rechazar el racismo epistémico. En especial, ciertos detalles que han surgido de su razonamiento, como el papel de Siu como “traductor cultural” y las “traducciones lingüísticas y culturales” que abundan en los textos, me han inspirado para ahondar en una indagación más profunda y sistemática de estos temas, comparando y contrastando ambas novelas incluidas en este trabajo.

### **Temas de investigación**

Todos estos estudios y críticas brindan a mi investigación un marco histórico sustancial, y proporcionan un contexto teórico muy provechoso para mi análisis literario. Sin embargo, en una nota más personal, no puedo evitar sentir una especie de paralelismo entre la escasez de una voz

de origen chino en la literatura nacional peruana y la carencia de tal voz en la crítica de ambas novelas por autores sino-peruanos. López-Calvo, aparentemente el crítico más prolífico de las obras de Siu, alude a su miedo a “correr el riesgo de hablar por los demás”, el cual se deriva de su autoconciencia como alguien que no es peruano con ascendencia china (“Introducción” 4). ¿Cómo ayudaría la ascendencia china de uno a enriquecer la crítica de estas novelas? No finjo poder ofrecer una respuesta; sólo me impele un poderoso impulso de agregar mi voz, con la esperanza de llenar un poco lo que siento como un vacío. En el tratamiento de parte de los críticos de la traducción cultural, o la transculturación lingüística –un tema que me fascina de modo singular–, ninguno de los exámenes de todos los ejemplos textuales de traducción cultural lingüística proporciona una sola explicación o elaboración de las palabras, expresiones, refranes y dichos que los autores han transcrito del chino al español más allá del texto mismo, derivada del conocimiento o comprensión extratextual de las culturas o lenguas chinas, de fuentes distintas de las novelas; es decir, los análisis y comentarios de los estudiosos se basan exclusivamente en lo que los novelistas ya han explicado dentro del texto. Siendo yo lectora que se acercó por primera vez a las novelas como una china que vivía en las Américas, me motiva un deseo irresistible de agregar mi propia comprensión al corpus de críticas, la cual proviene de mi lengua materna, mis raíces culturales, así como mi amor por la literatura china, compartida por Siu y su protagonista, acariciando la ilusión de que pudiera ser de algún valor. También inserto en este trabajo las correspondientes palabras originales en chino, lo cual me parece relevante para las experiencias transnacionales y las tendencias translingüísticas de ambos autores.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Curiosamente, mientras que críticos como López-Calvo han discutido extensamente el cosmopolitismo de Wong, citando instancias en las que ella mezcla el inglés y el español en sus escritos, ninguno de los estudiosos ha incluido texto original en chino de las muchas frases que aparecen en ambas novelas, las cuales se transcriben fonéticamente del idioma chino cantonés.

Es por una razón similar por la que deseo abordar ciertos valores tradicionales y prácticas culturales que emergen en ambas novelas, sobre todo en la de Siu. Como era de esperar, el choque de valores viejos y nuevos constituye el locus de intensos conflictos intergeneracionales. Si bien soy consciente de que este tipo de conflictos ya ha sido muy estudiado en la literatura migrante, por otro lado, la descripción matizada de Siu acerca de ellos revela una gran riqueza de su entendimiento íntimo de muchos aspectos muy sutiles de su cultura nativa –las antiguas creencias, los prejuicios hondamente arraigados, la psicología compleja, e incluso la literatura clásica–. Nuevamente, ninguno de los críticos ha explorado plenamente esta dimensión singular del texto, salvo al señalar la importancia del confucianismo. Por lo tanto, intentaré agregar mi contribución, basada en mis propios legados, crianza y formación chinos.

Otro tema crucial tiene que ver con la noción fundacional de orientalismo de Said. Si, como observan algunos académicos, los autores no asiáticos en la literatura nacional dominante tienden a someter a los personajes sino-peruanos a una exotización, marginación o alterización orientalista, ¿cómo se compara eso con la “auto-representación” de Siu y Wong? Los retratos de la comunidad sino-peruana que realizan estos dos escritores –uno nacido en China y la otra en Perú, ambos marcados por relaciones drásticamente diferentes con la chinitud y la peruanidad– ¿pueden considerarse por igual como una auto-representación “auténtica”? y, si la autenticidad no resulta el criterio más apropiado para juzgar sus descripciones, ¿qué podría ser? En rigor, un aspecto que creo que falta en la crítica actual es una forma más matizada y diferenciadora de contemplar lo que se considera autores peruanos de legado chino. Abarcan no únicamente a los peruanos que se ven chinos, hablan el chino y cuentan con una comprensión íntima de los valores chinos, sino también a aquellos que parecen algo chinos, pero no de manera decisiva, que no hablan chino y quizá tampoco tienen un contacto muy cercano con la cultura china. En

realidad, sin embargo, hasta los críticos que investigan a ambos escritores parecen agrupar a los tusanes con los inmigrantes sino-peruanos de primera generación, viéndolos como la mismidad. De ahí mi tentativa en este trabajo de comprender las voces y subjetividades develadas de ambos autores, así como de sus protagonistas, precisamente al examinar no sólo lo que tienen en común, sino al distinguir cuidadosamente las diferencias intrincadas entre sus respectivos estados liminales, y cómo estas impactan sus perspectivas, actitudes, estrategias narrativas, y mundos ficticios construidos.

Aun otra laguna que percibo en la crítica yace en la sorprendente falta de investigaciones desde la óptica del estudio de género. Curiosamente, uno de los personajes principales de la novela de Siu, Maggie, también es una tusán. Si bien las dos mujeres comparten ciertos elementos clave –ambas desean más que nada huir del lugar en el que nacieron, ambas tienen una relación inusualmente cercana con uno de los padres–, al mismo tiempo, contrastan entre sí de manera llamativa. Se vinculan de modos marcadamente diferentes con el espacio que habitan, manifiestan actitudes opuestas hacia la sexualidad y el cuerpo, y demuestran grados de agencia extremadamente distintos, en términos tanto de sus destinos en el mundo ficticio como de sus representaciones textuales en las narrativas, del poder liberador de su voz, o del silenciamiento de ella. ¿Qué constituye la fuente, o la causa, de tan grandes diferencias? ¿Cuáles son sus implicaciones, para los personajes, para los autores y para la identidad sino-peruana femenina? Frente a estas preguntas candentes, el trabajo no será completo (aunque tal vez nunca lo sería, pues en un sentido siempre será un trabajo en curso) sin al menos un intento de abordarlas.

Por último, en el mundo volátil de hoy –donde los asuntos de nosotros los refugiados, o exiliados, o migrantes forzados o voluntarios constantemente nos instan a cuestionar el significado del hogar, la patria, la apatridia–, como ser humano, albergo un fuerte deseo de

explorar estas temáticas para los desplazados. Como estudiante de literatura, con una conexión íntima con el acto de escribir, no puedo evitar incluir en el trabajo alguna meditación sobre la naturaleza de la escritura: para los inmigrantes, para los apátridas, para los culturalmente marginados, o históricamente reprimidos.

### **Marco teórico**

La discusión de Benedict Anderson sobre la “calidad de nación” y el transnacionalismo proporciona un punto de partida para emprender un análisis acerca del estado liminal de los protagonistas de las novelas. Otro marco teórico que provee un ancla crucial para la lectura es el Orientalismo de Edward Said, según el cual la imagen y la representación del “Oriente” en realidad no se basan en el “Oriente” verdadero, sino que se han construido como un “Otro” opuesto al Occidente: el “Oriente” no es más que lo que existe a los ojos de los occidentales. Más concretamente, en el contexto de estas novelas, en cuanto a lo que algunos críticos llaman el “Orientalismo hispano”, podemos ver lo chino como lo “oriental”, y lo peruano como lo “occidental”.

Luego, para la noción clave de “hogar”/“patria”, Sara Ahmed ofrece una comprensión matizada de los diferentes significados de distintos tipos de hogar –como un espacio confinado de una determinada localidad, o como una experiencia vivida de la localidad–, y un concepto refrescantemente productivo de una “nómada global” que se encuentra en un “hogar imaginado”, mientras que López-Calvo introduce el útil término “la apatridia”. Long y Oxfeld, a su vez, exploran los múltiples significados posibles del “retorno” al hogar, desde el más literal al más simbólico, así como sus implicaciones complejas para los inmigrantes. Estos términos, yuxtapuestos, brindan un ángulo productivo para reflexionar sobre el estado de los personajes, y

también de los escritores. Por otra parte, la contemplación meditativa de Said sobre la relación entre el hogar, la lengua, las fronteras, la pérdida, la libertad, la humanidad y la escritura para el exilio, la cual resuena fuertemente con la experiencia del migrante, ofrece un marco muy fructífero para considerar cómo se aplican estas nociones en los textos. Además, su idea de que los desplazados deben “trabajar sobre” los apegos con el hogar perdido para alcanzar la libertad, al igual que su metáfora de que para ellos la escritura se convierte en hogar, resulta verdaderamente inspiradora.

Para una mirada diferenciadora sobre las condiciones migratorias de ambos escritores, el contexto histórico que ofrece Isabelle Lausent-Herrera acerca de los tusanes proporciona información de gran ayuda. La reflexión de Salman Rushdie sobre cómo los emigrantes que se hallan fuera del país y fuera del idioma tienen que crear ficciones, ciudades o pueblos no reales sino invisibles, y patrias imaginarias, conduce a la noción de “performatividad étnica” de Arturo Arias, la cual indica que la etnicidad se construye de modo performativo, como una autoconciencia compleja, inestable y constantemente desestabilizada, impulsada por los lenguajes, el poder, la lucha por establecer para uno mismo su agencia, subjetividad y su propio lugar en la sociedad. Si bien tanto Siu como Wong performan sus identidades, lo hacen de maneras marcadamente diferentes. La identidad performada de Siu se examina a través de la lente de la traducción cultural de Homi Bhabha, la cual crea para los migrantes un espacio situado en el “medio” que les ayuda a navegar por su estado de “intermedio” y formular una identidad cultural híbrida, al tiempo que desacraliza las suposiciones transparentes de la supremacía cultural, exigiendo una diferenciación histórica dentro de las posiciones minoritarias. En el caso de Wong, es una traductora cultural en el sentido de la concepción de Tzuhsiu Beryl Chiu, de que la traducción ya no es una mera copia o algo secundario al original, sino que puede

verse como un acto creativo e imaginativo que desbloquea el potencial de la traductora en el espacio liminal para trascender las mentalidades culturales obsoletas.

Para comparar los dos personajes femeninos principales, el argumento de Doreen Massey sobre cómo el poder restrictivo de las limitaciones de la movilidad de las mujeres, en términos tanto de la identidad como del espacio, ha constituido un medio crucial de subordinación, ofrece una perspectiva única para analizar las respectivas situaciones específicas de Belinda y Maggie. La conceptualización (de Lois McNay) de agencia como una forma de acciones creativas y productivas, y como nuevos e inesperados modos de comportamiento, al igual que su razonamiento de que la restricción puede ser constitutiva pero no completamente determinante de la subjetividad de las mujeres, que están sujetas a la imagen cultural establecida que limita sus constituciones, brinda un valioso marco teórico para comparar las acciones y actitudes de ambos personajes. Por último, el apasionado llamado de Hélène Cixous para que la mujer escriba para encontrar su propia voz, romper yugos y censuras, realizar una relación no censurada con su sexualidad y, en última instancia, para que escriba su yo adentro del texto, con la esperanza de lograr la “emancipación del maravilloso texto de su yo”, da lugar a terreno muy fértil, sobre todo para interpretar la índole y el potencial del acto de Wong de inscribir aspectos vitales de su yo dentro del ser de su protagonista autobiográfica, así trayéndonos, de nuevo, al tópico atemporal de la escritura.

### **Organización del trabajo**

El primer capítulo comienza con una lectura preliminar desde la perspectiva del transnacionalismo y el orientalismo, seguida de una lectura más profundizada, incorporando las propias reflexiones de los autores sobre sus experiencias migrantes en los análisis textuales,

explorando de esta manera las nociones clave de hogar, patria, retorno, luchas lingüísticas, valores intergeneracionales, y la escritura.

El segundo capítulo examina las obras bajo el prisma de la identidad performada, empleando principalmente el concepto de traducción cultural para analizar el texto de Siu, mientras contempla el de Wong desde las perspectivas de la patria imaginaria, la polifonía, la mirada europea *vs* la contra-mirada, el exotismo orientalista *vs* el exotismo al revés. Un punto focal de este capítulo radica en cuestionar cómo las diferencias entre los inmigrantes de primera generación y los tusanos figuran en la escritura.

El tercer capítulo es una lectura comparativa de dos personajes femeninos principales, de las dos novelas respectivamente, la cual explora la naturaleza de las limitaciones multifacéticas que restringen a ambas mujeres (tanto en el nivel diegético como en el extradiegético), las construcciones de su voz, o la falta de ella, las representaciones de sus cuerpos y sexualidades, los niveles distintos de agencia que pueden ejercer y, nuevamente, cómo el acto creativo de escribir interactúa con estas nociones clave: la voz, la subjetividad, la agencia.



## CAPÍTULO 1. ESCRITURA EN LA LIMINALIDAD, HOGAR EN LA APATRIDIA

La identidad nacional-cultural y el transnacionalismo, destacados por varios críticos (Gnutzmann, Kerr, Lee-DiStefano, López-Calvo, Yen) como temas fundamentales para ambos escritores, serían un buen punto de partida para esta lectura comparativa de las obras de Siu Kam Wen y Julia Wong. Según Benedict Anderson en *Imagined Communities*, “la ‘calidad de nación’, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular”; así, la llamada “identidad nacional” no es nada fijo, sino un proceso social dinámico en constante cambio (cit. en Gnutzmann 251). De allí, en el contexto de la migración, el transnacionalismo puede definirse como un proceso por el cual los inmigrantes forjan y mantienen relaciones multicapa que unen su sociedad de origen y su comunidad adoptada. Muchos inmigrantes se esfuerzan por construir comunidades compartidas que trasciendan confines geográficos, culturales y lingüísticos. Los inmigrantes que desarrollan múltiples relaciones (familiares, económicas, religiosas y políticas) que abarcan fronteras son “transmigrantes” (Gnutzmann 252).

Por otro lado, en el mismo libro, Anderson también argumenta que la “fatalidad” de la nacionalidad tiene todo que ver con la identidad lingüística y social, y nada que ver con la naturaleza biológica o “esencial” de un pueblo. Sin embargo, la migración complica la imaginación de la identidad. Por ejemplo, en el caso de Héctor Chang (el protagonista de la novela de Siu): atascado en un espacio de liminalidad entre su pueblo natal –o su ascendencia biológica– y el nuevo escenario sociolingüístico a donde ha sido arrojado, sus experiencias vividas de crearse y buscar su “yo” a través del lenguaje, así como la angustia que él ha visto sufrir a otros inmigrantes, juegan un papel central en el proceso de imaginar su propio lugar en una comunidad nacional. Belinda (la protagonista de *Mongolia*), nacida como tusán en Perú de padre chino y madre mestiza, hablando sólo español y no chino, luego dejando su lugar de

nacimiento para construir una nueva vida en la tierra oriental, está perpetuamente atrapada entre añorar y rechazar tanto su hogar ancestral como su tierra natal, tanto su lengua paterna (el chino) como la materna (el castellano), y parece caer unas veces en el escollo de un aparente auto-orientalismo, mientras que otras veces se esfuerza genuinamente por alcanzar un sentido de pertenencia en su espacio apátrida.

En las siguientes páginas, emprenderemos primero una lectura preliminar a través de la lente de los conceptos teóricos de transnacionalismo y orientalismo; luego, combinando evidencia textual con algunas reflexiones pertinentes de parte de los autores (sobre las influencias que su origen migrante, sus motivaciones personales y sus experiencias vividas ejercen en sus obras), exploraremos las nociones clave de hogar, patria, retorno, luchas lingüísticas, valores intergeneracionales, y la escritura.

### **Lectura preliminar: transnacionalismo y orientalismo**

En *La vida no es una tómbola*, el niño recién llegado a Perú, como muchos chinos, se ve obligado a cambiar su nombre original Hung-Sang por Héctor después de muchas dudas y graves problemas de pronunciación. Además, es testigo del apuro de su tío paterno, quien, “no acostumbrado a escribir en un lenguaje de origen europeo, más que escribió, trazó estas palabras: *Elias Chan Rios*”, y le decía, con timidez y no sin humillación: “Es el nombre que usaré de ahora en adelante. Necesito que me enseñes a pronunciarlo”. Héctor no puede sino notar “la falta de las tildes” y “de la ‘g’ en el apellido ‘Chan’; le pareció también irónico que de todos los apellidos maternos que eran posible, le hubiera tocado uno que, estaba casi seguro, no podría pronunciar nunca: Héctor mismo no aprendió a pronunciar la ‘r’ doble hasta los doce años” (57). Aquí, como observa Yen, el nombre español adoptado resulta casi una “caricatura” del nombre de

origen (*Toma y Daca* 99),<sup>1</sup> revelando un primer indicio de las angustias de la transculturación lingüística que han sufrido los migrantes en Perú.

Además, dada la importancia única del nombre de uno, su pérdida puede conllevar implicaciones más profundas. En la cultura china, en particular, el nombre lleva una capa de significado adicional debido a la arraigada connotación cultural detrás de él: encarna “las expectativas de los padres para sus hijos”,<sup>2</sup> y representa un medio que refleja su identidad, individualidad, antecedentes y afinidades (Yen, “Identity” 150). El acto de renunciar al propio nombre, especialmente el abandonar el nombre de nacimiento en su lengua materna para adoptar otro alienígena y alienante en un idioma extranjero e incomprensible, podría simbolizar la desestabilización de la identidad, e incluso la pérdida del lenguaje de origen. Quien haya perdido el idioma, a su vez, puede verse confundido, frustrado, y perdido al buscar su identidad y su lugar en el mundo. Así pues, no es extraño que Maggie, una joven nacida de padres chinos y educada por los valores chinos, que sólo logra hablar el chino con una “entonación peculiar de alguien que no estaba acostumbrado a usarlo todos los días”, nunca haya conseguido identificarse ni con los peruanos ni con los chinos. En casos como éstos, el transnacionalismo no significa que uno pueda reivindicar tanto la identidad china como la peruana cuando quiera; al contrario, la persona capturada en el estado liminal puede sentirse como Maggie: una eterna “exiliada doble”, excluida de ambos lados (104 y 109).

---

<sup>1</sup> El cambio de nombre que han sufrido tanto el sobrino como el tío habría sido un suceso común. Históricamente, muchos migrantes chinos que llegaron a Perú (y a otros países) de manera no del todo legal se veían obligados a vivir toda su vida bajo nombres de personas muertas cuyas identidades habían comprado; hasta en la tumba (como es el triste caso del tío Elías), tendrían que seguir llevando el nombre de los papeles falsos por miedo a que la administración persiguiera a su familia.

<sup>2</sup> Todas las traducciones del inglés al español de las citas de los críticos son mías.

Aquí vale la pena repasar la idea de la transculturación, una noción clave que se vincula estrechamente al transnacionalismo y la liminalidad, y que constituye otro tema vital y recurrente de este trabajo. El vocablo *transculturación* lo enunció el antropólogo cubano Fernando Ortiz en 1940 como un concepto contestatario a “la voz angloamericana *aculturación*”, que indica que una cultura subalterna se adapta pasivamente a otra dominante. Al abandonar este término que insinúa una tendencia a europeización y una desigualdad de culturas, Ortiz plantea en transculturación una manera que mejor plasma el proceso transitivo de una cultura a otra, el cual involucra diversos mestizajes y sincretismos, e implica tanto la “pérdida o desarraigo de una cultura precedente” (*desculturación*) como la posible creación de nuevos fenómenos culturales (*neoculturación*), viendo al inmigrante como un desarraigado de su patria “en doble trance de desajuste y de reajuste”, quien siempre se siente “foráneo, provisional” y “fuera de sí” (Ortiz 93, 95 y 96). Esta conceptualización, que surge del “inmenso amestizamiento de razas y culturas” en Cuba, se ha adoptado ampliamente por pensadores en el ámbito literario latinoamericano y caribeño (Yen, *Toma y Dada* 7), donde la transculturación toma la forma de asimilaciones, rechazos, parodias, resistencias, pérdidas y transformaciones de las culturas española e indígena (Lin 15). Asimismo, en cierto sentido, los autores sino-peruanos y sus personajes han vivido su propia versión única de transculturación a través de su experiencia étnica, identidad liminal, conflictos culturales, marginación, alterización, multilingüismo, o esfuerzos de integración.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> En rigor, otros académicos han remarcado las posibles limitaciones de la noción transculturación. El crítico peruano Antonio Cornejo-Polar señala que, si la transculturación implicara “la resolución de las diferencias en una síntesis superadora de las contradicciones que la origina”, habría que buscar otro concepto para reflexionar sobre la categoría notable de hibridez en la literatura latinoamericana, la cual *no* opera en sincretismo sino enfatiza “conflictos y alteridades”. Por ende, al hipotetizar que el conjunto de sistemas entre, por ejemplo, la literatura oral en quechua y la “cultura” en castellano forma una “totalidad contradictoria”, propone sustituir la ideación de transculturación por el aparato teórico de *heterogeneidad*, que subraya el plurilingüismo y la diglosia de una literatura cuya multiplicidad genera una “copiosa, profunda y turbadora conflictividad” (369 y 370). Sin embargo, a mi parecer, la transculturación, que

Otro momento en que se destaca la transnacionalidad o transculturación lingüística trata de un instante meta-narrativo, donde Héctor, el protagonista autobiográfico (y por extensión, el narrador y el autor implícito) considera la lengua que usará como futuro escritor. Le muestra a su íntimo amigo Jorge el fruto de su primer intento serio de creación literaria, un cuento escrito en chino e influido por la literatura china de los años treinta. Hasta entonces, nunca ha pensado en compartirlo con nadie más que su amigo, otro joven chino desplazado a la vida limeña. Éste, sin embargo, le interroga: “Cuando escribiste... ¿qué público tenías en mente?” y le sugiere que es para la “gente [peruana] alrededor de nosotros”, para “este público de millones” que “no son como tú o yo (énfasis del autor)” [o sea, que *no* son los chinos], que debe escribir, si lo que escribe “está destinado a ser leído algún día,” pues son muy pocos los “como tú o yo”.

Profundamente impactado por la sugerencia de Jorge, el escritor novato, quien “hasta ese momento no había mostrado un apego especial por el idioma del país y había sido lento en aprenderlo”, reflexiona de manera solemne que “debo olvidarme del chino”, “[comprarme] un mejor diccionario” y “ponerme a escribir en castellano” (39-40). De ahí su “epifanía” (20) de la necesidad urgente de mejorar su español, y el empeño resuelto por hacerlo.

Así pues, como un niño transnacional, hijo de inmigrantes, cuyos padres limitan sus esfuerzos por asimilación a adquirir un nivel muy limitado del español, sólo lo suficiente para

---

explora la (trans)formación de una nueva identidad cultural mediante la fusión de distintas culturas, no forzosamente imagina una “cultura homogénea”; en realidad, puede servir como una herramienta poderosa para “la reinención y ratificación de la *diferencia* cultural”; por lo tanto, no es incompatible con la heterogeneidad. En particular, la noción de “transculturación narrativa” que saca Yen resulta especialmente relevante y esclarecedora para esta investigación, pues la narrativa transcultural de ambos novelistas multilingües intenta no sólo representar a los alterizados, resaltar las particularidades (a menudo contradictorias) de estos sujetos liminales, sino también recurrir a las culturas, voces y subjetividades de ellos para poner de relieve la riqueza de los discursos fuera del ámbito dominante cultural y literario de las élites latinoamericanas, al ejercer consciente y creativamente un diálogo “desde la inclusión y la preservación literaria de elementos culturales y lingüísticos de culturas aisladas por la hegemonía” (Yen, *Toma y Daca* 15, 16 y 151).

dirigir su pequeña tienda familiar y sobrevivir, Héctor, en cambio, intenta alcanzar mayor integración al adoptar y dominar un nuevo idioma, alejándose de las tradiciones de sus padres. Se resuelve a aprender muy bien el castellano, y escribir su narración autobiográfica en este segundo idioma. Aquí, el idioma español, junto con los diferentes valores, se convierte en el signo de una ruptura entre el joven Héctor y sus padres inmigrantes, provocando un tenso conflicto entre sus identidades lingüísticas y familiares. Al forjar su identidad propia, el protagonista se halla atrapado en una lucha entre la libertad y la restricción: ¿qué les debe este hijo de inmigrantes chinos en Perú a los legados biológicos, lingüísticos, culturales que le otorgan sus antepasados? y, ¿con qué libertad puede adoptar nuevas formas de individualidad?

En el caso de Julia Wong –o Belinda, su protagonista/narradora en *Mongolia*–, su transnacionalismo lingüístico se presenta de una manera distinta, en la forma de su dificultad con la lengua china, ya que creció hablando el castellano y luego se encuentra contemplando su papel como una extraña/extranjera en China, una “otra” que no sabe bien el chino.

Así, una y otra vez ha admitido su sensación de soledad y “particularidad”: “No me podía integrar en la sociedad macaense porque apenas hablaba el chino...” (22). “Mi escaso conocimiento del idioma chino y mi mala dicción reforzaba *mi particularidad*...” (35). Aunque a veces afirma que no le importa aprender el chino, quizá por su memoria traumatizante de intentar y fracasar en hacerlo de niña, quizá por su frustración crónica por los esfuerzos en vano por integrarse: “Tampoco tenía intenciones de aprender correctamente ni chino ni portugués... al único ser humano [su papá] que le puede importar ya no estaba, ¿para qué hablar otro idioma, para qué hablar chino?” (26) No obstante, en otros momentos confiesa más entrañablemente: “No hablar chino, sí, no poder hablar chino, me hizo el ser más infeliz de la tierra” (45).

Tal ambivalencia en su actitud conflictiva hacia el idioma chino aparenta presagiar su postura igual de ambigua sobre su propia identidad, y su propio lugar en el mundo. Así pues, además de su dilema lingüístico, lucha también con una incertidumbre identitaria en constante conflicto, entre verse a sí misma como una de las chinas, y como una “Otra”. Por ejemplo, en un solo párrafo, habla de “los chinos” primero en tercera persona plural –como si éstos perteneciesen a un universo distinto del suyo–, y luego en primera persona –como si ella fuese una de ellos–: “Los chinos casi nunca *se afincaban* en los Andes, *se quedaban* en las ciudades costeras del Perú... Los chinos *amamos* las naranjas.” (20). A veces describe su ascendencia china con extrema intimidad: “Los descendientes de chinos *mantenemos* a los ancestros en la materialidad de lo doméstico casi como un suplicio. Apenas *nos podemos* desprender de las miradas estáticas de los cuadros que cuelgan en *nuestras* casas...” (16-17). Otras veces, sin embargo, se refiere a los chinos como espectadores molestos o intrusos, separándose completamente de ellos, sin reserva ni vacilación, y casi con un toque de asco y desdén: “Los chinos *son* tan chismosos como cualquier otra población. *Los* llamaría mucho la atención que [*yo*] escuchara música irreconocible para *ellos*, en un idioma diferente. El español [que hablaba *yo*] *les* asustaba un poco, por las grandes diferencias” (24).

Estos matices demuestran de manera muy clara que la protagonista/narradora/autora se ve marcada profundamente por una alteridad interna, una conciencia conflictiva, un dilema entre ser una mujer china y ser una latinoamericana, vagando siempre entre sus propios valores occidentales y los orientales de sus antepasados. En su transnacionalismo precario, vacila en la frontera no sólo de lo peruano, sino también de lo chino, a veces describiéndose a sí misma como mujer china, y otras veces fríamente observando desde una distancia a los chinos que encuentra en las calles de Macao como el Otro.

Además de la perspectiva transnacionalista, también podemos examinar ambas novelas a través de la lente del Orientalismo de Said, según el cual, la imagen y la representación del “Oriente” en realidad no se basan en el “Oriente” verdadero, sino se han construido como un “Otro” opuesto al Occidente: el “Oriente” no es más que lo que existe a los ojos de los occidentales. Más concretamente, en el contexto de estas novelas, en cuanto a lo que algunos críticos llaman el “Orientalismo hispano”, podemos ver lo chino como lo “oriental”, y lo peruano como lo “occidental”.

En el caso de *Mongolia*, dado que la protagonista autobiográfica (y, hasta cierto grado, la autora implícita), al reivindicar su capital cultural que deriva de su origen chino, elabora extensamente sobre su ascendencia china, su conexión con esta patria y su prolongada estancia en Hong Kong y Macao, podemos hablar de su posible “auto-orientalización”, o auto-exotismo, en una tentativa de mejor comprender el enfoque literario que la novela pone de manifiesto. En efecto, parece que Wong adopta una postura anhelante del pasado ancestral, y reclama, mediante un exotismo afectado, un espacio chino supuestamente impenetrable para los occidentales (o los peruanos), pero al cual ella tiene acceso, gracias a su ascendencia china, un legado que se ha negado al Occidente. En realidad, sin embargo, tal vez en parte porque su presumido capital cultural carece de una verdadera profundidad y por ende no es capaz de ofrecer a su mirada un fundamento sustancial, ya que a su edad tierna no ha vivido los años de formación como china entre los chinos en la tierra china, a menudo recae en su prisma occidental, recurriendo a las generalizaciones, los estereotipos y una visión casi palpablemente externa, esencialista, autoritaria y, en última instancia, orientalista.



Muchas veces, al describir lo chino, la voz narrativa suele evocar un tono plenamente exótico y extranjero que aparenta haber sido importada de tierras lejanas y misteriosas, como por ejemplo, al hablar de “las voces del pasado que nos persiguen, las sombras amarillas de un gigante que alberga más de mil millones de habitantes” (21), al aludir a “los inmensos ideogramas chinos enmarcados, la identidad de los que fueron, esas historias que van erosionando el día a día de los que estamos aún perdiéndonos en lo que ya no está” (16), al comentar que la isla hongkonesa “está hecha para seducir al hombre con sus máscaras occidentales en tierra amarilla” (94), y al decir que “en China a todos les gustaba pertenecer a grandes familias, prolíficos clanes donde se ponderaban los rasgos adquiridos de algún tatarabuelo que evolucionó del elefante o la grulla” (46), o que “en oriente la fatalidad es parte del destino trazado” (47). En estos instantes, la imaginación que provoca la narradora hace recordar gráficamente a lo que dice Said del Orientalismo, que las imágenes surgen con el Oriente (en este caso, la China) que se ve históricamente vaga e invariablemente Otra: como “un país de dragones y paisajes extraños”, “un lugar de criaturas fantásticas, seres incomprensibles, recuerdos inquietantes, y experiencias sobrenaturales” (Said 1). Basadas en supersticiones populares, creencias superficiales, una presunción ambigua, una sensualidad exótica, una imaginación que representa no los rasgos específicos de individuos concretos sino lo fácilmente reconocible como “lo oriental”, lo que la mentalidad occidental habitualmente asocia con “el oriente”, estas imágenes que Wong construye parecen haber sido creadas exclusivamente para un público occidental-peruano.

No obstante, la ambivalencia que a veces impregna su texto lo convierte en algo más complicado que lo que se puede resumir como un simple auto-Orientalismo. Hay momentos en que, al intentar distanciarse de su propio horizonte occidental para comprender o acercarse a la

cosmovisión de los chinos, la heroína Belinda asume el papel de una Otra en la sociedad peruana, como cuando invoca la memoria de ser llamada “esa chinita” en el colegio en Huaraz (23), o cuando alude a “las soledades de nuestras escuetas y parcas existencias de extranjeros que nunca logran el éxito [en la tierra peruana]” (21). En otras ocasiones, sin embargo, adopta el rol de una especie distinta de forastera, una Otra frente a la chinitud y, con un tono acaso involuntaria e inconscientemente autoritario, trata de decirle a su lector (occidental) qué es lo “típicamente chino”. Entonces, recayendo en estereotipos y generalizaciones, exagera la diferencia entre lo peruano y lo chino, inspeccionando esto como un ente vago y homogéneo, un Otro absoluto, impreciso, sin individualidad. Según sus palabras, los asiáticos son los de “ojos achinados” y “pómulos altos” (41), casi todas mujeres asiáticas “se casaban con un extranjero con el afán de llevarlo a vivir con su *clan*” (58), mientras una “gran cantidad de habitantes” de la ciudad hongkonesa son “adictos al opio, al sexo y otras sustancias” (94).

Algunas veces, esta diferencia percibida, intensificada por la generalización, llega a ocasionar emociones más extremas, de exclusión intencionada y rechazo total de la chinitud. Así pues, la protagonista muestra a propósito “mis diferencias, al vestirme, al andar, entre tantos chinos que parecen repetirse” y destaca que “mis huesos más grandes me delataban como *advenediza* y no como parte del sur de China. [...] Cuando iba a comprar zapatos y pedía el número 39, las vendedoras pequeñas, chinas, delgadas y con pies diminutos, me observaban como un esperpento *invasor* y gigantesco” (35). Detecta (o imagina) una mirada hostil de parte de los chinos y responde a la animosidad divisada con aversión y alejamiento voluntario, al admitir que “los sonidos del cantonés me parecían estridentes, imitativos de un mundo al que yo no quería entrar. Prefería las canciones de Beatles” (24) y al confesar que opta por recurrir al

inglés –otra lengua extranjera– como mediador entre ella y lo oriental: “El inglés me permitía un acercamiento distinto a los asiáticos” (27).

Tal vez la visión orientalista y esencialista se devela de modo más extremado en los instantes de “silenciar” lo chino –es decir, “contener el Oriente [o, el chino]”, “dominarlo”, “hablar en su nombre” e “imponer autoridad sobre él”–. (Said 18 y 20) Esto es precisamente lo que hace la voz narrativa al declarar que “a todos [los chinos] les gustaba pertenecer a grandes familias” (46), que “el oriental” siempre promete “lealtad al clan” (45), que “[en el] Oriente el menor debe acatar” (47), y que “[los] chinos parecen *repetirse*” (y unas pocas líneas después, reitera enfáticamente: “En Macao me parecía que la gente *se repetía*”) (35). ¿Es realmente su creencia –de la protagonista, o acaso de la narradora– de que todos los chinos (o los orientales) deben de ser lo mismísimo, sin voz individual, sin rostro concreto, sin agencia ni distinción alguna? Al parecer, esta visión impuesta sobre lo chino tiene mucho menos que ver con lo chino verdadero que “con *su* mundo” (Said 12) –el de la protagonista, de lo occidental-peruano–. En este sentido, “el Oriental [el macaense/el chino] se presenta como un ser fijo y estable”, sin conciencia de sí mismo. No hay dialéctica entre él y la voz narrativa; sólo existen “una fuente de información (el macaense/el chino) y una fuente de conocimiento (la narradora orientalista): es decir, una autora y su tema/sujeto inerte” (Said 413).

En cambio, las estrategias que emplea Siu en su novela para representar lo chino en el contexto peruano resultan muy distintas y, en gran medida, exentas de generalizaciones tediosas, libres de estereotipos superficiales. En su texto abundan los términos chinos fonéticamente transcritos; varios de estos, que probablemente el autor considera palabras clave, se han explicado en un glosario incluido al final de la novela. Si bien Wong también ha insertado

algunas palabras chinas reproducidas al castellano<sup>4</sup> en su novela, existe una diferencia significativa entre la práctica multi-lingüística de ambos escritores. Para la protagonista/narradora de Wong, que “no hablaba chino” (45) ni tampoco “tenía intenciones de aprenderlo” (26), a lo mejor aquellas palabras cantonesas (cuyos “sonidos”, además, le “parecían estridentes, imitativos de un mundo al que [ella] no quería entrar” [24]) citadas en el texto –en su mayoría nombres propios, como “*Ta Kuo* (Alemania)” y “*Cau si Hon* (Callejón Caca de Perro),” más unos pocos vocablos de usos comunes, como “*mah tau* (el puerto)” y “*pau* (el pan)”– no significarán más que expresiones exóticas que en el curso de la vida cotidiana se van incorporando paulatinamente en el habla diario. Si bien le otorgan un aparente toque multicultural o exótico a la narrativa, no llegan a penetrar a un nivel ni más profundo ni más integrado en el mundo diegético.

Por el contrario, las palabras chinas que Siu –quien actúa como un “traductor cultural”<sup>5</sup>– decide incluir en su texto están intrincadamente entrelazadas con los caracteres, experiencias y destinos únicos y concretos de sus personajes, y profundamente enraizadas en un contexto cultural real y complejo. Algunas de esas palabras son títulos familiares como “*Ah-má*” (madre) y “*Ah-po*” (abuela), términos que se usan en la familia todos los días para dirigirse a las personas de mayor edad, aisladas del mundo exterior, que no hablan el español y no pueden comunicarse sino en la lengua natal. Algunas otras, pintadas con una verdadera peculiaridad sociolingüística, llevan un sinnúmero de bagajes culturales que señalan las circunstancias singulares en que se encuentra los inmigrantes; serán examinadas en el próximo capítulo. Cabe señalar aquí otro ejemplo interesante de estas palabras, que de manera acertada plasma la infinita riqueza de la

---

<sup>4</sup> De hecho, las palabras chinas que incluyen tanto Siu como Wong en sus obras son del idioma chino cantonés, “el dialecto [chino] más hablado en el Perú” (Yen, *Toma y Daca* 100) y una de las lenguas oficiales en Hong Kong y Macao.

<sup>5</sup> La noción de “traducción cultural” se profundizará en el segundo capítulo.

representación transcultural. Se trata de “*Pau-Chei*” 炮仔 (Hermanito Cañón), el apodo de un personaje llamativo, el cual tiene su origen en “*che tai pau*” 車大炮 (literalmente “exagerar el cañón”), un modismo cantonés sumamente coloquial que quiere decir jactarse o fanfarronear, y que se refiere a “la tendencia a la fanfarronería” del personaje. Es éste de verdad la antítesis del chino orientalista estereotipado: un joven “vano y vulgar”, con “pelo” “poco común”, “ensortijado y rebelde como el de un negro”, que tiene –otra vez, “cosa poco común entre los chinos”– un “hombro izquierdo cubierto casi enteramente por un tatuaje”. También al contrario del chino estereotípicamente tímido, discreto y humilde, pese a su “corta estatura”, es “capaz de intimidar a alguien más corpulento y fuerte que él” (109).

Notablemente, la posición únicamente privilegiada de Siu desde adentro de la comunidad chino-peruana le permite penetrar y destapar para sus lectores algunos aspectos culturales peculiares, e incluso abstrusos, propios de China, como la idea de “la cara”. Esta noción antigua, con cierto paralelismo al “concepto occidental de una buena reputación”, cobra una importancia esencial entre los chinos, tanto en la tierra natal como en el extranjero, pues la cara representa “la confianza que la sociedad tiene en la integridad del carácter moral” de uno, la pérdida de la cual le impide “funcionar adecuadamente” dentro de la comunidad (Yen, *Toma y Daca* 88). Siu comprende tan plenamente como cualquier chino que se debe proteger la cara, cueste lo que cueste, debido a las escandalosas repercusiones que su pérdida produciría, como lo dejan claro las acciones y motivaciones de los personajes.

Una joven china, hija de *lou* Chou, se había fugado con un muchacho *kuei* (“extranjero”, es decir, peruano) y, después de un año y medio viviendo afuera, había vuelto a la casa paterna con un bebé y sin el marido. Todas esas acciones de la muchacha –el fugarse y, peor aún,

haciéndolo por un *kuei*; casarse sin el permiso de los padres; tener un hijo sin la bendición de la familia; regresar a la casa paternal para humillar a tus parientes después de haber sido abandonada por el esposo— equivalen para su padre a la pérdida más horrible de la cara. Entonces, *lou Chou* “no tuvo cara para enfrentar a sus vecinos, y por un buen tiempo se abstuvo de visitarlos. Sólo cuando estuvo seguro de que la escandalosa noticia había llegado al oído de todos sus conocidos a través de los rumores, que ya no era ningún secreto, fue que hizo de tripas corazón y volvió a visitar a sus vecinos, compatriotas y rivales” (280). Así pues, la significación sociocultural en torno a la cara va más allá de impactar al individuo, ejerciendo influencias omnipresentes en todo su círculo social. El perder la cara, sobre todo para un miembro masculino mayor de la comunidad, en particular si goza de una posición más o menos respetable entre sus pares, es un pésimo desastre que obliga a mucha gente a esconderse de sus círculos, porque ¿cómo puede encararlos sin la cara?

Por otro lado, después de que don Augusto (el tiránico padre del protagonista), enfurecido por las aspiraciones literarias del hijo, rompiera su máquina de escribir, Héctor, colérico y desesperado, abandona su casa para ir a pasar la noche en el “diminuto y desvalido cuarto” de don Lorenzo, un tendero retirado. Su padre se indigna: no por haber perdido a su hijo en cierto sentido, sino porque va a “perder la cara” ante sus amigos y conocidos cuando se enteren de que su primogénito ahora se niega a vivir bajo su techo. Por tanto, su hermano Elías intenta convencer al joven de volver a casa para salvar la cara del “viejo terco y orgulloso”. Cuando Héctor replica que “yo también tengo mi cuota de orgullo”, responde el tío: “Pero eres joven y puedes sin duda sobrevivir a algún abuso ocasional. No es el fin del mundo” —aunque lo sería para don Augusto, perdiendo la cara así por la abierta desobediencia de su “hijo pródigo”— (145-6). Aquí el autor destaca aptamente no sólo el significado cargado de “la cara”, sino

también cómo los valores tradicionales de la fidelidad a la autoridad, el respeto absoluto y la sumisión a las personas mayores, la mentalidad resignada y sacrificial, todos dictados por el confucionismo, van desapareciendo, a medida que la nueva generación ha sido conquistada poco a poco por los conceptos occidentales de individualismo y libertad de elección. Para Héctor, la resolución firme de estudiar en la universidad nacional representa no sólo un modo de rebelarse, liberarse y escapar del dominio del padre despótico, sino también una forma de afirmar su independencia, e incluso integrarse, hasta cierto punto, en la heterogénea comunidad limeña, fuera de la casatienda donde su padre exige controlar su vida.

Así pues, al incorporar en su texto diversos aspectos culturales muy matizados, propios de las experiencias y circunstancias particulares de los personajes específicos, la narrativa incluye una dimensión cultural hondamente arraigada en el pensamiento chino y en el bagaje cultural del pueblo, evitando de este modo la trampa del Orientalismo. En este sentido, en vez de contemplar, como un juez autoritario, a sus personajes desde arriba o desde lejos, viéndolos como el Otro, el novelista se esfuerza por penetrar hacia el fondo de la cosmovisión china, así como la psicología concreta, individualizada, única de cada uno de ellos, viéndolos tal como son, colocándolos como la diáspora china que lucha por sobrevivir y forjar su identidad en la tierra extranjera del Perú. Ubicándolos así en un estado intermedio de liminalidad que puede generar “una agencia potencialmente subversiva”, Siu los retrata precisamente en su “extenso proceso de hibridación” (López-Calvo, “Chinesism” 96 y 104) en la comunidad sino-peruana, cada uno viviendo una realidad liminal de sus distintas, específicas, propias idiosincrasias.

Además, en lugar de generalizaciones y estereotipos, el narrador/escritor/“traductor cultural” emplea “marcadores culturales” –como el lenguaje local auténtico y los valores

impenetrables por forasteros culturales— para lograr una representación fiel y concreta de la peruanidad china no esencial, del complejo proceso de transculturación que experimentan sus personajes. Con gran sutileza, plasma las “negociaciones y traducciones de la identidad cultural” que dominan la vida y la subjetividad de los migrantes chinos en la tierra peruana, resistiendo la tentación de racializarlos, u orientalizarlos. Mediante este enfoque no orientalista de su narrativa, el novelista “desplaza el foco lejos de la cultura dominante, objetivándola, mientras que subjetiva a los personajes” (Lee-DiStefano, “Subjectification” 197), creando así una especie de etnografía auténtica de su propia cultura con toda complejidad y sin ningún tono autoritario impuesto. Por lo tanto, si entendemos el exotismo como “producto de un Orientalismo que sigue un patrón dominante de ‘imaginar’ y ‘definir’ un Oriente otro”, Siu en su obra intenta y, en gran parte, logra “desmitificar el aspecto exotizado de su sujeto ‘Otro’” en el marco peruano (Yen, *Toma y Dada* 93), cumpliendo así el llamado de Said para “encontrar alternativas no represivas y no manipuladoras al Orientalismo”.

### **Lectura más a fondo: hogar, retorno, apatridia, apegos y escritura**

Si bien siempre es prudente y, de hecho obligatorio, ejercer mucha cautela al insertar elementos extratextuales —y sobre todo biográficos— en el análisis textual, en los casos donde los textos son altamente autobiográficos, donde los autores han aludido repetidamente a cómo sus motivaciones y experiencias personales han inspirado o impactado su escritura, el mirar más de cerca las historias de vida de los novelistas, así como sus propias reflexiones sobre las influencias que su origen migrante ha dejado en su creación literaria, puede ser una forma muy productiva de conducir a una comprensión más profundizada.



A pesar de la diferencia en la edad de los autores y en el período de las narrativas –los eventos principales en la de Siu tienen lugar en las décadas de 1970 y 1980, en la de Wong, a fines de la década de 1990–, la herencia cultural legada por el compartido origen de migración sino-peruano ha marcado profunda e indeleblemente los temas de ambos textos: la identidad, el hogar, la patria, el retorno, la pérdida, la liminalidad, las lenguas. Ambos escritores han revelado sus sentimientos íntimos ante la difícil situación del estado liminal. Siu admite que le falta “una idea clara de lo que es patria”: “¿Qué país debo considerar como mío? ¿China, donde nací? ¿O el Perú, donde ha pasado la mayor parte de mi vida? Ignoro qué soy, pero sé lo que no soy: no soy un chino cien por ciento, y no soy un peruano cien por ciento” (Yen, *Toma y Daca* 92). Las sensibilidades de Wong, o de su protagonista autobiográfica, parecen ser aún más complicadas, ambiguas e inestables. Hay momentos en que, poseída por un aparente deseo de desetnificación, intenta rechazar su ascendencia china: “Yo no quería parecer china, me avergonzaba un poco”, y siente una “pena” por sí misma “por esas raíces”, “prefería ser peruana, cholísima, empleada doméstica de la sierra, lavandera... pero negaba mucho la parte china; para mí los chinos eran los malos de la película” (López-Calvo, “Between National Borders” 120), mientras que al mismo tiempo expresa su denegación de Perú: al abandonar su país natal, reflexiona: “He mostrado el pasaporte peruano, sin orgullo” (74 ); cuando vaga por la tierra ancestral de Hong Kong, todavía se siente acosada por “la axila pesada de un país [el Perú] que quiero olvidar” (cit. en López-Calvo, “Between National Borders” 110), la cual sigue persiguiéndola por muy lejos que esté del pueblo andino. En otros momentos, sin embargo, aparenta demostrar una añoranza o un sentido de afinidad con ambas naciones: lamenta con honda tristeza la pérdida de su padre chino, quien siempre ha sido “mi puente y mi vínculo” con la conexión con China (100); cuando se le

pregunta sobre su ascendencia, anuncia con feroz orgullo: “soy de Perú, eso me hace omnipotente” (53).

Este sentido de liminalidad, que se cierne tan implacablemente, tan ineludiblemente ante el sujeto migrante, es un estado intermedio no sólo entre países/patrias, sino también entre hogares (o la posibilidad de ellos), los hogares que uno podría abrigar la esperanza de encontrar –ya sea volviendo a uno antiguo o construyendo otro nuevo, tanto literal como simbólicamente– en aquellos países/patrias.

Para los migrantes, “hogar”/“patria” (“*home*”/“*homeland*”) y “retorno” siempre han sido nociones cargadas histórica, ideológica y emocionalmente. Para muchos, el “retorno” al hogar es parte integral de la experiencia migratoria: perpetuamente anhelan un eventual retorno, llevando sus vidas en la tierra adoptiva siempre esperando, o planificando, esa eventualidad. La idea de retorno no se limita a quienes recuerdan personalmente el país de origen (*home country*), ni el concepto de hogar se acota al lugar de nacimiento: uno puede añorar regresar a una patria (*homeland*) que nunca ha habitado, que se reconstruye a través de recuerdos heredados de generaciones anteriores (Long y Oxfeld 2, 4 y 5). Para varios de los personajes de Siu, sobre todo los que se han trasladado a Perú para prosperar, la idea del retorno les es fundamental, y permanece fuertemente presente en su conciencia. Por ejemplo, el viejo Lo, quien ha huido de la China devastada por la guerra para vivir la mayor parte de su vida en Perú, “nunca había pensado seriamente en afincarse en el país [adoptado]. Su sueño consistía en amasar una pequeña fortuna y esperar por el fin de la guerra para *volver* a China con toda su familia” (101). Al final, muere aún esperando el regreso que nunca se hará realidad; reflexiona su hijo: “Si hubiera tenido el tiempo de dictar su testamento, mi difunto padre habría querido probablemente ser enterrado en el país en que lo vieron nacer”, y confiesa su propio anhelo por el regreso –si no en vida, en

muerte–: “Yo sé que a mí me gustaría que me enterraran en el cementerio de mi aldea natal y *no* en el de Lima, cuando me llegue el turno de morir”, pues por muy largo el tiempo que hayan vivido en Perú, el país foráneo nunca se convertirá en su verdadero hogar, porque “estamos sólo de paso por sus tierras; nunca seremos algo más que turistas” (61).

Curiosamente, el padre de Belinda parece albergar una postura bastante diferente, o al menos así cree ella: “Sí, lo sé, mi padre no quería que volviéramos a China, tenía miedo por nosotros, pensaba que China siempre estaría en peligro” (74). La protagonista misma, nuevamente, exhibe una ambivalencia compleja en sus actitudes hacia el “hogar” o, más exactamente, los hogares. Si bien manifiestamente rechaza su hogar ancestral, siendo “hija de un chino que estuvo exiliado en Perú por temor” a la persecución política (21), el primer lugar al que se traslada cuando ha obtenido la independencia y los medios necesarios es Hong Kong, donde una vez vivió su padre; cuando se entera de que está embarazada del bebé que siempre ha deseado, se muda a Macao, otra antigua casa de su papá, donde (en el departamento que él le ha dejado) construye un nuevo hogar para compartir con su pequeño hijo, hasta la temprana y trágica muerte del niño. Al embarcarse en estas tierras orientales, aunque está dejando atrás su lugar de nacimiento, ¿no está en cierto modo volviendo a casa, a la patria que muy probablemente ha imaginado mediante el estrecho vínculo con su padre chino, y reconstruido a través de los recuerdos que él le ha regalado, literal o simbólicamente? Por otro lado, su actitud hacia el Perú es igualmente ambigua. Si bien siempre ha soñado con huir de su lugar de nacimiento (“lo que más deseaba en mi vida era irme de Perú” [50]) –donde nunca se sintió como en casa y, en cambio, se halló atrapada en “las soledades de nuestras escuetas y parcas existencias de extranjeros”–, y lo ha logrado, cuando al fin está lejos, lejos de él, dedica muchos años pintando un “árbol peruano” –sacado de “libros peruanos”– en la pared de su casa en

Macao, reproduciendo además “el azul cielo de la selva amazónica”, “como un síntoma del amor” y nostalgia, reconociéndose a sí misma en ese hogar artísticamente imaginado, lejos del hogar ancestral, pero recreado justamente dentro de él (17, 18 y 20).

En cierto modo, entonces, mientras la heroína cruza físicamente las fronteras nacionales y vacila emocionalmente entre desairar, aceptar, anhelar y evocar tanto a China como a Perú, metafóricamente se la puede comprender como moviéndose constantemente de un lado a otro, más allá de los “espacios confinados de una determinada localidad”, transgrediendo demarcaciones nacionales y culturales, reconociendo así la naturaleza construida (“*constructedness*”) de la noción de hogar (Ahmed 85). Ahmed denomina a tal sujeto errante un “nómada global”, aquel que al recorrer espacios diaspóricos expande su cosmovisión, así como el significado de “hogar”; al negarse a pertenecer a ningún lugar en particular, el mundo entero se convierte en el hogar del nómada global, quien lo habita como un terreno cognoscible. Así, el hogar físico, tradicionalmente entendido, es reemplazado por un “hogar imaginado”<sup>6</sup> extendido, internalizado como parte de la conciencia nómada –o migrante–. Entonces, aunque el “hogar” como un lugar mítico del deseo en la mente del migrante es por definición un lugar de no retorno, pues es imposible revertir el paso del tiempo para (re)visitar el territorio geográfico que se cree que es el lugar de origen, y mucho menos la patria ancestral –si bien Belinda regresa a la tierra oriental de donde procedía su difunto padre, ya no es el mismo hogar de su infancia; aunque Héctor volviera a la región cantonesa, donde nació, ya no se sentiría como el hogar al que una vez perteneció–, para un sujeto nómada como Belinda, el hogar imaginado e interiorizado viaja con este sujeto que viaja. Hasta cierto punto, ella está “en el hogar” en todas

---

<sup>6</sup> La idea de Ahmed de un “hogar imaginado (*imagined home*)”, pese a su punto focal distinto y su procedencia contextual diferente, resuena con la noción de Rushdie de “patrias imaginarias (*imaginary homelands*)”, explorada en el próximo capítulo.

partes, aunque este hogar debería concebirse como una “experiencia vivida de la localidad”, y no como un espacio sentimentalizado de pertenencia (Ahmed 86 y 89).

Si Belinda disfruta de la agencia de trascender el confinamiento espacial, forjar su propia experiencia vivida de la localidad, y crear metafóricamente una sensación de hogar en una tierra lejana, ese no es exactamente el caso de Héctor, o la mayoría de las personas que habitan el mundo que él conoce, pues tienen una relación muy diferente con el lugar que se les asigna –a menudo, un espacio extranjero, desconocido, incognoscible y represivo en el que han sido arrojados, no por su voluntad propia, sino por nacimiento, por la falta de opción, por el golpe del destino–. Para estos inmigrantes apátridas, este locus en el que residen no es un hogar que conlleve todas las connotaciones reconfortantes, que los haga sentir seguros, amparados, anclados, sino una prisión de la que no pueden escapar.

Desde que pisó por primera vez la tierra peruana, toda su vida se ha visto Héctor confinado en las pequeñas inmediaciones de la casatienda de su padre en Lima; el círculo social de su familia, sus vecinos y muchos otros conocidos se compone exclusivamente de compañeros emigrantes chinos; todos residen y se mueven dentro del mismo espacio, geográfica y culturalmente cerrado. Incluso el propio Héctor, uno de los pocos que consigue salir del ámbito encerrado de su comunidad, nunca ha estado ni siquiera cerca de alcanzar la facilidad de movimiento que disfruta Belinda. Hasta llegar a la adultez, lo más lejos que jamás ha logrado huir de la deprimente casatienda es la escuela nacional a la que finalmente logra ingresar, luego de ingentes esfuerzos y tremendos sacrificios, la cual se ubica en un barrio distinto de la misma ciudad limeña.

Ciertamente, en las personas que rodean a Héctor, hay algunas excepciones afortunadas, como su antiguo amigo Félix –cuyo padre rico es socio de una casa de importaciones y “no un tendero”, y cuya felicidad Héctor “envidiaba más que nada”–, quienes son lo suficientemente móviles para re-emigrar a un tercer país, los Estados Unidos, cuando así lo deseen. En general, sin embargo, la movilidad espacial disponible para Belinda (que se discutirá más adelante en el Capítulo 3), similar a la accesible para Félix, se le niega a la mayoría de las personas en la comunidad sino-peruana donde mora Héctor: el viejo don Lorenzo, quien ha dedicado décadas a su pequeña tienda con la esperanza de acumular suficientes medios para regresar a China y disfrutar una vida retirada, acaba ahorcándose en su hogar ruinoso, el único hogar que ha conocido en tierra extranjera; Elías, uno de los tres personajes principales (los otros dos son Héctor y Maggie), quien ha llegado al Perú con el sueño de construir una vida de comodidad y dignidad básicas, termina agotado y devastado por la desdichada falta de oportunidades y recursos y, permanentemente acorralado en su miserable existencia en el barrio limeño, por fin muere en la pobreza; Maggie, una joven bella que ha aspirado a casarse para salir de la detestable vida de hija de tendero en la cual ha nacido, al final se encuentra abandonada, con la anciana madre, en la triste casatienda de la que siempre ha añorado escapar.

De manera significativa, mientras que los personajes de Siu y Wong hacen interpretaciones marcadamente diferentes de las nociones de hogar, retorno, patria, y tienen relaciones altamente distintas con el espacio que habitan (o que pueden aspirar a habitar), ambos autores parecen encontrar en cierto modo fuerza o solaz en su respectivo espacio liminal, ubicado en lo ostensible “*unhomeliness*”<sup>7</sup> –o la apatridia (*statelessness*), lo “intermedio” o los

---

<sup>7</sup> Aquí el “hogar (*home*)” se entiende en el sentido más tradicional, como un espacio de pertenencia, con suelo fijo. Por lo tanto, la noción de “*unhomeliness*” se aplica también a

“intersticios” de las fronteras culturales–, el cual constituye la precondition de las iniciaciones transculturales y transnacionales (Kim 98; López-Calvo, “Introducción” 13). Como sugiere López-Calvo, es en esta liminalidad en donde Siu encuentra un “refugio” en la escritura en castellano, y Wong consigue un “consuelo” en su deseo de expresarse en múltiples idiomas (López-Calvo, “Introducción” 13; “Between National Borders”120).

Vale la pena señalar cómo el asunto de la(s) lengua(s) juega un papel prominente en relación con la identidad, la noción de hogar, el sentido de pertenencia, y la agencia de los escritores migrantes; además, en sus propias palabras, no por casualidad, ambos autores destacan la sensación de libertad que experimentan en la tierra apátrida, lograda a través del acto creativo de escribir. En su voz poética, Wong declara –mezclando español e inglés–: “The freedom of not being, it’s not a superfluous flavor. La libertad en este lado de la ciudad es otra libertad. Not being it’s difficult [sic]. *No ser*. Ni peruana, ni china, ni estudiante de palabras” (*Margarita* 68); en una entrevista, revela Siu: “un día, encontré que la escritura me ofrecía un espacio vital donde podía moverme con una libertad que no encontraba en otros espacios y que me pertenecía exclusivamente” (Quaglia 285). Si en la experiencia migrante existe un sentimiento inherente del sin hogar, de impotencia, de indefensión o del sin voz, ambos autores aparentan coincidir en que también hay una forma de liberarse de ese sentimiento, de encontrar su propia voz y hacerla oír, de crear un sentido de hogar desde adentro: en la escritura.

Said tiene un hermoso pasaje meditativo, donde pondera el significado del hogar, la lengua, las fronteras, la pérdida, la libertad, la humanidad y la escritura para el exilio, el cual

---

Belinda, y no es incompatible con su estado de estar “en el hogar (*at home*)” en todas partes, discutido anteriormente, el cual se deriva de una comprensión diferente del hogar, como una “experiencia vivida de la localidad”.

resuena fuerte y profundamente con lo que revelan las obras de Wong y Siu sobre la experiencia del migrante. Así como los autores sino-peruanos encuentran un sentido de libertad y pertenencia en la(s) lengua(s) y en la escritura, Said contempla que el único hogar verdadero, aunque “frágil y vulnerable”, se halla en la escritura. El hogar es siempre provisional; la casa queda en el pasado. Las fronteras y las barreras, que nos envuelven en el territorio familiar, también pueden convertirse en cárceles. Los exiliados –al igual que los migrantes– cruzan fronteras, rompen barreras de “pensamiento y experiencia”. Trascendiendo los límites nacionales y culturales, quien finalmente se vuelve verdaderamente libre, es aquel para quien el mundo entero es como una tierra ajena: la tierra apátrida de Siu, el “no ser” de Wong. Sólo abrazando esta actitud se puede comenzar a superar prejuicios y exclusiones, captar la humanidad en su diversidad y particularidad, luchar por la libertad que acompaña al conocimiento, a la comprensión, a la compasión. Es el destino del exiliado y del migrante “no estar en el hogar estando en el hogar de uno” (“*not to be at home in one’s home*”): alejarse del “hogar” y de la(s) lengua(s) para mirarlos con desapego. No obstante, Said advierte que este desapego, así como la libertad, se logra “trabajando sobre” los apegos (*by “working through” the attachments*), no rechazándolos. Para el sujeto nómada, la libertad se predica en la “existencia de, amor por, y vínculo con la tierra natal” –o el hogar ancestral, en el caso de los migrantes de segunda generación o más allá–. Una verdad vital compartida por todos los desterrados no es que el hogar y el amor por él se hayan perdido, sino que la pérdida es inherente a la existencia misma de los dos. Para Said, Wong, Siu y numerosos otros desterrados, quienes, atormentados por esta pérdida, buscan consuelo en la escritura, la escritura se convierte en su hogar, o lo más parecido posible a un hogar que se pueda encontrar (Said “Reflexiones” 184-185).



Si la idea de “trabajar sobre”, mas no “rechazar”, esos lazos o legados –o apegos, que vinculan a uno al hogar metafórico– suena muy abstracta, los procesos de parte de Wong y Siu de fusionar en su escritura sus complicadas historias de tratar el bagaje ancestral le dan una manifestación concreta. Cabe destacar que estos apegos culturales e identitarios, de pensamiento y experiencia, son complejamente multifacéticos, abarcando, entre otras, las dimensiones de lenguas, valores, prácticas tradicionales. En lo que resta de este capítulo, las exploraremos una por una, deliberando así sobre cómo son “trabajadas” en este proceso donde la escritura se esfuerza por alcanzar el siempre esquivo camino del emigrante hacia la posibilidad de un hogar.

Con respecto a la faceta lingüística, la ambivalencia palpable de Wong se demuestra, sobre todo, a través de su protagonista/narradora, como se ha ilustrado arriba. Ciertamente, hay casi un fatalismo en su conciencia: “Supongo que para que nazca en el Perú tenía que morir la herencia china. Algo más fuerte que yo conseguí que nunca aprendiera bien el chino y sólo me urgiera hispanizarme” (*Mongolia* 74). Sin embargo, al mismo tiempo, es plenamente consciente del vínculo permanente que la une con el idioma chino –y lo aprecia mucho–, porque es en su papá, el “único ser humano que le importa” (26), que sirve como su “conexión” con el país ancestral, como su “puente y vínculo” con la lengua china, en el cual encuentra el ancla para sentirse “segura y resguardada” (100). De manera significativa, el español, su primer idioma, es sólo “mi lengua maternal”, mas “no paterna”: obviamente, la paterna es el chino, el cual está ligado sentimentalmente a su querido padre, con quien comparte una relación única de “absoluta dependencia” (22). Así pues, el recuerdo nostálgico que alberga Belinda sobre su padre chino, transmitido poderosamente no sólo en esta novela sino en muchos de sus poemas (López-Calvo, “Between National Borders” 120), da fe de su complicado mas duradero apego a la lengua nativa

de su padre, un apego con que a veces se esfuerza por romper, y que en otros momentos anhela recuperar, lo que resulta en su actitud de constante ambivalencia hacia el aprendizaje del chino.

Uno de los méritos más elogiados de Siu es cómo estudió diligentemente el idioma español para “transformarlo” e “integrar en él la estética china” (Lee-DiStefano, “Subjectification” 193). La forma en que lo logra, persistente y decididamente, es muy relevante y reveladora: al igual que su protagonista Héctor, practica su nuevo idioma principal al traducir la literatura clásica china –su mayor apego a su cultura nativa– al español, publicando, por ejemplo, veinte poemas clásicos chinos, traducidos y anotados, al comienzo de su carrera como escritor, en 1987 (López-Calvo, “Sino-Peruvian Identity” 89); escribiendo consistente y esmeradamente en su lengua adoptada, ha pasado por un proceso transformador de “cambiar gradualmente sus lealtades culturales” (López-Calvo, “Negotiations” 82). Sin embargo, a lo largo de las décadas, nunca se ha desvinculado del todo de su patria, pues sus temas siguen siendo decididamente chinos o, más precisamente, sino-peruanos: de hecho, ahí radica su principal contribución a la literatura nacional, ya que esta centralización de los chino-peruanos como protagonistas y sujetos permite a su lector adentrarse en una subcultura “cuya historia está [en gran parte] olvidada” (Lee-DiStefano, “Subjectification” 189).

Además, teniendo en cuenta las distintas índoles de ambas novelas –la de Wong contiene relatos íntimos en primera persona de la protagonista; la de Siu, a su vez, es un muestrario panorámico de las diversas luchas y sinsos de múltiples personajes en la comunidad china de Lima–, *La vida no es una tómbola* ofrece un vistazo a los significados drásticamente diferentes que tienen los idiomas chino y español para los inmigrantes de varias generaciones y disímiles antecedentes socioeconómicos. Asimismo, el hecho de que Siu se encuentre entre “uno de esos

insólitos autores que han tenido que cruzar la frontera cultural de aprender un segundo idioma” (López-Calvo, “Negotiations” 77) y que verdaderamente lo ha dominado contra todo pronóstico –y, paralelamente, el hecho de que Héctor es el único en la novela que, nacido de padres de tenderos, intenta y logra aprender suficiente español para liberarse del destino de convertirse en otro triste tendero, asistir a la universidad nacional y conseguir nuevas amistades fuera del círculo cerrado de los migrantes– le da una perspectiva singularmente situada desde dentro para mostrar al mundo exterior las luchas lingüísticas de su comunidad.

Así pues, la novela despliega el constante y duradero anhelo por la lengua materna de parte de los inmigrantes de primera generación: el señor Choy, quien se ha casado con una tusán –una mujer “diez años más joven y guapa por derecho propio” pero la cual, por desgracia para él, habla “sólo una frase o dos de chino”–, emprende una visita especial a la tienda de los Chang cada vez que se siente abrumado por su “añoranza por el lenguaje”, por la sencilla razón de ponerse a charlar con don Augusto en el dialecto de su aldea natal sobre los sucesos que pasaban en China, creando así una especie de patria portátil (47); asimismo, el rico tío Hung se queja de que pese a la constante “necesidad imperiosa de hablar con alguien en nuestro idioma”, lamentablemente, “no tengo el consuelo de poder hacerlo con mi *kuei-po* (mujer extranjera, o sea, peruana) o con mis hijos”, quienes no hablan nada del chino (74); incluso llega a tratar de orquestar un matrimonio arreglado, para que Elías –un efectivo extraño para él, cuya única afiliación con él es su aldea natal compartida, que dejó atrás hace décadas– se convierta en su yerno, en gran parte para poder tener alguien con quien conversar en el dialecto nativo.

Por la misma fidelidad a la lengua materna, don Augusto, al reunirse por primera vez en el Perú con su joven hijo, orgullosamente complacido por los conocimientos que Héctor demuestra en cantonés y mandarín, de inmediato inscribe al niño en la escuela china: al igual que

muchos inmigrantes de primera generación, está convencido de que sus hijos se corromperán si se mezclan con los peruanos en una escuela nacional. Por el contrario, las generaciones más jóvenes tienden a adoptar una postura marcadamente diferente hacia los idiomas de sus hogares ancestrales y adoptivos: los hijos tanto del señor Choy como del tío Hung hablan sólo el español y no les importa en lo más mínimo aprender el chino; Héctor, después de la inicial “etapa de luna de miel de sus relaciones” con su padre, eventualmente decide “olvidarme del chino” para seguir su aspiración de ser escritor en castellano (28 y 38), lo cual le ha causado tan extremada ira a don Augusto que éste destruye la posesión más preciada del hijo, su máquina de escribir. Para el adolescente orgulloso y testarudo, este momento de amargo choque con las actitudes despóticas que su padre trajo de la tierra natal debió ser insoportablemente horrendo. Para el escritor, que ahora a través de la distancia de varias décadas recrea el pasado en la ficción, ¿no es esta en cierto sentido su manera de procesar, o “trabajar sobre” su bagaje de antaño?

Evidentemente, la actitud del inmigrante hacia las lenguas, íntimamente ligada a sus culturas, en particular a sus valores y cosmovisiones, es una dimensión altamente intrincada y profundamente significativa de su apego (y, bajo ciertas circunstancias, de su posible antipatía) a su lazo ancestral, una dimensión que, además, constituye una parte esencial de la misión autoproclamada de Siu de “desmitificar” la “idea prototipo que se tiene de los chinos”, al retratarlos “desde adentro y no con una visión sesgada desde afuera” (Yen, *Toma y Daca* 93). Además, resulta ser el sitio de constantes e intensos conflictos intergeneracionales, donde los valores de padres e hijos chocan violentamente.

Si bien el enfrentamiento de valores contrarios entre distintas generaciones es un tema casi omnipresente para todos los inmigrantes de cualquier procedencia, presenta un problema

especialmente espinoso para los de origen chino, para quienes las ideologías del confucianismo conllevan un gran peso. Siu mismo cuenta que “desde muy pequeño se me inculcó, tanto en casa como en la escuela, una educación confucionista que enfatizaba el amor y la obediencia a los padres, el honor familiar y el respeto a los ancestros, todos ellos valores de rezago de una sociedad feudal” (Quaglia 288).

No es coincidencia que las influencias del confucianismo ocupen un lugar destacado tanto en la narrativa de Siu como en la vida de muchos inmigrantes chinos, influencias que “se remontan a las raíces de la civilización china y han continuado durante largas épocas hasta nuestros días” (Yen, *Toma y Daca* 79). Hasta en las comunidades chinas de ultramar, el confucianismo se preservó en el sistema docente en los colegios chinos. A los primeros inmigrantes, aunque la mayoría de ellos eran analfabetos, habitualmente se les inculcaba algunos valores confucionistas (como era el caso de Siu). Su objetivo principal era fortalecer “un orden establecido dentro de una sociedad jerárquica y autoritaria” mediante las normas decretadas como la fidelidad en el deber y a la autoridad; en este contexto, la piedad filial, considerada la “primera virtud” (Yen, “Identity” 150), fue uno de los valores más importantes a imbuir en las mentes jóvenes de las comunidades chinas en el extranjero.

No obstante, como observa Siu, los cambios políticos e ideológicos en Perú en las décadas de 1970 y 1980, que llevaron al reemplazo del “espíritu comunitario” por el “entusiasmo por el individualismo”, difícilmente simpatizaron con la preservación de los viejos valores, presagiando así “el fin de las tradiciones, incluyendo el respeto a los padres” (Lausent-Herrera 136-137). Por lo tanto, como revela la novela, mientras que para las generaciones mayores la transculturación –en la forma de adoptar el idioma español y renunciar al chino, por ejemplo– era percibida negativamente, pues consideraban la protección de las antiguas costumbres y la lengua

nativa clave para la preservación y salvaguardia de su identidad cultural, las generaciones más jóvenes, en cambio, perdieron poco a poco su conexión con los valores chinos, u obstinadamente se despegaron de ellos. Los conflictos así generados han quedado obvios desde el comienzo mismo de la novela, cuando los personajes se presentan por vez primera: los primeros días en que don Augusto obligó a Héctor a “atender al publico vestido del guardapolvo”, el chico, que siente que “se moría de vergüenza”, hace “una rara demostración de rebeldía”, fingiendo enfermedad, quedándose en su cuarto sin salir a la tienda (14). La rebelión sólo aumentará, a medida que los valores fundamentalmente opuestos de padre e hijo salgan cada vez más a la superficie. Al hijo le aborrece la idea inalterable de don Augusto de que el único camino aceptable para él es abandonar la escuela tan pronto como haya aprendido el español más básico, trabajar para el padre en la casatienda y, eventualmente, convertirse también en un tendero. Para Héctor, la casatienda –orgulloso símbolo del éxito económico moderado de parte de su padre en la tierra adoptiva– es un lugar humillante y deprimente, la autoridad de su padre es una imposición insoportablemente opresiva y, la vida de un tendero, una expectativa cruelmente “inicua” (37).

En la acusación severamente mordaz que don Augusto –para quien el propósito de la vida consiste casi exclusivamente en ganar dinero, mientras los libros “no servían para nada” y la educación “era una pérdida de tiempo”– dirige a su desventurado e indefenso joven hijo, quien acaricia un sueño literario: “[Yo] había logrado poner una tienda, ser lo que era hoy, y vivir sin estrecheces sin haber tenido mayor educación que la que había recibido en la escuela primaria de [mi] remota aldea. ¿Por qué habrás tú [Héctor] de ser *diferente*?” (20), es difícil no sentir las críticas que lanza Siu a lo que él percibe como una carga profundamente injusta impuesta al joven por las viejas tradiciones. En verdad, explica el novelista que “ir a Perú hizo posible que

tomara conciencia de lo asfixiantes que eran esas ataduras al pasado y a las tradiciones” e, impactado por su lectura de autores chinos de los años treinta, cuyas novelas abogaban por la “rebelión contra esos valores confucionistas”, él mismo también acaba buscando “criticar muchas prácticas que los chinos trajimos a Perú” (Quaglia 288; Yen, *Toma y Daca* 99). Aquí, de nuevo, el escritor inmigrante, ahora maduro ya, opta deliberadamente por revivir en su escritura su pasado traumatizante del antagonismo hiriente e irreconciliable con su padre, derivado de los valores opuestos de ambos, en vez de dejarlo hundirse en el olvido. Esta crítica firme pero tácita, desapegada, autocontrolada –pues describe el suceso con distancia y calma, sin insertar ningún comentario del narrador, quien expresa libre y elaboradamente sus opiniones en un sinnúmero de ocasiones a lo largo del texto– es otra ilustración de su intento de trabajar sobre su historia complicada, a veces hondamente afligida, con los legados de los valores tradicionales.

Si bien las actitudes lingüísticas y los valores antiguos son marcadores más matizados del bagaje cultural y los legados identitarios, a menudo ocultos a simple vista, el último aspecto de estos apegos con el pasado ancestral que se discutirá aquí, las prácticas tradicionales, se refiere a las costumbres más visibles. Uno de los fenómenos culturales clave que se han abordado en ambos textos es la costumbre de los matrimonios arreglados. Durante la fase inicial de la historia de la migración sino-peruana, la única forma en que los inmigrantes –la gran mayoría de los cuales eran hombres jóvenes– pudiesen preservar su cultura y su identidad fue “traer esposas de China”; luego, desde principios del siglo XX, retomaron las prácticas tradicionales de regresar a China por una novia china y enviar a los niños allí a estudiar (Lausent-Herrera 119 y 121). Siu mismo menciona el matrimonio arreglado como uno de los hábitos de los inmigrantes que en su escritura busca criticar.

Aunque no estoy de acuerdo con la observación de López-Calvo de que en *La vida no es una tómbola* “la tradición china más extensamente explorada es la de matrimonios arreglados” (“Sino-Peruvian Identity” 85), pues sólo se aborda brevemente sin la centralidad que le otorgan los otros temas analizados anteriormente, sí hay múltiples alusiones a intentos fallidos de diversas índoles de concertar matrimonio para los personajes principales Maggie y Elías, respectivamente, basados exclusivamente en sus apariencias físicas; además, los matrimonios concertados que se han ejecutado con éxito parecen bastante ubicuos en la comunidad, como el de los padres de Héctor, así como los de su tío don Manolo, del tendero jubilado don Lorenzo, de otro tendero el viejo Lo, y del hijo de éste, Felipe Lo. En todos estos casos, el hombre, ya bastante maduro, después de haber pasado largo tiempo en Perú, vuelve a la China continental, Taiwán, Hong Kong o Macao para buscar una esposa mucho más joven, quien luego se unirá a él para vivir en el extranjero, tener hijos y cuidar al esposo mayor, a los niños y la tienda.

Mientras que la sutileza de las luchas ocasionadas por los valores, convicciones e ideologías tradicionales chinos profundamente arraigados –sufridas sobre todo por las generaciones anteriores de inmigrantes, o evidenciadas claramente en el locus de los conflictos intergeneracionales– está en gran parte ausente de la narrativa de Wong, posiblemente debido a su falta de contacto íntimo con las costumbres antiguas de su tierra ancestral, curiosamente, esta peculiar y vieja convención de los inmigrantes chinos –el matrimonio concertado– parece haber entrado en su mundo ficticio. Interesantemente, mientras que Siu aparenta abstenerse de expresar cualquier juicio valorativo al respecto, Wong elige dar a conocer su postura emotiva, aunque no de manera muy explícita.

En *Mongolia*, la idea de un posible matrimonio concertado surge una vez, fugazmente, en un corto capítulo, el único donde habla la voz de Zoila, la madre de Belinda, quien desapareció



cuando era pequeña la heroína y de quien apenas se acuerda. En un monólogo onírico, dantesco, recuerda Zoila que, su padre, que vino del sur de china cuando era muy chico, “quiere que me case con un chino también”. Unas líneas después, repite: “[mi padre] me decía que cuando fuera grande me tenía que casar con un chino, que mi marido tenía que ser de China como él” (63-64). Y así sucedió. Se casó con un chino, con quien tuvo a Belinda, y quien la abandonó cuando se volvió loca. Ni la narradora ni Belinda comentan sobre el matrimonio probablemente arreglado de Zoila; sin embargo, ¿no es posible que en silencio Wong esté pronunciando una opinión muda pero dura? De hecho, la predilección agudamente enfática de Belinda sí constituye un juicio claro e inequívoco: quiere que su pareja “tenga los ojos claros” y “no fuera de ascendencia china” (58), el polo opuesto de lo que se le ha impuesto a su madre. Ahora, es Wong quien intenta encontrar el modo de trabajar sobre lo que es posiblemente su propio apego antagónico a los legados del pasado. Aquí, la distancia que ella mantiene del bagaje cultural es triple: mediante la imposición de una voz narrativa distinta, amortiguada en cualquier otro sitio de la historia; a través de la desviación estilística del resto de la obra, al emplear un tono surrealista en contraste con el timbre más prosaico de la mayor parte del texto; y mediante la añadida distancia temporal de una generación más remota, que siempre se ha representado como un misterio impenetrable para Belinda –y para el lector–, pero que en este momento singular les habla directamente a ambos.

En una nota final, si bien puede haber una cualidad atemporal en todos los temas explorados aquí –las nociones de la identidad, el hogar, la patria, el retorno, la escritura, los apegos al pasado, así como su pérdida, durante siglos han obsesionado a las almas errantes, o migrantes, y seguirán haciéndolo durante muchos siglos por venir–, por otro lado, una

generación de inmigrantes no es exactamente lo mismo que la siguiente. Gracias a la diferencia en los marcos temporales de ambos textos, y al rango relativamente amplio en edad y en generación de los personajes, una lectura comparativa también puede ofrecer un vistazo de los cambios a lo largo del tiempo que han vivido los migrantes. Como Gnutzmann acierta con perspicacia, uno de los temas más cruciales de *La vida no es una tómbola* yace en la frustración que experimentan algunos de los “miembros más dotados” de la inmigración china (253), por ejemplo, Héctor y Elías –dos de los tres personajes centrales<sup>8</sup> de la novela–. Como hemos visto, las fuentes de dificultades para Héctor consisten no sólo en los obstáculos económicos, sino también en el rechazo total y la absoluta falta de comprensión para sus aspiraciones intelectuales y artísticas de parte de la generación anterior –de su padre, por ejemplo, el padre que ridiculiza con frecuencia y sin piedad “esas estúpidas ideas acerca de ser un letrado” (126)–. El mismo malentendido y desprecio han plagado igualmente a Elías toda su vida, cuyos propios intentos de ser pintor y escritor se frustran, primero en China, en una época tumultuosa afligida por guerras, agitaciones políticas y caos social, luego en su hogar adoptivo en Lima, donde eventualmente sucumbe a una muerte trágica y prematura después de que sus sueños de tener una familia, encontrar estabilidad económica, y nutrir sus talentos artísticos se hacen añicos uno por uno, ya que se ve encarcelado en la deprimente casatienda y subyugado a la ineludible falta de recursos o apoyo, de cualquier tipo, de cualquier fuente.

Por el contrario, la obra de Wong quizá proporcione una visión más esperanzadora para los inmigrantes con inclinaciones creativas. Mientras que el papá de Belinda, un migrante forzado de la primera generación, nunca ha alcanzado la oportunidad de desarrollar “sus intereses, su amor por la lengua china o la filosofía” (100), le ha ayudado a cultivar las pasiones

---

<sup>8</sup> El tercero, Maggie, se analizará con más detalle en el tercer capítulo.

y los potenciales creativos a su pequeña hija, quien recuerda que “mi papá agarró mi mano para mostrarme cómo colocar el pincel [chino] en forma vertical”; “me enseñó... la magia de la caligrafía y el trazo”, la cual luego la acompaña y la consuela en “las soledades de nuestras escuetas y parcas existencias de extranjeros” (21-22). En efecto, para Belinda –y, extratextualmente, tanto para Wong como para Siu–, el arte y la creatividad ofrecen al sujeto creador no sólo consuelo en su soledad y apatridia, sino, más importante aún, un medio vital de autoexpresión.<sup>9</sup> Asimismo, en *Bocetos para un cuadro de familia* (2008),<sup>10</sup> otra novela corta de la misma autora, el viejo abuelo Alfonso, para quien “ser artista es un lujo inconcebible”, condena sin piedad los ensueños artísticos de sus hijos (*Bocetos* 12); no obstante, la protagonista, migrante de tercera generación, se halla en circunstancias muy distintas, y mejoradas: heredó de su padre –un hombre mucho más comprensivo, compasivo, y económicamente menos agobiado que don Augusto y abuelo Alfonso– su devoción por el arte (“[mi papá] me explicaba el punto de vista occidental sobre el arte, y por supuesto el oriental”; “me llevó de la mano en el conocer la crítica y la creación” [76–77]), y crece hasta convertirse en una mujer moderna, profesional, y quizá más libre, quien en su vida privada se dedica al deleite de la música y la pintura.

Los tiempos cambian, en el mundo real, al igual que en el ficticio. Un escritor inmigrante, una persona peruana con herencia china, que escribe y publica sobre la experiencia latinoamericana, impactada y complicada por su origen asiático, sería algo totalmente incomprensible para don Augusto, fantásticamente imposible para Elías, desgraciadamente inalcanzable para el papá de Belinda. Y ahora aquí estamos, con las obras de Siu y Wong frente a nosotros, contando las historias de los Héctores, Belindas, don Augustos, Elías y muchos más.

---

<sup>9</sup> Este aspecto del personaje Belinda se desarrollará más en el tercer capítulo.

<sup>10</sup> Este texto, en comparación con *Mongolia*, ofrece un muestrario más panorámico de las vidas de inmigrantes de múltiples generaciones, contadas en una narración de índole familiar e intimista; por ende, será fructífero incluirlo en futuros estudios.

En el acto de escribir, donde Siu en cierto sentido revive los acontecimientos de su juventud para darse expresión artística y quizá buscar reconciliarse metafóricamente con “un traumático pasado” en la represiva casa-cárcel a que no pertenecía (“Posdata” de *La vida* 291), donde Wong se esfuerza por cultivar el poder de conjurar un hogar imaginado en un espacio apátrida, y forja su propia voz para alcanzar “la libertad” del “no ser”, tal vez se pueda vislumbrar, en el lejano horizonte, en medio de la liminalidad, la posibilidad de que la escritura se convierta en hogar.

La escritura, entonces, puede entenderse como un acto performativo, ya que metafóricamente *performa* la angustia por un hogar imaginado, por una patria imaginaria, una identidad forjada deliberadamente en el espacio de intermedio. En el próximo capítulo, exploraremos las respectivas identidades performadas de Siu y Wong, con un enfoque especial en cómo sus distintos estados –de inmigrante de primera generación y de tusán– figuran en la riqueza de la *performación* singular de cada uno.

## CAPÍTULO 2. LA IDENTIDAD *PERFORMADA*: CENTRALIZACIÓN DE LO SINO-PERUANO, HUMANIZACIÓN DE LO TUSÁN

Una de las diferencias mayores y más significativas entre los dos escritores es el hecho de que mientras Siu es un migrante de primera generación, Wong pertenece a la categoría de tusán, un término muy cargado, usado únicamente en Perú, incrustado intrincadamente en su larga y compleja historia migrante. Proviendo de la palabra cantonés “土生” (tou saang), que significa “nacido(a) [en esta] tierra”,<sup>1</sup> el término se ha empleado desde el siglo XIX para designar al migrante de la segunda generación, nacido en Perú. Si bien en un principio se refería solamente a las personas cuyos padres eran ambos chinos, a mediados del siglo XX el vocablo tusán se empezó no sólo a reunir a los descendientes de padres chinos, sino también a incluir a los “mestizos” con cierta ascendencia china (Lausent-Herrera 131). Según la definición más actualizada de Siu, un tusán “es cualquier hijo(a) nacido(a) de padre chino y/o madre china”: si ambos padres son chinos, él o ella también es étnicamente chino(a); si uno(a) de los padres es peruano(a), entonces los hijos son mestizos. Hoy en día, a medida que los chinos se integran cada vez más a la sociedad peruana, los tusanes se han convertido “la mayoría de las veces en mestizos” (cit. en Lee- DiStefano, “Interviews” 130).

Evidentemente, esta noción peculiarmente peruana está profundamente arraigada en la conciencia de ambos escritores. Wong, a través de la voz meditativa de Belinda, hace un comentario con gran peso emocional al respecto: “Yo soy un objeto nombrado desde que Benedict Anderson se imaginó comunidades que deberían tener una nomenclatura. Los tusán somos la hibridez entre los chinos y los peruanos. Esto se llama etnopoéticamente mestizaje. Pero es una amalgama violenta de seres *atravesados* lingüística y culturalmente que forman un

---

<sup>1</sup> Literalmente, “土” significa “tierra/suelo” y “生”, “nacer/crecer”.

nuevo ciudadano en el planeta... Suena importante antropológicamente, pero es un *cruce*.

*Humilla* un poco, no se es ni chino, ni cholo. Es terrible que te tatúen como vaca, eres una tusán”

(74). Este sentimiento de humillación, de liminalidad, arroja nueva luz sobre el deseo muy enraizado de parte de Belinda de huir de su historia tanto china como peruana: Toda su vida había soñado con irse de su país de nacimiento y tener un bebé que le “atara a algún otro lugar que no fuera ni China ni Perú”. No quería que “nada de [su] pasado sobreviviera. Si hubiera podido desaparecerían tanto Huaraz como [su] padre” (50 y 58). Es como si fuera eternamente perseguida por una mirada alterizante (*otherizing*)<sup>2</sup> que la acosa con una sensación implacable de inseguridad ontológica, haciéndola sentir abyecta, doblemente inadecuada, causándole el temor de no ser ni lo suficientemente “china” ni lo suficientemente “peruana”, no “auténticamente” ligada en el grado necesario ni a su hogar ancestral ni a su tierra adoptiva. Por lo tanto, “se avergüenza” de su padre extranjero, pero también del no poder hablar el idioma de él (74).

Parece que, debajo de la angustia vehemente por rechazar ambos lados de su legado, se esconde un doloroso sentimiento de pérdida. En un pasaje poéticamente autorreflexivo, Rushdie medita cómo los escritores en su posición, “exiliados o emigrantes o expatriados”, escritores que se hallan fuera del país e incluso fuera del idioma (y, en el caso de Wong, lo es doblemente), se ven perseguidos por una sensación especial de pérdida, puesto que su alienación física de la patria significa casi inevitablemente que no serán capaces de “recuperar precisamente lo que se

---

<sup>2</sup> Históricamente, la alteridad, o la alterización, es un término altamente cargado, pues en el pensamiento occidental ha sido “una constante” la tentación obsesiva de definir a lo Otro, mientras la frontera entre esto y lo Mismo “está custodiada por la ilusión de identidad pura”, cercada por la “experiencia interior” en un afán de definir al Yo, cuyo objetivo de conocimiento “opera la reducción de lo Otro a lo Mismo”. Emmanuel Lévinas, en cambio, remite al otro bajo las cuatro figuras bíblicas del pobre, la viuda, el huérfano y el extranjero –íconos de la vulnerabilidad y de la falta–. Su filosofía se ha retomado en América Latina, donde se pone énfasis en los excluidos –el indigente, el indígena–, donde el otro “sigue privado de voz y palabra” (Szurmuk 43-46).

ha perdido”; atrapados perpetuamente entre culturas, con un “proceso de identificación eternamente en movimiento que va cruzando las fronteras nacionales”, llegan a asociar el hogar ya no con una ubicación geográfica particular sino con una “patria imaginaria”. Entonces crearán “ficciones, ciudades o pueblos no reales sino invisibles, patrias imaginarias, Indias [o Chinas, o Perú] de la mente” (Rushdie 10, 12 y 15).

Esta perspectiva única respecto al acto literario, la cual destaca su poder imaginativo, creativo, performativo para el ser apátrida, resuena fuertemente con la conceptualización de Gilles Deleuze y Félix Guattari de “la literatura menor” y su significado para el sujeto nómada que se encuentra en un estado marginado y alterizado de desterritorialización. Según estos pensadores franceses, una literatura menor no es la literatura de una lengua menor, sino la literatura creada en una lengua mayor (como el castellano) por una minoría (como el inmigrante chino, o la túsán), por escritores extraterritoriales, transnacionales o transculturales que construyen su obra desde lenguas y culturas ajenas o enajenantes, o que experimentan una sensación de extrañamiento en torno a sus propias lenguas y culturas. Es importante notar que, precisamente porque la literatura menor existe en un espacio estrecho (como lo demuestra, por ejemplo, la rareza de la literatura que se distingue por las voces singulares de inmigrantes como Siu, o tusanés como Wong), lo que dice el escritor solitario ya constituye una acción colectiva y se conecta de inmediato con lo comunitario. Su escritura, por lo tanto, produce necesariamente una “solidaridad activa”: viviendo al margen, apartado de su frágil comunidad, el escritor se vuelve aún más capaz de darle voz a una subjetividad otra/alterizada, de expresar otra comunidad potencial, de “forzar los medios para otra conciencia y otra sensibilidad”. Una historia del todo distinta, no develada, no escuchada, no contada, aviva dentro de su escritura desde la liminalidad, desde la desterritorialización. Para definir, significar y labrar sus propias

identidades, así como las de sus prójimos, el escritor desterritorializado tiene que buscar “su propio punto de subdesarrollo”, su propia jerga marcada por el polilingüismo, “un desierto propio”, y convertirlo todo en una escritura única y solitaria, al “hacer su propia lengua (*tongue*)”, “ser como un extraño en su propia lenguaje (*language*)”, y performar un “hacerse menor (*becoming-minor*)” frente a la etnia, cultura, idioma y discurso dominantes (17, 18, 26 y 27).

A la luz de estas contemplaciones filosóficas, para comparar las respectivas identidades liminales en la raíz de las experiencias migratorias de ambos escritores, similares en algunos aspectos mas crucialmente diferentes en otros, sería fructífero considerar la noción de “performatividad étnica” de Arias, la cual está íntimamente conectada con la formación de la identidad personal y colectiva. Así como la identidad es una noción fluida, la etnicidad se construye de modo performativo, como una autoconciencia compleja, inestable y constantemente desestabilizada, impulsada por los lenguajes, el poder, la lucha por establecer para uno mismo su agencia, subjetividad y su propio lugar en la sociedad. Esta construcción siempre “está viéndose tanto borrada como reiterada”, en “un dilema irreductible de representación cargado de tintes irónicos, hipérboles, sintaxis rota” (Arias 94).

A mi modo de ver, Siu elige *performar* su identidad sino-peruana como una reacción y resistencia contra la exclusión –o la ausencia– de una auténtica y significativa subjetividad asiático-latinoamericana en el contexto histórico de amnesia, omisión descuidada o el orientalismo hispano de tradición añeja. Como se comentó en el último capítulo, al decidir escribir para un público “occidental” (peruano de habla hispana), al esforzarse por ser escuchado por los lectores en su país adoptivo, de la cultura dominante, en lugar de su propia herencia china nativa, ante todo tiene que aprender una nueva lengua –el castellano–; no sólo eso, sino que



estudió metódica y meticulosamente este idioma para “transformarlo” e “integrar en él la estética china”. Con su resuelto acto de autoexpresión literaria, desarrolla y elabora su propia voz única como *traductor cultural*, demostrando la existencia de las voces de numerosos chino-peruanos, silenciadas o ignoradas. En un momento en que el mundo editorial rechazaba a sus personajes por considerarlos “no representativos de Perú o lo peruano” (Lee-DiStefano, “Subjectification” 193), se forjó, mediante el acto creativo de *traducción cultural*,<sup>3</sup> un espacio crucial de la subjetividad de los sino-peruanos al colocarlos en el centro de sus narrativas y brindar un ejemplo de la integración de los chinos en la sociedad peruana desde una perspectiva china, *performando* así su propia versión de la etnicidad sino-peruana, reivindicando la vigencia de ésta en la identidad peruana y en la experiencia asiático-latinoamericana, de las cuales había sido excluida, u olvidada, durante largo tiempo.

En comparación con Siu, Wong –la autora tusán cuya lengua nativa es el español– proviene de un lugar muy diferente para *performar* su etnicidad e identidad. En sus esfuerzos multifacéticos por plasmar la chinitud problemática de su protagonista y abordar su compleja relación con su ascendencia china, parece que esta naturaleza performativa da a luz a un “ensamblaje creativo del yo” (Arias 103). Se puede razonar que sus escritos intentan “traducir” culturalmente su propia interpretación de lo chino/la chinitud –en parte heredada de su padre, en parte creada a través de su imaginación– para sus lectores, también hispanohablantes. Es más,

---

<sup>3</sup> Pese a los artículos y libros consultados, el concepto de “traducción cultural” sigue siendo difícil de precisar. Una posible definición del término, aunque no del todo satisfactoria para los fines de este trabajo, es la siguiente: “La traducción cultural denota un proceso en que una forma cultural se mueve de un contexto a otro, e implica que algún agente realiza este movimiento” (“What is Cultural Translation?”). Resulta relevante también lo que dice Bhabha: “La traducción no es sólo un acto lingüístico finito, sino uno cultural en curso” (cit. en Chiu 175); además, el mismo pensador ha explorado más a fondo la implicación de esta noción: “La traducción cultural desacraliza las suposiciones transparentes de la supremacía cultural y, en ese mismo acto, exige una especificidad contextual, una diferenciación histórica dentro de las posiciones minoritarias” (cit. en López-Calvo, “Introduction” 7).

esta chinitud, hasta cierto punto inventada, así como la preservación y continuidad de ella, aparenta formar uno de los ejes centrales de su narrativa. Sin embargo, ¿cómo puede garantizar la “autenticidad” cultural de su performance de lo chino-peruano, y especialmente de lo chino, cuando carece del vínculo íntimo con la experiencia china de que goza Siu, cuando ni siquiera puede hablar el idioma chino?

Quizás el asunto vital en juego aquí no debería yacer únicamente en la cuestión de autenticidad, sino también en el poder creativo de su identidad performativa y performada. Si la chinitud reconstruida mediante la experiencia vivida en China y en las comunidades sino-peruanas es verdadera, ¿no sería igual de válida (aunque en un sentido distinto) la chinitud recreada a partir de lo que una ha conservado obstinadamente de su padre emigrante chino, tenazmente imaginada a través de las circunstancias particulares y la historia complicada de su estado de tusán, y tercamente invocada para compensar la pérdida de pertenencia comunitaria? Si la preocupación principal de la novelista es construir algo nuevo por sí misma, tal vez lo que hace Wong por medio de la creación de su protagonista es reinventarse a sí misma. Al hacerlo, acaso alude a veces a percepciones occidentales estereotipadas y orientalistas de lo chino para llenar el vacío en su experiencia china y hacer su historia comprensible y accesible para el público occidental-peruano; acaso manipula en ocasiones la imaginación occidental de un oriente exotizado, exagerando y fantaseando con el simbolismo orientalista, mientras se proyecta a sí misma (o a su protagonista) –ya sea consciente o inconscientemente– como el sujeto/objeto oriental mistificado. No se puede negar que su conocimiento de la experiencia china es limitado; su representación de la chinitud parece más una “traducción” suya que una descripción precisa. No obstante, así como la traducción puede adquirir su propia importancia más allá del original mediante el poder de la imaginación y la creatividad, su etnicidad performada transmite la

verdad –quizá no una “verdad verificable”, pero ciertamente una especie de verdad emocional– del sentimiento idiosincrático de su identidad sino-peruana y, más concretamente, en modo profundamente significativo, de su identidad singular de ser una tusán. Como veremos más adelante en este capítulo, la agencia artística que ejerce ella en el proceso de esta performatividad tiene su propio valor especial, sobre todo tomando en cuenta que, como un sector único dentro de la comunidad sino-peruana, los tusanés –en mucha mayor medida que los demás inmigrantes chinos– han sido durante largo tiempo doblemente marginados, perjudicados, excluidos, alterizados, tanto por los peruanos como por los chinos en la tierra andina, y aún permanecen muy invisibles en la literatura nacional.

### **Traducción cultural: un retrato desde adentro de lo sino-peruano**

Recordemos que tanto los novelistas como sus protagonistas encajan en la categoría de aquellos que se encuentran “fuera del país y fuera del idioma”, o “aquellos que forcejean entre dos culturas e idiomas” (Lee 106). Según Bhabha, la traducción cultural crea para ellos una especie del “tercer espacio” (217), tanto *occidental* (*peruano* en este caso) como *otro* (*chino* en este caso) y al mismo tiempo propiamente *ninguno* de los dos, un espacio situado en el *medio* que les ayuda a navegar por este “inter-medio” (“*in-betweenness*”) y formarse una identidad cultural híbrida. Dado que el concepto de traducción cultural en su sentido más literal se destaca en mucha mayor medida en la novela de Siu, apliquémoslo a ella y exploremos en ella los significados, particularidades, manifestaciones textuales, importancias e implicaciones del concepto, antes de proceder a una mirada comparativa a la obra de Wong.

Desde luego, en Héctor encontramos un ejemplo perfecto de dicho estado intermedio, o de la liminalidad. A la tierna edad de los ocho años, fue desarraigado de su tierra natal. Al

comenzar su vida en tierra extranjera, tuvo que abandonar un aspecto tan intrínsecamente entrelazado con su identidad como su nombre de nacimiento (Hung-Sang), para adoptar uno nuevo –Héctor, palabra totalmente ajena a su lengua y cultura originales: “el padre no supo pronunciar la erre final nunca, y el hijo no hasta que acabó aprendiendo a enrollar la lengua”– (19). Por otro lado, está muy lejos de verse integrado a la vida y cultura peruanas. Durante varios años, vive en una casatienda donde todos los que ahí viven y trabajan son chinos; devora libros escritos en chino o traducidos al mismo; en su vida dura en una ciudad hostil, su lugar predilecto donde puede disfrutar un raro momento de placer es la librería Chung Jeng, donde venden dichos libros; va a un colegio chino; celebra las festividades chinas con su familia y vecinos. Años más tarde, cuando finalmente deja su entorno familiar al entrar en la universidad nacional, sus compañeros peruanos lo perciben “una novedad” “tan diferente de ellos mismos”, lo aíslan y lo hacen “el blanco inevitable de sus burlas y bromas” e insultos raciales (167).

No olvidemos la naturaleza altamente autobiográfica de la obra. En la “Posdata” del libro, revela Siu que la historia de Héctor es en realidad la suya: “es básicamente un disfraz que me puse a fin de tomar distancia con un traumático pasado al que todavía no puedo evocar sin sentir tristeza” (291). En otro momento, el autor subraya además “mi insistencia en lo autobiográfico”: “Varias de mis novelas [*La vida no es una tómbola* sin duda es una de ellas]... pueden constituir literalmente ‘La novela de mi vida’” (Quaglia 285). Así pues, el espacio intermedio lo comparte el novelista con su protagonista. Siu mismo afirma que, hallándose en una “tierra de nadie”, no se pertenece por completo ni a la comunidad sino-peruana ni a la peruana. Peor aún, se siente como un *otro*, marginado de la sociedad, inexistente en la literatura: en su juventud, “el peruano de la calle miró al chino con desprecio, porque éste hablaba mal el castellano y tenía costumbres que le eran incomprensibles”, mientras que el sujeto sino-peruano

era “casi desconocido” en el mundo letrado (Quaglia 281-2). Por lo tanto, percibe una imperiosa necesidad de “introducir el personaje chino peruano en la literatura”, reemplazar su imagen estereotípica por una “más cercana a la verdad, más auténtica”, y “abrir puertas” entre ambas comunidades para ayudar “a los peruanos a ver la humanidad detrás del ‘chino de la esquina’ y del chifero” (Quaglia 285-6). De aquí el poder de la traducción cultural, la cual para los migrantes se convierte en un instrumento vital para exponer sus contradicciones internas, darle expresión a “una especificidad contextual, una diferenciación histórica dentro de las posturas de la minoría” (Bhabha 228),<sup>4</sup> abriendo así un espacio para algo nuevo, particular de su propia vida, liberado de estereotipos preestablecidos.

De hecho, la particularidad compleja, aunada a la extrañeza inherente de los escritores migrantes, significa de algún modo que sus obras ya son efectivamente una traducción cultural; los migrantes mismos, al vivir entre culturas e idiomas, resultan simultáneamente traductores culturales (Chan 399). En efecto, podríamos considerar a Héctor como un traductor –tanto literal como cultural– en más de un sentido. Aunque de acuerdo con los deseos de don Augusto, su padre, debería hacer lo mismo que los demás chicos migrantes –aprender solamente “los elementos más rudimentarios del lenguaje español” (20) antes de empezar a trabajar a tiempo completo–, Héctor, sintiendo una “urgencia en su empeño por aprender el idioma”, se entrega a este esfuerzo con gran “constancia” y una “finalidad de sus sacrificios”. La manera en que lo hace es justamente mediante el acto de traducir. Con la ayuda de un diccionario español-chino,<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Existe una fuerte connotación de estudios (pos)coloniales que subyacen bajo la noción de traducción cultural de Bhabha, una dimensión que me gustaría explorar en investigaciones futuras junto con la idea del “colonialismo interno” que ha analizado Walter Mignolo.

<sup>5</sup> Sería interesante notar el marcado contraste entre los dos libros usados para aprender el español: el diccionario de Héctor, una edición bastante nueva (“no tendría más de tres años de vida” [89]), el mejor que ha podido obtener con el ahorro de sus escasos ingresos, un tesoro muy

el cual, junto con su máquina de escribir, forma sus “dos posesiones más preciadas”, el joven dedica la hora de la siesta (el único momento de ocio que se le permite) a traducir textos del castellano al chino, ocupado así “casi todos los días”, “con la cabeza apoyada sobre sus brazos, vencido finalmente por el cansancio y el calor del mediodía” (20 y 89).

Si recordamos la epifanía de Héctor sobre escribir para la audiencia peruana (tratada en el primer capítulo), no es ninguna sorpresa que, al empezar a escribir para publicar, el lector que Siu mismo tenía en mente era también el público peruano –quienes difícilmente podrían “imaginar un autor de nacionalidad china que escribiera en español”–. Por ende, adopta un nuevo idioma, el de la cultura anfitriona, esforzándose con firmeza enorme por vencer un formidable obstáculo lingüístico<sup>6</sup> para dominar el castellano, antes de poder tratar el chino-peruano –visto en Perú como “un ser inescrutable, extraño”– “en todas las complejidades de su naturaleza humana” (Quaglia 283). Así pues, dado que en su novela traduce múltiples niveles de elementos culturales de su patria a la lengua de su país adoptivo, su escritura se convierte en la encarnación de la traducción cultural, la cual sirve como un puente entre las fronteras culturales, marcando su propia posición cultural transnacional más allá de los límites de su “herencia autóctona” (Kim 91). En este sentido, los traductores que encontramos en esta novela incluyen no sólo a Siu y Héctor, sino también al narrador, o la voz narrativa; es más, la noción de traducción cultural la podríamos comprender ya en dos niveles: el texto *en sí* como una traducción cultural, y las numerosas instancias multidimensionales de traducción cultural *dentro del texto*.

---

preciado; y el libro de frases que don Augusto había usado casi treinta años atrás y que ahora le da a un “recién llegado” para que aprenda algunas frases básicas, un libro compilado “durante los últimos años de la dinastía manchú”, en el cual “muchas de las frases habían perdido su actualidad, y no pocas de las palabras eran tan arcaicas que rayaban en lo exótico o lo ridículo”, pero que “era el único libro de su clase que había en estas partes del mundo” (57).

<sup>6</sup> Hablando de los chinos que emigraron al Perú, Siu testimonia que “las barreras lingüísticas [...] eran sumamente difíciles de superar para cualquiera que no fuera un europeo” (Quaglia 282).

En cuanto a la evidencia textual de la traducción cultural, tal vez el ejemplo más obvio sea la lista de vocabulario al final del libro (294-5). Cabe mencionar que no son cualesquiera palabras las que entran en la lista, sino algunas pocas que llevan una configuración complicada de valores peculiares, o un sinfín de bagajes culturales que señalan las circunstancias singulares en que se encuentra uno. Una de ellas es “*sén-hák* 新客” (el recién llegado), que alude al que se halla en el nivel inferior de la jerarquía social entre los migrantes, y que tiene que emprender un duro camino compuesto de situaciones muy desfavorables antes de poder ganar poco a poco los medios socioeconómicos para independizarse. Encontramos otro ejemplo de tales palabras en “*kuei* 鬼” (demonio, expresión con que los chinos se refieren a los extranjeros,<sup>7</sup> en este caso los peruanos), cuyo “tonillo despectivo” traiciona la profunda desconfianza que los migrantes chinos albergan contra el peruano, viéndolo como el empleado poco confiable que a toda costa evitarían contratar para su negocio familiar, o como un rival comercial malicioso del que deben protegerse. Otro ejemplo más sería “*paicácheng* 敗家精” (el bueno para nada; literalmente: el que arruina a la familia), impropio máximo para aquellos que se atreven a desviarse del valor tradicional del pragmatismo, rebelarse contra las figuras patriarcales, perseguir objetivos personales y acariciar sueños tan “inútiles” como ser escritor o artista.

Como se acaba de comentar, la selección de palabras por traducir no es para nada gratuita. El hecho de que a Héctor, –“un lector voraz” (88) de literatura, un estudiante muy entregado, un niño que se dedica con constancia y sacrificio a sus afanes escolares– le llamen “*paicácheng*” revela mucho sobre la mentalidad y dinámica de la familia Chang y, por extensión,

---

<sup>7</sup> Por cierto, este *kuei*/demonio y el “ghost” en el título de *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, obra afamada de la célebre autora chino-estadounidense Maxine Hong Kingston, proviene de la mismísima palabra cantonesa: “鬼”.

de un sector importante de la comunidad chino-peruana. Como muchos otros tenderos migrantes, el padre de Héctor ha soñado con amasar una “considerable fortuna”; fallado tal sueño, “depositó toda su esperanza en el hijo [...] sin consultar al pobre que terminaría siendo el depositario de esta enorme e injusta carga” (125): lo mismo que innumerables padres chinos han hecho desde un pasado remoto, y siguen haciendo hasta el día de hoy. Cuando la obediencia por parte del hijo no llega a ser perfecta, cuando sus “pretensiones literarias” (88) y tendencias a “perder el tiempo con libros, poesía y otros intereses ociosos” le dan a entender a don Augusto que el chico “nunca sería un buen tendero”, ni ganaría jamás la fortuna soñada, condena sin piedad al hijo, juzgándolo como “un bueno para nada” –un *paicácheng* (13)–, al igual que lo han hecho tantos padres chinos en ambos lados del océano pacífico.

La riqueza de la transculturación textual se plasma no sólo en las palabras traducidas, sino también en los abundantes refranes, modismos, e incluso versos (re)producidos al español. Por ejemplo, cuando el padre exige que Héctor siga una carrera que le permita “ganar el pan de todos los días”, añade la voz narrativa que “las palabras exactas fueron ‘la taza de arroz cocido’”<sup>8</sup> (161), un modismo muy común en el chino cantonés, el cual refleja el papel crucial que juega el arroz en la vida y cultura de la región cantonesa, de donde provienen tanto el novelista como sus personajes principales. Asimismo, cuando el joven Elías en una carta humilde le dice a su hermano mayor que “Fui como un sapo que vivió siempre en el fondo de un pozo, no conociendo nunca más que el retazo del cielo que estaba condenado a ver todo el tiempo” (31), está citando un refrán muy conocido<sup>9</sup> que, al mismo tiempo, ilustra la tradición importantísima en su tierra natal de la falsa modestia y el respeto por las personas de mayor edad. En realidad, la falsa

---

<sup>8</sup> Aunque el autor no ha incluido la frase en su idioma original, corresponde, según entiendo, a “賺碗飯食” en el chino cantonés.

<sup>9</sup> “井底之蛙” o “坐井觀天” en chino.



modestia resulta tan hondamente inculcada en la conciencia de un chino letrado, que Siu termina plasmándola de nuevo en la “Posdata” de la novela –ahora en la voz íntima de sí mismo, ya fuera del mundo narrado– al aludir a su propia “falta” como escritor, y su “excesivo afán” de querer “añadirle cuatro patas a una serpiente” (291),<sup>10</sup> un antiguo modismo literario que quiere decir “rizar el rizo”, o torpemente intentar agregar a algo atributos superfluos. En otra ocasión, cuando Héctor recita para sí mismo “¡Qué maravilloso es el crepúsculo! ¡Lástima que esté tan cerca de la oscuridad!” –un verso famosísimo<sup>11</sup> de un poeta chino del siglo IX–, es como si el alma del personaje se encontrara con la del autor, a través de su amor compartido por la literatura y su dolor compartido frente a los apuros de la vida de un desterrado.

Además, el alcance de las traducciones culturales va más allá de las palabras o los refranes, extendiéndose a las prácticas, creencias y psicologías de los migrantes chinos. Una y otra vez, el narrador apunta que “una frente ancha” en varios personajes indica “una gran inteligencia” (13 y 24). De modo similar, don Augusto describe a Jorge, buen amigo de Héctor, un chico “delgado”, “con ojos pequeños y una cabeza igualmente pequeña”, con un refrán peyorativo del cantonés vernáculo: “los ojos de una rata en la cabeza de una culebra”,<sup>12</sup> y advierte a su hijo que “alguien con semejantes facciones no [es] de fiar” (36). De aquí, se destaca la tendencia de algunos migrantes chinos a juzgar la personalidad de alguien según su apariencia física, de acuerdo con la sabiduría tradicional –o más bien, con supersticiones inveteradas–. Quizá lo mismo les haya sucedido a muchos otros: aunque se hayan ido de su pueblo natal y trasladado a una tierra extranjera, siguen apegados a sus viejas costumbres en vez de adoptar las

---

<sup>10</sup> “畫蛇添足” en chino.

<sup>11</sup> “夕陽無限好，只是近黃昏。” en el idioma original.

<sup>12</sup> Correspondería al dicho “蛇頭鼠眼” en chino.

nuevas, a menudo continúan hablando el chino en lugar de aprender el español, mientras recurren a creencias antiguas que les han servido en tiempos pasados, para protegerse de la incertidumbre del nuevo estado de lo intermedio.

Hay otra anécdota traducida culturalmente que de modo perfecto simboliza el apego fuerte y duradero a los viejos hábitos. Se trata de Felipe Lo, un personaje secundario, cuyo anciano padre ha fallecido a bordo de un barco transatlántico. Por desgracia, el cadáver termina perdido en algún lugar, por lo cual el hijo viaja a través de los océanos por meses y meses, dejando atrás su propio negocio, su esposa e hijos, y su propia vida en Lima, “dando caza al muerto”. Después de superar infinitas dificultades, por fin encuentra los huesos del difunto, se los lleva a su aldea natal y los entierra, permitiendo así a su padre el descanso eterno. Tal comportamiento de extravagancia puede verse como una locura total a los ojos de alguien no familiarizado con los valores confucionistas; sin embargo, cuando el devoto hijo le cuenta su odisea rara a otro inmigrante chino, su interlocutor simplemente queda impresionado, diciéndose: “Aquí tenemos a un verdadero ejemplo de hijo filial” (60-1). Por muy largo tiempo que hayan vivido lejos de su tierra nativa, los chinos desplazados, cuyas almas han quedado indeleblemente marcadas por las costumbres de su patria perdida, no olvidarán nunca la tradición ancestral de devolver a los muertos a un hogar natal, ni abandonarán jamás el valor inviolable de la piedad filial.

Otro ejemplo significativo trata de un fenómeno psicológico curiosamente característico de la comunidad china de aquel entonces: la “pobreza voluntaria” (101) que encarnan don Augusto y varios otros migrantes. “Siendo muy pobres en sus difíciles comienzos y habiendo tenido que vivir con todas las limitaciones que tal existencia demandaba”, ellos nunca saben “aflojar el rigor” de esas limitaciones; al contrario, siguen viviendo como si todavía estuvieran

en la penuria, aun cuando ya cuentan con los recursos necesarios para mejorar su calidad de vida. En efecto, tal “pobreza voluntaria” la sufren no sólo los chino-peruanos, sino también los chinos de la misma generación que se han quedado en su patria: estampillados para siempre por el trauma, la escasez y la inseguridad de una época turbulenta, no pueden evitar nunca el presentimiento de que en cualquier momento podrían recaer en la miseria. “Los observadores de afuera [llaman] a eso tacañería” (67); sólo un verdadero traductor cultural es capaz de descifrarlo, dejando al descubierto el triste complejo de su procedencia.

En su posición de traductor cultural, Siu vive –y observa– la cultura sino-peruana desde *adentro*, mientras mantiene su “doble identidad” (Chan 399) como espectador y comentarista *forastero* de su propia comunidad. A nivel literario, el poder leer directamente la literatura china le ha permitido “trasladar” elementos propios de ella a la narrativa que él mismo desarrolla en castellano. En un sentido más amplio, el haber vivido en Perú le posibilita que contemple los “valores de rezago”, las “asfixiantes” “ataduras al pasado y a las tradiciones [chinas]” (Quaglia 287-8) desde cierta distancia, develándolos en su creación literaria –y la traducción cultural incrustada–. En su obra, ciertamente, el límite entre la escritura creativa y la traducción cultural se va difuminando: la ficción creada por (y sobre) el migrante resulta, a la vez, un texto traducido culturalmente. Como el “traductor” consciente y concienzudo que es, Siu reproduce elementos firmemente colocados en el contexto concreto y el bagaje cultural de su propia comunidad, marginada y minoritaria, para cumplir la ambición de rectificar su presencia “mínima, periférica y casi siempre denigrante (los chinos, en los cuentos de Cesar Vallejo o en las novelas de Vargas Llosa, aparecen como personajes del lumpen) en la literatura peruana”, haciéndola “más humana” y “menos exótica” (Yen, *Toma y Daca* 76). Así, con “autenticidad y profundidad”, Siu

logra dar una expresión matizada de “todas las complejidades” de los chino-peruanos en su diferenciación histórica, echando luz sobre el proceso de su hibridación, sobre los dilemas de su estado liminal/intermedio. De esta manera, el acto de escribir “traduciendo” representa un esfuerzo por defenderse de la apropiación de la hegemonía cultural reinante –la criolla/mestiza en este caso–, construir un “puente entre lo dominante y la minoría” (Kim 91), conservar y plasmar la heterogeneidad cultural dentro de la ideología prevalente del país adoptivo.

Entonces, para Héctor, al igual que para el novelista, la literatura le permite a una minoría sin voz la agencia para forjar una identidad propia, acercarse a una suerte de libertad tan anhelada mas tan cruelmente privada. Confiesa Siu: “la escritura me ofrecía un espacio vital donde podía moverme con una libertad que no encontraba en otros espacios y que [a diferencia del espacio intermedio] me pertenecía exclusivamente” (Quaglia 285). El acto de traducción cultural se lleva a cabo en su lucha por adquirir su propia voz, en su dolorosa y solitaria búsqueda de su propio lugar en el mundo. En el fondo, se fusiona en un viaje arduo para enfrentar las angustias del ser intermedio, reinventar su yo y crear un nuevo futuro, soñado ansiosamente por Héctor, el joven escritor en ciernes, y (ojalá) logrado por Siu, el maduro escritor al fin establecido.

### **Humanizar a la tusán: una mirada que penetra la doble alterización**

Si el contacto íntimo de Siu con su mundo ancestral, proviniendo de su estado de un migrante chino de primera generación, le otorga una posición singular desde la cual recrear un retrato más “auténtico” de su pueblo a través de su acto genuino y ricamente matizado de traducción cultural, se puede argumentar que la escritura de Wong se esfuerza por traducir –o imaginar– culturalmente su propia interpretación de la chinitud, como creación de la visión

personal e idiosincrásica de la artista (en vez de como documentales sociales “fácticos” para la comunidad); este rasgo, además, forma una dimensión clave de validación en su narrativa. Como escritora tusán, al enunciar su distancia cultural e identitaria (tanto de lo puramente chino como de lo netamente peruano), afirma, al igual que otros grupos minoritarios, su derecho a significar desde la periferia de los discursos dominantes, a sacar provecho de sus raíces ancestrales para su arte, aunque su conexión con ellas sea mucho más tenue que la de Siu. Esta distancia cultural, interesantemente, provee a su representación/(re)construcción de la liminalidad de la experiencia de este segmento específico dentro de la comunidad sino-peruana —es decir, los tusanés— no sólo de desventajas, sino también de ciertas ventajas singulares.

En el proceso de desplegar, capa por capa, las sutiles diferencias multifacéticas entre ambos novelistas, no olvidemos un atributo fundamental que comparten, el cual después de todo radica en el fondo de la motivación original de esta investigación: los dos pertenecen al grupo bien pequeño y relativamente joven de escritores latinoamericanos de origen asiático y, más en concreto, de escritores peruanos con una herencia china. Por eso mismo, padecen el mismo prejuicio racial y cultural, sustentado por una “visión hegemónica de la cultura dominante sobre la presencia de escrituras de grupos de minoritarios” (Yen, *Toma y Daca* 77)). Siu ha contado, enfáticamente, que “la idea de que un chino de primera generación pueda escribir en buen castellano es tan absurda para muchos, que la gente me cree loco cuando les confieso que soy escritor” (Kerr 64). Para probar su punto, basta un comentario sobre su obra, dado por un crítico anónimo: “resulta difícil que un natural de China pueda escribir en el lenguaje de Cervantes y, lo que es más, hacerlo con calidad” (cit. en Yen, *Toma y Daca* 77).

Esto no sólo subraya la absoluta desatención e ignorancia de los críticos en cuanto a los escritores sino-peruanos, sino también revela la punta del iceberg de un patrón de “un siglo y

medio de discriminación y tratos despectivos” (Quaglia 283) sufridos por los inmigrantes, un asunto que surge a través de los eventos registrados en *La vida no es una tómbola*. Don Augusto tuvo que esperar muchos años antes de poder traer a Perú a su esposa e hijo, porque fue forzoso obtener un permiso del gobierno peruano para que fueran aceptados en el país adoptivo; desafortunadamente, “eran los años de la dictadura del general Manuel A. Odría, quien fue enemigo acérrimo de aceptar inmigrantes de origen asiático y quien, entre las primeras cosas que hizo cuando tuvo el privilegio de ‘sentar su culo’ en el sillón tallado de San Martín, fue prohibir la entrada de los chinos al Perú” (17-18). A la vista de tales antecedentes históricos, se evidencia la hostilidad, la exclusión, el rechazo, e incluso la xenofobia que recibían los chinos en Perú, desdoblado así la desconfianza que despertó en los inmigrantes durante su inserción.

No obstante, los prejuicios raciales que Siu retrata parecen bastante superficiales, simplistas y un tanto estereotipados, limitados a insultos comunes y corrientes, groseros mas inocuos: por ejemplo, cuando los compañeros de Héctor en la escuela nocturna le gritan “¡chino cochino! ¡chino majalau! ¡chino feo!” (167), o cuando unos adolescentes le proyectan una sonrisa taimada y canturrean “Choy Choy” a otro chico chino (153). En comparación, Wong proporciona una representación matizada, compleja, autorreflexiva, muy personal y palpablemente íntima de las diferencias raciales que percibe ella, o su protagonista autobiográfica. Belinda es intensamente consciente por un lado de la morenez de su piel, contra la blancura de Klaus, su amante alemán rubio y, por el otro, “mis huesos más grandes”, en contraste con los cuerpos delicados de las jóvenes hongkonesas, que la delatan “como advenediza y no como parte del sur de China” (35). Ella observa con frialdad la supremacía de lo blanco, claramente vista a través de los niños que supuestamente muestran “altos niveles de belleza” en los anuncios en Macao: “Si no son rubios y de ojos azules, son morenos pero con

cierta cercanía a lo blanco y si son negros o asiáticos debe parecer que ya pasaron por un filtro de beatitud” (14), lo que parece acentuar su marcada extranjería y percibida inferioridad bajo el racismo omnipresente y poco sutil; al mismo tiempo, como hija de chinos, está avergonzada de no ser genuinamente china (como debería ser), como alguien “a la que se le caían los palitos al comer”, y atormentada por el dolor perpetuo por la pérdida de su padre chino, la cual la priva de “mi puente y mi vínculo” con la “conexión” ancestral que una vez la había hecho sentir “segura y resguardada” (100), dejándola ahora con la sensación de vacío, exclusión, y aislamiento entre los compatriotas de su papá difunto.

La conversación entre ella y Klaus la primera vez que se encuentran es reveladoramente significativa. “Pareces un poco china”, nota él. “Pero soy de Perú”, responde ella, exagerando la risa. “Y ¿qué otra sangre tienes también?” él le pregunta, un tanto perplejo. El diálogo la hace meditar sobre su “rostro híbrido”, su incómoda rareza, su impulso de ponerse siempre “en el lugar del otro”, su sospecha de que a las personas “les confunde [ella]” porque tiene “una apariencia mestiza de la que ellos esperan que salga un lenguaje de acuerdo a sus prejuicios” (53). Su otredad visible y hondamente sentida le impide reclamar su chinitud o morar en su peruanidad. Doblemente rechazada, parece atrapada en una alterización intensificada e ineludible, impuesta por sus diferencias raciales doblemente marcadas.

Héctor, el protagonista de Siu, a pesar de todos los obstáculos identitarios, lingüísticos y ontológicos que tiene que enfrentar y superar, está anclado de forma bien segura en la familiaridad de su comunidad inmigrante. Belinda, por el contrario, se ve siempre ensombrecida por el sentimiento de ser una de afuera, de ser la otra racial/cultural/identitaria en cualquier lugar, en su “frágil vida de desubicados” (31), en las soledades de su precaria existencia de extranjeros,

donde el único amigo que puede contar no es ni chino, ni peruano, sino “otro extranjero raro” y excluido, un viejo judío que también se ha desplazado por “alguna extraña razón” (29).

¿Dónde está la raíz de este incesante, implacable sentimiento de precariedad, inferioridad, no pertenencia? Tal vez se pueda encontrar una pista en su estado de ser tusán. En realidad, hace un siglo, Belinda ni siquiera calificaría como tusán; la habrían llamado ofensivamente “injerta”, pues su abuela materna era peruana y no china. Con el transcurso del tiempo, aunque a los mestizos con sangre china se les permitió unirse al rango de los tusanes, la “mezcla interracial” en la sangre de Belinda seguiría siendo considerada “una especie de contaminación de los valores culturales y tradicionales chinos”; además, tales valores otorgaban gran importancia a la noción de “pureza”, que tenía que ver no sólo con la pureza de sangre, sino también con el impacto de la transculturación: cuanto más integrada o asimilada la inmigrante, más impura se volvía (Yen, “Identity” 151 y 153).

Por lo tanto, dentro de la jerarquía de la comunidad sino-peruana –la cual de algún modo hace eco del sistema de castas del período colonial americano–, en la parte superior se hallaban los comerciantes prósperos; luego los miembros menores como los tenderos, “sus hijos o parientes que fueron educados en China y traídos aquí por los padres”, como Héctor; por debajo de ellos, estaban los hijos nacidos en Perú de padres chinos, cuya posición en la comunidad dependería de “su conocimiento del idioma chino, así como sus circunstancias económicas”; más abajo, se encontraban los hijos nacidos de padre chino y “madre mestiza”; en el fondo estaban los hijos nacidos de padre chino y madre peruana (Lausent-Herrera 119). La protagonista, cuya abuela era de Cajamarca, y para quien el “no poder hablar chino, [le] hizo el ser más infeliz de la tierra” (45), se siente así marginada como la otra racial no sólo por la sociedad peruana



mayoritaria, sino también por la comunidad de inmigrantes chinos. Resulta natural que confiese: “No me identifico con ningún símbolo patrio, de ningún lado del mundo” (74); no es de extrañar que anhele un bebé que simbólicamente la ayudaría a escapar de la doble alterización, un niño “perfecto” que “no tendría mis *taras* de mujer latinoamericana con herencia asiática” (71).

Mientras que López-Calvo señala varias veces que Wong, como escritora, es objeto de la mirada europea o criolla que la alteriza (“Introduction” 7; “Between National Borders” 118), mi lectura parece sugerir que además de eso, ella —o más bien, su protagonista Belinda, su *alter ego*— también resulta objeto de una mirada “oriental”, percibida o real, lanzada por un sujeto “chino” dudoso, prejuicioso, excluyente. Esta mirada proviene de difuntos antepasados chinos, “siempre tan presentes”: las “miradas estáticas” de sus cuadros que cuelgan en la casa la persiguen, junto con la identidad de los que fueron, y “esas historias que van erosionando el día a día de los que estamos aún perdiéndonos en lo que ya no está”, haciéndola cuestionar, “¿Cuánto de lo que cargo es mío? ¿Cuánto es sugerido por estas apariciones? ¿qué tengo que cumplir para ellos y cuánto para mí?” (16-17) Procede, también, de los vecinos macaenses, que la “*miraban curiosos*” (24); proviene, además, de las vendedoras “pequeñas, chinas, delgadas y con pies diminutos” en la calle hongkonesa, quienes, cuando ella iba a comprar zapatos y pedía el número 39, la “*observaban como un esperpento invasor y gigantesco*” (35).

Curiosamente, en vez de ser un objeto pasivo, dócilmente resignado al extremo receptor de la mirada, la heroína afronta —con plena consciencia, e incluso con audacia— esta mirada “oriental”, tanto literal como metafóricamente, implementando la agencia que disfruta como la voz narrativa. De ahí, devuelva la mirada: “Miraba mucho a las chicas hongkonesas tratando de imitar un patrón de sensualidad para vestirme”, pese a la consecuencia negativa de acabar sintiéndose “disfrazada” (55). La mirada simbólica, sin embargo, resulta más fuerte, más

poderosa. Observa a los vecinos, aquellos que la miran a ella curiosos, como si lo hiciese desde un lugar oculto, escudriñando sus comportamientos, analizando sus psicologías. Concluye la espectadora crítica: los chinos son “tan chismosos como cualquier otra población”; les llama mucho la atención el castellano que habla ella, el cual les “asusta”, por ser tan diferente, tan irreconocible para ellos. Así pues, mientras que una vez ella fue duramente juzgada por el (posiblemente imaginado) observador “oriental/chino” debido a su vocabulario escueto en el chino, ahora, a su vez, le toca a ella observar con frialdad a sus prójimos chinos, emitiendo a su antojo sus propios juicios sobre las fallas lingüísticas de ellos, burlándose al mismo tiempo del percibido provincianismo de ellos:

Muchos chinos se negaban a aprender portugués o inglés... Mis vecinos construían frases raras como *You come eating*, sin la menor intención de saber si era correcto o no. Presentían que estaban haciendo un cambio desventajoso si aprendían un signo trivial para cambiarlo por uno sagrado... Más allá del mar, el mundo se nombraba en inglés y portugués, pero en la isla el pan se llamaba *pau* desde hacía cinco mil años y lo seguirían llamando así. (24)

Uno de los rasgos que hace cautivadora la novela es su índole polifónica. Aunque en su gran mayoría, coinciden la voz narrativa y la voz de Belinda, en algunos capítulos breves, figuran las voces de unos otros personajes, como Zoila, su madre mestiza, y Klaus Palme, su amante de Alemania con quien ha tenido un apasionado romance de dos años en Hong Kong. La voz de Klaus tiene un significado único, pues yuxtapuesta a la de Belinda, de lugar a la representación peculiar de un dúo de la mirada europea vs la contra-mirada, del exotismo orientalista vs el exotismo al revés. Así, mientras Belinda recuerda la “supremacía cultural” de Klaus, la cual la convierte en una “mendiga” que acepta la “dádiva” en su posición de “extraña sumisión”, despertando en ella la conciencia de sus “carencias” y “vergüenza” (25); Klaus, en cambio, en un contraste nítido cuenta su primera experiencia en un rezo público de monjes budistas en Tailandia, donde “me puse duro como un gallo de pelea... Sentí una tremenda erección y

*ninguna vergüenza*” (37). Asimismo, mientras Belinda sueña con procrear un niño con “ojos claros” (58), Klaus revela que “odié tener ojos azules” (37). Si bien muchos hombres europeos en la isla hongkonesa buscan sexo con “jovencitas exóticas [es decir, asiáticas]”, Klaus no es uno de ellos. Al contrario, en los ojos de Belinda, “él era el exotismo a flor de piel. Un alemán guapo puede ser más exótico en una calle de Hong Kong... Clavé mis ojos disfuncionales como imán en sus ojos color azul casi transparente, me fijé en sus manos grandes y blancas como ventanas de todo lo que había tocado...” “No podía dejar de *mirarlo*. No podía dejar de desear convertirme en él” (50). Aquí, en un giro curioso y significativo de los acontecimientos, el exotismo, así como la mirada europea, ha cambiado de rumbo: paradójicamente, al incluir la voz interior de Klaus, el amante alemán, el sujeto europeo se convierte en el objeto de una mirada alterizante, de un exotismo invertido.

Es más, como se ha comentado en el capítulo anterior, al representar a las personas asiáticas, la narradora de Wong –o más precisamente, la voz narrativa de Belinda– a menudo recurre a las generalizaciones, los estereotipos, y hasta una visión casi esencialista/orientalista de ellas. Ahora bien, el colocar esto junto a la perspectiva europea y europeizada de Klaus puede conducir a una lectura un tanto diferente. Hay un llamativo paralelismo antitético entre las visiones de estos dos personajes, el cual parece construido con deliberada intención y con un propósito particular. Así como Belinda en su tierra natal –“este encierro” (45)– se siente sofocada por las autoritarias disciplinas tradicionales chinas y la conservadora moral de “colegio de monjas”, pero fuera de la patria encuentra la libertad de ejercer su propia voluntad, Klaus también indica que “me sentía presidiario” en su patria, y escapa de su casa sintiéndose “preso” de las costumbres, las reglas, “la estrechez y el provincianismo” de su pueblo” (43 y 54); la

distancia, al contrario, es “gran maestra” que lo libera, devolviéndole la “sensación de pertenencia” (37 y 43).

Abunda la generalización simplista y, a veces, orientalista de Belinda, ya que ofrece sin reservas sus opiniones trilladas sobre lo oriental, lo occidental, lo chino, lo peruano: “En Oriente, el menor debe acatar”; “El pensamiento occidental te obliga a elegir” (47); “los chinos escupen todo el tiempo” (109); “En China a todos les gustaba pertenecer a grandes familias, prolíficos clanes”; “ninguna de las niñas peruanas tenía una vida impuesta [que sufrían las chinas]” (45); “Pensé que los asiáticos debían tener un enorme problema con el tamaño del pene” (77); “Ser madre para las mujeres chinas y suramericanas es el súmmum de la expresión del cuerpo” (70). Del mismo modo, Klaus demuestra su cuota de nociones similarmente estereotipadas, aunque desde un punto de vista opuesto: “Me parece que las mentes débiles de occidente devotas más a la imagen que a la fuerza de la esencia” (36); “Asia es un paisaje humano que continúa desbordándose. Alemania, en cambio, me limita” (37). No sólo echa el alemán una “mirada europea”, en ocasiones su voz narrativa incluso delata una fascinación fetichista por “lo oriental”. Embarcándose en su gran viaje hacia el oriente, dejando atrás su tierra natal, abrió su diario y escribió: “Aquí termina occidente y comienza ‘mi Oriente’” (44). En las calles hongkonesas, “miro cómo pasan las mujeres asiáticas, son tan distintas a las alemanas...”: los huesos de las europeas “eran fuertes” y “entendían los campos de trigo y los cerezos”; las asiáticas, en cambio, “como maniqués urbanos, parecían robots que se iban a romper en cualquier momento” (41). Mira, además, a “miles de eunucos en medio de una inmensa plaza”, una escena que le proporciona “una definición del éxtasis que jamás hubiera podido concebir” en el Occidente y, aturdido, se maravilla, “¿Qué hace fascinante la castración de los hombres de Asia?” (36-37)

La inequívoca intencionalidad de la autora detrás de este antitético paralelismo entre las voces de Belinda y Klaus nos obliga a repensar las motivaciones debajo de lo que a primera vista parece una sencilla plasmación orientalista. Nos hace cuestionar: ¿realiza tal representación simplemente por la falta de un contacto más íntimo con –y por lo tanto, una comprensión más profunda de– su cultura ancestral? ¿O, quizá, más probablemente, opta deliberadamente por confrontar estas carencias suyas, dando plena expresión a sus propias limitaciones, en vez de intentar buscar una forma astuta de sortearlas? Debe de haber una razón por la cual ella contrasta con tanto esmero las paralelas percepciones estereotipadas/exotizantes de ambos personajes: un hombre europeo, una mujer chino-suramericana. ¿Pretende esto ser una subversión irónica, una parodia burlesca, una crítica implícita, un recordatorio tácito de que todos podemos ser culpables del malentendido o prejuicio del que hemos acusado a los demás; o está diseñado para algún otro propósito? La autora ha creado su sitio ficticio e imaginario, y deja la interpretación a discreción del lector.

Si aquí tomamos prestada la noción de traducción cultural, entonces, mediante la descripción aparentemente arbitraria de las culturas oriental/occidental en su narrativa, Wong está tratando de traducir por sí misma, en lugar de mediar entre culturas; está empleando su destreza imaginativa y creativa para “traducir” sus propias identidades culturales, para sí misma, así como para sus lectores, al tiempo que va negociando un espacio marcado por la liminalidad, la hibridez, la transculturación, la apatridia (*statelessness*), el *unhomeliness*. En la medida en que lo “auténtico” no puede ser más que una visión personal, particular entre muchas –por muy genuina que sea la reconstrucción por Siu de su comunidad inmigrante, por ejemplo, es capaz de comprender sólo una de las innumerables facetas de lo que puede llamarse la experiencia sino-peruana, correspondiente al barrio específico en que creció, a las singulares configuraciones

sociales, económicas e ideológicas de su propia formación, pero no más allá— la versión creada, o inventada, de Wong no es menos válida que la comunidad “recordada” de Siu. Lo que importa aquí es *cómo* lo imagina ella, con qué efectos lo crea, no cuán “exacto” resulta. En la cultura, al igual que en el arte, la “autenticidad” tiene tanto que ver con un lugar imaginado, inventado y construido como con la objetivación o preservación de un locus en el pasado. Aquí, “traducción” ya no es una “mera copia” o algo “secundario al original”; más bien, desbloquea el potencial de una traductora en el espacio liminal para “trascender las mentalidades culturales obsoletas” (Chiu 51).

De todas formas, López-Calvo apunta muy acertadamente que, ya sea que Wong se sitúe dentro o fuera de la peruanidad o la chinitud, se compromete en la creación de una “epistemología otra” y una “historia otra con que identificarse” (“Between National Borders” 111). Así pues, su ambigüedad compleja y su ambivalencia inestable aparentan indicar, tal vez paradójicamente, su consistente negativa a adoptar una sola identidad, o a identificarse con una sola nacionalidad; más que un mero transnacionalismo, o una simple transculturación, esto parece señalar su afinidad con un cierto cosmopolitismo —o, podría llamarse apatridia—, que de verdad trasciende las fronteras tanto nacionales como culturales.

En un sentido más literal, este cosmopolitismo o apatridia se refleja en la facilidad de movimiento de parte de Belinda entre diferentes sitios geográficos (Huaral, Huaraz, Hong Kong, Macao, Mongolia, Alemania), entre lecturas de autores de diversas nacionalidades (“leía libros prohibidos como *Justine* del Marqués de Sade o *Las flores del mal* de Baudelaire y algunos rusos perversos” [45]), entre religiones distintas (“Voy a cualquier iglesia, es indiferente, a veces católica, a veces es un templo budista; imploro a un santo chino que no conozco” [31]). En un

nivel más metafórico, se materializa en la naturalidad con que empatiza y evidencia solidaridad con otros sujetos subalternos –los negros, los indígenas–, pues el prejuicio racial no debería existir en el vocabulario de los verdaderamente apátridas, los sin raza. Por eso, al reflexionar sobre su propio sentido de alterización cultural, inseguridad lingüística e incertidumbre identitaria, siente una sincera empatía con los apuros de otros grupos marginados: “como a los quechua-parlantes que se avergüenzan de su lengua, a nosotros los hijos de chinos también nos crearon temores desde afuera para no hablar el idioma de nuestros padres” (74).

Desde luego, al comparar y contrastar las respectivas (re)construcciones de la experiencia sino-peruana de Wong y Siu, resultan evidentes las “ventajas” que el propio Siu señala que goza, derivadas del mayor contacto y familiaridad con su mundo ancestral, las cuales posibilitan que el novelista vea las cosas “no sólo desde la perspectiva de un hombre<sup>13</sup> occidental y moderno, sino también desde la perspectiva de un hombre oriental, con su apego a lo tradicional y a lo natural” (Quaglia 287). Mientras que Siu en su texto incorpora hábilmente modismos locales poco conocidos, aspectos intrincados del confucianismo, alusiones sutiles a la literatura clásica china, todos los cuales pueden conjurarse únicamente “desde adentro”, Wong, en cambio, cita sólo el título del famosísimo *I-Ching* (91), o los nombres de Lin Yutang y Han Suyin, autores ampliamente reconocidos por haber introducido características de la cultura china al Occidente (86). En ocasiones, incluso comete pequeños errores que un chino real fácilmente detectaría: atribuye equivocadamente un dicho popular “si pisas la Gran Muralla te convertirías en un hombre de verdad”<sup>14</sup> a algún sabio de la antigüedad (21), mientras que casi cualquier chino

---

<sup>13</sup> Es de destacar la elección de Siu de la palabra “hombre”. El asunto del género se explorará en el próximo capítulo.

<sup>14</sup> Correspondería al dicho “不到長城非好漢” en chino.

sabría que se trata de un verso de Mao. No en balde opina Siu que, para asumir el reto de crear un retrato realista de su comunidad, “mis méritos serían aún mayores [que los de los tusanes] por ser yo un chino de primera generación” (Quaglia 285).

No obstante, Siu, al “humanizar ese ‘oriental extraño’ que era para la mayoría de la sociedad peruana”, con la intención de “mostrar que los chinos no somos solamente fríos y que hablamos mal el español, como se nos ve desde afuera con prejuicio” (palabras de Siu, cit. en Yen, *Toma y Daca* 76 y 93), parece estar alienando, silenciando, exotizando –acaso sin querer– una subdivisión dentro de la comunidad sino-peruana, los tusanes, y –quizás sin saberlo– traicionando sus propios prejuicios raciales contra los *kuei*. En *La vida no es una tómbola*, los tusanes, a excepción de Maggie, se reducen a personajes periféricos y casi todos con caracterizaciones puramente negativas, como la joven que se deja seducir por un empleado de su padre y se fuga con él (justo contra la moral de mujeres dictada por el confucionismo), aunque éste tenía ya una esposa en China (105); o la mujer “de sangre mixta” que ha abandonado a sus hijas (185); o el joven tusán, otra vez “de sangre mixta”, que ha tenido una crianza turbulenta y termina siendo un criminal (211). Asimismo, los *kuei* o es un “borrachín” (203), o es un empleado poco confiable (20), o son despreciados por sus “fanfarronadas machistas” (98), o es una “media prostituta” que “fornicaba a su gusto”, quien ha tenido “dos o tres convivientes antes de cumplir los dieciocho años”, ha “parido un par de veces” y abandonado a sus bebés para continuar viviendo su vida “desordenada” y “promiscua” (187). Aunque en contraste con don Augusto y otros inmigrantes mayores que albergan una obstinación inquebrantable en salvaguardar la lengua nativa, preservar los valores confucionistas, y proteger a toda costa la tan preciada “cara”, la generación más joven –Héctor, así como su creador Siu– es más en sintonía con una perspectiva liberal occidental, sin embargo, claramente no está exenta de su propio



bagaje de prejuicios, desconfianza preconcebida, hostilidad inherente contra los tusanés y los *kuei*, basado únicamente en las diferencias “raciales” percibidas.

Al contrario, Wong, precisamente debido a su propio estado singular de liminalidad, en el cual vacila perpetuamente entre añorar y rechazar tanto su hogar ancestral como su tierra natal, donde se siente doblemente marginalizada –sin membresía plena ni en la comunidad china ni en la sociedad peruana, sujeta tanto a una mirada occidental alterizante como a otra mirada “oriental” alienante–, es capaz de forjar su propia voz única para “traducir” creativamente sus complejidades culturales, psicológicas e identitarias y, quizás más importante aún, para humanizar a los tusanés como ella, este sector minoritario que se ve doblemente alterizado, excluido tanto en la comunidad inmigrante como en la sociedad peruana en general. En última instancia, en esta voz suya –“mi pequeña voz amarilla”, la que constituye “una herramienta poderosa” (palabras de Wong, cit. en López-Calvo, “Between National Borders” 121)–, ha logrado imaginar potentemente un sitio literario dedicado a la comprensión y reivindicación de las realidades emocionales (aunque no necesariamente fácticas), las mentalidades abstrusas, las liminalidades ineludibles de su gente –los tusanés, los *kuei*, los demás subalternos–.

### CAPÍTULO 3. FRENTE A LAS LIMITACIONES: VOZ, SUBJETIVIDAD Y AGENCIA FEMENINAS

En cierto sentido, la narrativa de *La vida no es una tómbola* es mucho más convencional que la de *Mongolia*: la primera, un texto bastante tradicional que encaja muy bien en el género *Bildungsroman* (Yen, *Toma y Daca* 93), sigue el viaje de Héctor desde un niño pequeño hasta un adulto joven, contado consistentemente de modo lineal, en un orden cronológico, en la voz de un narrador omnisciente en tercera persona, mientras que la segunda, una ficción polifónica y no lineal, está marcada por constantes saltos en el tiempo, el espacio e incluso las perspectivas narrativas. Si bien *Mongolia* sin duda se centra en una protagonista femenina, Belinda, cuya voz constituye el eje absoluto del texto, la mayoría de los eventos en *La vida no es una tómbola* tienen lugar en el entorno de Héctor, el personaje masculino. Sin embargo, en comparación con la literatura migrante clásica de la época anterior, como *Eat a Bowl of Tea* (1961), donde “las figuras femeninas existen sólo como objetos periféricos, al lado del drama central del conflicto masculino” (Lowe 34), Siu aparenta haber trascendido este viejo modelo masculinista al incluir en su novela un prominente personaje femenino, Maggie, una mujer tusán (al igual que Belinda) que juega un papel fundamental en la trama.<sup>1</sup> Hace su primera aparición al principio del relato, joven y fresca; como hermana de un amigo de la familia de Héctor, y durante un rato novia de Elías, sus vicisitudes forman un elemento clave del cuento; varios capítulos, donde Héctor está ausente, son dedicados únicamente a la historia de Maggie; la novela no termina sino hasta que da un desenlace adecuado al argumento de ella, ahora envejecida, marchita, condenada a una triste soltería.

---

<sup>1</sup> Como se mencionó en el primer capítulo, Maggie, junto con Héctor y Elías, constituyen los tres personajes centrales de la novela.

No obstante, ¿la inclusión de este personaje femenino central significa que la voz, sexualidad, individualidad, subjetividad y agencia autónoma de la mujer, reprimidas en la escritura durante la mayor parte de la historia (Cixous 879; McNay 18), se expresan aquí en su plenitud? Un análisis de las limitaciones que restringen a los dos personajes femeninos de ambas novelas –Maggie y Belinda–, respecto a sus retratos, plasmaciones, vivencias, destinos, así como las estrategias narrativas que se emplean en ellos, parece sugerir que, de múltiples maneras, el personaje de Siu, perpetuamente visto a través de la mirada masculina o la lente del conflicto generacional, llamativamente desprovisto de su propia voz e independencia, en última instancia resulta presentarse todavía en los términos masculinistas tradicionales. Esto pone de relieve la voz fuerte, la sexualidad desinhibida, la subjetividad matizada de Belinda, quien, pese a las carencias de su agencia defectuosa, sigue marchando hacia adelante en un verdadero “texto de sexo femenino” (Cixous 875), en busca de su yo genuino, su aliento pleno, su emancipación y libertad.

En verdad, este estudio comparativo desde la perspectiva de género ha prestado un fuerte estímulo a mi trabajo, no sólo por su índole intrigante, sino también por la sorprendente falta de crítica. En los artículos de López-Calvo, se ha mencionado de paso la ubicuidad del fenómeno de matrimonio arreglado (en donde se suele poner a la mujer en una posición sumamente pasiva y vulnerable) en la novela de Siu; asimismo, Gnutzmann señala que en Siu “las mujeres son víctimas de la sociedad y de la familia” sin profundizar más en el tema. Ella sí hace un breve comentario sobre Maggie, citando su historia como la “primera vez” en las obras de Siu que “se permite a una mujer china descubrir y ceder a sus impulsos sexuales” (256), un punto que, como el razonamiento en este capítulo demostrará, no estoy de acuerdo. Yuan, en cambio, examina más de cerca al mismo personaje; no obstante, al colocar a Maggie dentro de la tradición literaria

europea de la “mujer fatal”, viéndola como una “seductora” que proyecta una imagen “tigresa” e “impura” de frialdad y malevolencia, y que “manipula a los hombres aprovechando sus atractivos físicos y los destruyen sin piedad”, la académica somete a la tusán a un trato orientalista, estereotipado y alterizante sin explorar la posibilidad de la propia voz del personaje (o la falta de ella), al tiempo que su perspectiva delatada en la crítica se alinea en gran medida con la mirada masculina del narrador, así como de múltiples figuras masculinas dentro del mundo ficticio (243, 258 y 260). Aparte de estos instantes, los análisis sobre Maggie (y Belinda) y, en efecto, sobre la sexualidad y subjetividad de estos principales personajes femeninos, quedan en un vacío.

Tal vacío es particularmente llamativo, en vista de una confesión personal por parte de Siu, la cual destaca sus propios aprietos en cuanto a la representación de la sexualidad: “la familiaridad con el mundo chino tiene [...] sus desventajas: todavía no puedo deshacerme de ciertas inhibiciones o tabúes muy enraizados en la sociedad china. Por ejemplo, todavía me siento muy incomodo describiendo escenas de sexo y sólo lo hago a regañadientes” (cit. en Quaglia 287). Llama la atención, también, cómo este sentimiento suyo se refleja precisamente en la actitud de Héctor, su protagonista autobiográfico: “a pesar de sentir el mismo acicate sexual de la pubertad que afectaba a los otros muchachos de su edad, su educación confucionista había infundido en [Héctor] un amor propio y un sentido de la moralidad más difícil de superar. Desde que supo lo que era, el acto sexual siempre le había parecido algo aberrante y ridículo” (*La vida* 208). Pues, ¿qué efectos ejercen esta incomodidad, esta “moralidad”, estas “inhibiciones” sobre la voz del personaje femenino de Siu, la representación de su subjetividad y agencia, o la falta de ellas? ¿Cómo contrastan todos estos aspectos con los del texto de Wong, escrito por una mujer, en gran parte sobre una mujer, que se esfuerza por liberarse de las limitaciones culturalmente

impuestas a las tusanas como ella y Maggie, para al final encontrar su agencia creativa, descensurar su cuerpo, sexualidad, aliento y voz? Estas preguntas impulsan la exploración que se desplegará en las siguientes páginas.

Según Massey, el poder restrictivo de las limitaciones de la movilidad de las mujeres –en términos tanto de la identidad como del espacio– ha constituido un medio crucial de subordinación en ciertos contextos culturales (179). Esta lente teórica nos brinda un ángulo interesante para comprender las particularidades en cuanto a las constituciones emocionales, actitudes sexuales, y sentimientos íntimos (o la falta de ellos) de los dos personajes femeninos. Específicamente, visto en el trasfondo de la experiencia migratoria, tales limitaciones adquieren manifestaciones concretas, complejas y multifacéticas, tanto en el nivel diegético como en el extradiegético: en el mundo narrativo, por un lado, los personajes se enfrentan a las formas de vida restringidas que se esperan de ellos –como mujeres, asiáticas, hijas de inmigrantes, atadas por la subyugación de normas culturales masculinistas históricamente sedimentadas, así como por el intrincado yugo generacional entre ellas y sus padres migrantes–; por el otro, con respecto a las estrategias narrativas, la representación de los personajes tiene que confrontar inevitablemente a los estereotipos convencionales que rodean a las mujeres “orientales”.

Sin embargo, de alguna manera, todas estas limitaciones no necesariamente excluyen la posibilidad de un espacio para la agencia: como sostiene McNay, la restricción puede ser “constitutiva pero no del todo determinante” de la subjetividad de las mujeres (34). Si bien en cierta medida el sujeto se constituye a través de condiciones o prácticas de represión, en escenarios más autónomos, también puede empoderarse por aspiraciones o *performances* de la liberación, de la libertad. Dado que las subjetividades de ambos personajes femeninos parecen

íntimamente conectadas con sus identidades corporales o encarnadas (*bodily, or embodied identities*), su esfuerzo por expandir su propio espacio, encontrar o establecer su propia voz, abrirse camino contra las limitaciones, y desafiar o desviarse de las normas sociales, puede entenderse en términos de la lucha contra el trío –del cuerpo censurado, la respiración censurada y la voz censurada– discutido por Cixous (880). En el caso de Belinda, en particular, la noción de Cixous de la mujer que se escribe a sí misma (o que escribe su yo) adentro del texto, con la esperanza de lograr la “emancipación del maravilloso texto de su yo”, resulta especialmente relevante, considerando cómo la autora Julia Wong aparenta haber inscrito aspectos vitales de su yo dentro del ser de su protagonista autobiográfica, y cómo las voces de narradora y heroína se fusionan inseparablemente para dar a luz a una expresión llena de complejidad y contradicción de la “riqueza de las constituciones individuales de la mujer” (Cixous 875).

### **Las limitaciones, el cuerpo frigidizado, y la afonía**

En consonancia con el razonamiento de Massey, Maggie parece ser severamente restringida por una multitud de limitaciones. Confinada espacialmente, habiendo vivido en su casatienda toda su vida, nunca saliendo de Perú (sino hasta el viaje un tanto accidentado a Las Vegas, un viaje breve que se termina prematuramente), ella parece atada miserablemente a su madre y su hogar, así como a sus tradicionales deberes filiales de cuidar a su madre, ayudar en la tienda de su hermano, y cumplir los deseos de su familia acerca de cómo viviría su vida, qué futuro elegiría. Como una “buena hija” que corresponde como pueda a las normas confucionistas de una progenie filial y obediente, está ligada a un vínculo casi anormalmente estrecho con su madre (de pequeña su padre ha muerto): “mima a su madre”; “el cordón umbilical parecía seguir atándola a [su madre]”, a quien muestra un cariño físico y con quien suele tener charlas “de

corazón a corazón” (100). En la escena de su primera aparición, es su madre quien, al ver el soltero Elías, se ofrece voluntariamente para proveer a él, así como al lector, información reveladora sobre la hija: que “Maggie tiene veinte y cuatro [sic]” y aún sin “encontrar un enamorado” (96). Cuando él llama a la joven por teléfono para invitarla a salir, la anciana insiste en saber qué quiere él y cómo le responde la hija. Maggie contesta “deliberadamente, mirando a la otra en los ojos”: “Pues le dije que sí. *¿Estás satisfecha ahora?*” (el énfasis del original) (120). Es como si ella aceptara salir con él (o con los otros hombres que ha encontrado en el trabajo), o viajar a Las Vegas para conocer al hombre que sueña con una hermosa esposa china, sólo porque eso es lo que la madre quería; es como si muchos aspectos de su existencia —sus objetivos, sus relaciones románticas, su noción de sí misma y de su lugar en el mundo, su percepción de los papeles que debería desempeñar, las responsabilidades que debería realizar, el futuro a que debería aspirar— estuvieran dictados por la voluntad de su madre.

Las limitaciones espaciales y familiares, junto con la desmedida dependencia de su madre, pueden haber contribuido a su incapacidad para forjar un fuerte sentido de su yo, su individualidad y su propia agencia. Su belleza está altamente sexualizada a los ojos de múltiples personajes masculinos, su cuerpo está constantemente sujeto a la mirada masculina; sin embargo, casi nunca ha expresado ella misma su propia sexualidad. En su posición vulnerable, donde no tiene ni un sólido apoyo económico de su familia ni una perspectiva de una verdadera carrera propia, cualquier posible relación con los hombres no es destinado nunca para su propio deleite personal, satisfacción emocional o placer sexual, sino para el potencial de un futuro más seguro: el amor le es un “lujo”, un “postre”, mientras que el “plato principal” debe ser la seguridad material (119). El narrador (masculino) sugiere —tal como sospechan los personajes (masculinos) Elías y Pau-Chei, así como insinúa la acción de la madre— que “su única salida era el

matrimonio, su único capital su belleza poco convencional” (101). Aparentemente, es la suposición social de gran parte de la comunidad peruana china (masculina) donde vive, al igual que la expectativa familiar de parte de su madre, que Maggie sacará provecho de su buena apariencia para casarse con un chino rico –tal vez de edad mayor, probablemente no muy atractivo; ya sea en Perú, o en los Estados Unidos; pero, sobre todo, un hombre con que el matrimonio prometería una vida más cómoda para ella y para su familia–.

Sin embargo, ¿es esto lo que sinceramente quiere Maggie para sí misma? ¿Dónde, si lo hay, está el espacio para su agencia, cuando va viviendo la vida moldeada por las expectativas de los demás? En todos los aspectos, parece carecer del apoyo cultural, emocional y educativo que la ayude a explorar su verdadero lugar en el mundo: su nivel de educación es limitado, y su contacto social, exiguo. Su madre, la única persona importante en su vida, resulta demasiado distinta de ella en múltiples dimensiones como para ofrecerle una guía útil: viene de una, o incluso dos generaciones antes –“era anciana... parecía más abuela [de Maggie] que su madre”– (96); no sabe nada del español, la lengua que habla Maggie en la escuela y en el trabajo; es mujer de la China rural, de “extracción campesina”, mientras la hija ha crecido en la zona urbana de Lima. En verdad, Maggie, en su posición típica de los hijos –y especialmente las hijas– de inmigrantes, está limitada no sólo por las restricciones familiares y expectativas sociales, sino también por la precariedad de su situación, la penuria de recursos disponibles para ayudarla a trascender la miríada de limitaciones. Siente que tiene poco control sobre su vida; ni siquiera confía en su atracción sexual. Incluso a pesar de su conciencia del poder de su belleza cautivadora, está plagada de un profundo sentido de falta de confianza: lamenta que “hay algo en mi personalidad que me hace indeseable a los ojos de otros” –es decir, de los hombres– y, peor



aún, no podría tratar de “ocultar ese rasgo tan poco atrayente de mí” por no saber exactamente lo que es (113).

Además de las represiones que la restringen en el mundo narrativo, en el extradiegético, el retrato mismo que realiza el novelista de Maggie parece estar refrenado por ciertos estereotipos de la mujer “oriental” (¿o acaso este retrato opta por ajustarse a ellos?), al tiempo que refleja la naturaleza contradictoria de estos mismos estereotipos. La joven aparenta estar marcada por una taciturnidad social y una pasividad sexual casi innatas: “Casi nunca tomaba la iniciativa en una conversación” (112); nunca muestra activamente sus sentimientos hacia los hombres; incluso cuando termina abruptamente las relaciones con Elías, no quiere darle ninguna explicación de sus motivos: “Prefiero no hablar de ello” (157); cuando Pau-Chei se jacta de que ella intenta seducirlo, responde como lo haría una mujer “oriental” sumisa (¿o manipuladora, como una coqueta que simula ser mojigata e inocente?): “Eso no se dice nunca de una chica. Son siempre los hombres los que toman la iniciativa, no nosotras” (199). En efecto, tanto el estereotipo sumiso como el manipulador/tramposo parecen haberse manifestado en su caracterización. El narrador señala una y otra vez que Maggie manipula a la gente alrededor de ella con sus encantos físicos (99, 147); un personaje masculino (Darryl) nota que mientras finge estar atenta a su anfitriona, cuando cree que nadie la observa, delata en privado su “hastío inconmensurable y desdén no simulado” (138); la misma anfitriona termina expulsándola de su casa, considerándola “una manipuladora de hombres y una mujer con poco o ningún escrúpulo” (142).

Cabe destacar la represión paralela que se le impone a Maggie, en términos tanto de las variopintas circunstancias limitativas que rodean la vida y el sino del personaje, como de la

estrategia narrativa de suprimir su voz interior, su subjetividad, y la posibilidad de su propia agencia. Si bien se comporta de un modo contradictorio y enigmático hacia los hombres – aceptando la invitación de uno para salir, sólo para luego actuar con frialdad, indiferencia e indolencia durante la cita; permitiéndose una “relación” durante dos años, mas manteniéndola “fundamentalmente platónica” y sin molestarse siquiera en esconder su “repugnancia hacia todo tipo de contacto físico”(135)–, es como si ella estuviera echada en un silencio afónico, donde nunca le ha dado voz a su motivación interna, y sólo se revela el sentimiento del hombre, quien siente “la humillación de haber hecho el amor a un cadáver ”(101), o se queda preguntándose si la aversión que ella muestra proviene de su desprecio hacia él. Cuando finalmente la joven aparentemente frígida se deja tener sexo por primera vez, al dejar que un hombre al que una vez ella ha despreciado la desflore, no se dice nada sobre las emociones de Maggie, sino lo que piensa él en ese instante: “Putamadre, si hubiera sabido que iba a tirarme a una virgen, me habría traído de mi cuarto una vaselina” (260). En las palabras de Cixous, el cuerpo de Maggie (tal vez su sexualidad también), confiscado de ella –por la mirada masculina, por la presunción cultural, por la conspiración social–, convertido en “el insólito extraño en exhibición” (880), resulta ser la causa y ubicación de las inhibiciones.

Además, no es únicamente su cuerpo lo que está censurado, sino su respiración, y su voz. En efecto, es como si no pudiera respirar libremente, ni realmente ser ella misma. Su ser está tan amortiguado por las múltiples limitaciones que inhiben su cuerpo y su individualidad, la posibilidad de su propia subjetividad está tan enterrada bajo la multitud de juicios, comentarios, especulaciones acerca de los rasgos de su carácter –todos dados mediante las voces externas–, que su presencia parece reducirse a una muñeca (a diferencia de lo que Cixous llama “la mujer completa” [880]), bonita pero inanimada, algo seductora para la mirada masculina pero sin

aliento, sin vitalidad genuina, propia. En esta afonía que le impone el texto, de la cual es víctima eterna, nunca se han revelado las verdades interiores ni las realidades emocionales de ella misma. El lector jamás ha alcanzado acceso a sus sentimientos íntimos sobre su propia posición sociocultural como hija de inmigrantes, como esa “chinita bonita”. (Uno podría preguntar: ¿es que no piensa ella en ello? ¿o la narración falla en revelar esta dimensión de su subjetividad, o elige deliberadamente esquivarla?) Y ¿qué es lo que realmente quiere, en el fondo de su corazón, aparte de lo que se le ha impuesto?: ¿lo sabe ella misma, le importa siquiera a ella?

Lo único que sí sabemos con certeza en cuanto a las motivaciones de Maggie es que desea angustiosamente romper con sus “orígenes humildes”, huir de la “pobreza voluntaria” a que ha estado sujeta como hija de un tendero, escaparse de su casa –“esa caverna sombría que era la trastienda en que había nacido” y crecido, esa casatienda plagada por una sordidez repugnante, la cual pudiera ser “la prisión de por vida” de la joven hermosa (observación, de nuevo, de una mirada masculina, de Elías) – (97, 100-101). El peor destino posible, el que teme más que nada, es que acaben “estancadas las dos” –ella junto a su anciana madre– allí en aquella caverna sombría “por el resto de nuestras vidas” (119). Por ende, confiesa: “*Supongo*” que habrá que encontrar a “algún millonario” para contraer un matrimonio ventajoso. En realidad, sin embargo, es imposible saber si las palabras revelan la verdad de su corazón, o simplemente va recitando lo que se espera de ella.

Quizás, ¿está atrapada entre el deber de cumplir los deseos de su madre y una añoranza inconsciente de romper con sus responsabilidades filiales, impuestas sobre ella por el peso de una expectativa tradicional china, de manera tan secreta, tan miserable, (e incluso sin saberlo), que termina saliendo con estos hombres en contra de sus sentimientos íntimos escondidos, sólo para luego actuar con una frialdad inexplicable, dejándolos sintiéndose humillados (101),

completamente insatisfechos (135), o injustamente puestos en ridículo? Tal vez su corazón desee huir de las expectativas familiares y sociales, pero no sabe *adónde* escaparía: sin nadie que la guíe, sin ninguna figura femenina en su vida en base a la cual pueda moldear su propio sueño, ¿a qué vida debería aspirar una joven china peruana –una tusán– como ella? No lo sabe de forma afirmativa, sino sólo de la negativa: categóricamente *no* quiere la vida que le ha dejado su padre, el tendero inmigrante: “Estoy harta de esa vida miserable. *No* quiero terminar siendo la mujer de un tendero; es suficiente haber sido la hija de uno” (158).

Más allá de esto, ¿qué más queda claro sobre las subjetividades verdaderas de Maggie? Nada. Su cuerpo está objetivado, su respiración reprimida, y sus palabras –o, en un sentido más simbólico, su voz– están silenciadas. Significativamente, a lo largo de la novela, en su totalidad, no hay ni una sola ocasión en que la voz interior de Maggie se escuche. Así, en la afonía, o la ausencia de su voz, perpetuamente se la ve a través de la mirada de los hombres –hombres que codician su cuerpo atractivo, o se hacen ilusiones de hacerla esposa, o que quedan hipnotizados por su belleza, o repugnados por su aparente frigidez; de modo alterno, el retrato de ella se ve mediado por la voz narrativa masculina, la observación y contemplación del protagonista masculino o, una o dos veces en momentos cruciales, la intervención de su madre. Durante todo el tiempo, no obstante, su propia voz subjetiva permanece esquiva, bloqueada por un muro impenetrable entre el texto y el personaje, inaccesible para el lector. Como mujer, nunca le ha tocado hablar. Así, su cuerpo está amurallado, las palabras de sus realidades internas amortiguadas; el espacio dentro de la escritura que podría servir de “trampolín para el pensamiento subversivo” se le niega; se ve encerrada en la “oscuridad” por una “enormidad de represión” que eclipsa la riqueza potencialmente infinita de la subjetividad individual de una mujer, de cualquier mujer. Aunque “frigidificada”, ¿no es posible que está siempre inquieta,

“enfurecida por debajo” (Cixous 875-879)? Sin embargo, nunca lo sabremos, con la vitalidad de su aliento privado, con su voz borrada, desconocida, nunca oída.

### **Romper yugos, ponerse en el texto: voz y sexualidad descensuradas**

En marcado contraste, la voz de Belinda constituye el eje central de su narrativa, la que puede leerse como un “texto del sexo femenino”, un “texto verdadero” de la mujer, un “texto maravilloso del yo de ella” (Cixous 877 y 880). Hasta un punto altamente significativo, la subjetividad del personaje Belinda se basa en la manera en que su voz está inextricablemente entrelazada con la voz narrativa; a menudo, de hecho, las dos se convierten en una y la misma. Nos enteramos de su historia familiar, su amor apasionado, sus deseos, ansiedades, anhelos, disgustos, sus contemplaciones filosóficas, así como sus perspectivas prejuiciosas o estereotipadas, sus pensamientos íntimos –acerca de sí misma, su cuerpo, su lugar en el mundo, sus actitudes hacia diversos idiomas, músicas, culturas, espacios, y más– a través de su propia voz narrada, desplegándose en pasajes tras pasajes (a veces páginas tras páginas) de monólogos internos, donde de veras cuenta su yo, donde la palpitación de su cuerpo toma forma, donde su respiración cobra vida. Puede que no sea una narradora confiable, pero ese es exactamente el punto: lo que importa no son los “hechos objetivos”, sino su verdad emocional, sus constituciones individuales, sus realidades subjetivas.

Parece que justamente mediante la voz de Belinda, y al ponerse ella misma en el texto, al escribir en él una parte de su yo, Wong inscribe “el aliento de la mujer completa” y, mientras tanto, de alguna manera realiza la “relación descensurada de la mujer con su sexualidad” (Cixous 880). La suya es la historia que asombraría a Cixous, la de “un mundo propio con que había estado obsesionada en secreto desde la más tierna infancia”, un mundo de la búsqueda de su

lugar en sus diversos hogares adoptivos, de la experimentación con las funciones corporales, de la “interrogatorio de su erotogeneidad” (876). Siempre ha sido muy consciente de su estado entremedio como una tusán, de su “rostro híbrido”, su “apariencia mestiza” o, en suma, su herencia migrante, de la cual ha afligido profundamente desde la niñez: “me veía en desventaja” dentro del contexto de “nuestra cultura de migrantes”, el cual le hace sentirse “*distinta*” y, peor aún, “tonta, débil, incapaz” (48). Este sentimiento de estar fuera de lugar, desfavorecida, confundida, intrusa, excluida, penetra tanto en su origen migrante-tusán como en su sexualidad. De muy joven, se extrañaba: “[No] entendí por qué sudaba con el sonido de una batería que parecía el dedo de un negro en mi clítoris, cuando escuchaba a Miles Davis. El descubrimiento del clítoris fue demasiado temprano. Quizás por eso yo era tan *rara*” (28). Incluso con Klaus, de quien está perdidamente enamorada, su atracción por él no está exenta de la premonición de “vergüenza” por sí misma (54). Hasta en las noches de amor apasionado, no puede deshacerse del sentimiento de su “extraña sumisión” frente a la “supremacía cultural” del alemán: “siempre explicándome, cual limosna, lo que consideraba correcto. Yo era una mendiga y aceptaba la dádiva” (25). Mientras explora de modo desinhibido su voz, su identidad corporal, resistiendo así aquella represión que ha encerrado a Maggie –y a muchas otras mujeres– en la “oscuridad”, al ingresar a los territorios corporales que para éstas se han mantenido bajo sello, Belinda todavía no se ve liberada del todo de la “estructura superegoizada” en que la mujer ha ocupado durante mucho tiempo el lugar reservado para la culpable, la avergonzada (Cixous 880). Obviamente, Belinda está sujeta a sus propias limitaciones, aunque son diferentes a las que reprimen a Maggie, aunque definitivamente la heroína de Wong está más en contacto con su cuerpo, parece más libre para respirar, y goza de una mayor posibilidad de lograr un espacio para la agencia.

Ciertamente, una diferencia fundamental entre ambas mujeres yace precisamente en la relación aparentemente mucho menos restringida que Belinda goza con su cuerpo, su sexualidad. Si bien Maggie nunca expresa ningún indicio de sentimiento romántico o deseo sexual, Belinda siempre experimenta libremente sus funciones corporales, así como sus placeres sexuales. No vacila en confesar su muy temprano “descubrimiento del clítoris” (28), o la atracción física que alberga hacia Klaus, el “alemán guapo”, “el exotismo a flor de piel”, cuyo “*sex appeal* desbordaba sobre sus fuertes nalgas”: “Debo haber devorado a Klaus Palme con la mirada, lo imaginé desnudo y el deseo invisible de entreverarme con su cuerpo (*sic*)” (50). Se deja perder en ese amor loco, esa “adoración entusiasta”, esa relación intensamente cálida, y todos los placeres corporales extáticos (25 y 55). Resalta, sobre todo, la primacía inequívoca de la agencia de su “yo” en la narración amorosa: “*me fijé* en sus manos grandes..., *me fijé* en su cabello cenizo, casi *sentí* sus piernas fuertes, su miembro erecto y *sentí* eso que dicen, un flechazo o una arrechura potenciada” (50); “*Me dejé* aleccionar, *respiré* con él...” (55) (énfasis míos).

Al activamente experimentar todo esto por su propia voluntad y, sobre todo, al meditar de manera consciente, reflexiva y volitiva sobre sus propias sensualidades, sentimientos, acciones, e iniciativas acerca de su intimidad e interacción con su interés amoroso, está realizando una relación “descensurada” con su cuerpo, luchando por liberarse de las limitaciones impuestas, vagamente tal vez, por su crianza en Perú como hija de padre chino y madre mestiza, pero inequívoca y concretamente, por las dominantes normas culturales históricamente sedimentadas a las que ha estado sujeta en la comunidad general donde ha crecido y, más específicamente, por ejemplo, en el colegio católico donde ha sido alumna. En ese “colegio de monjas”, “te querían mandar al infierno” por comportamientos impúdicos; hay que creer en Dios, “un Dios que te castigara por ser propenso a las adicciones... por coger demasiado” (27). Frente a tal fuerza

restringente, Belinda siempre se ha esforzado por rebelarse para ejercer su propia voluntad. Incluso cuando era una joven alumna, “mi rebeldía era prominente, nadie más que yo podía hacer sentir tan mal a las profesoras y las monjas” (49); *no* cree en Dios; sabía de “masturbación, *soft porn*”, había visto “escenas homosexuales”; tan fuerte era su deseo de forjar su propio espacio, que “quería destruirlo todo” (27) –todo lo dictado por las monjas–. Una vez fuera del colegio, fuera del entorno que prohibía la conducta procaz, ya sola, en Hong Kong, frecuentaba un café para los “bohemios” que buscaban “el controvertido placer sexual”, un sitio cuya “oferta de erotismo y complacencias de manera tan abierta e indecorosa” iría justo contra “mi moral de colegio de monjas de Huaraz” (49): para Belinda, ¿no es precisamente esta conciencia de su poder subversivo la que le da el hechizo al lugar predilecto?

Desde luego, a diferencia de Maggie, Belinda no está constreñida por las mismas limitaciones espaciales: como viajera, recorre las tierras de Perú, Hong Kong, Macao, Mongolia; las personas y culturas importantes en su vida provienen de China, Perú, Alemania, Estados Unidos, Inglaterra, entre otros. No obstante, parece afligida por la limitación de movilidad de su identidad, una parte sustancial de la cual se deriva tanto de la ruptura cultural como del conflicto generacional (Lowe 34). No recuerda casi nada de su madre, de quien se ha separado de niña, salvo “sus intentos para que [la hija] aprendiera chino” (47): no es de extrañar que Belinda, la hija rebelde, se burle del deseo de su madre, rechazando siempre aprender el chino, de niña en Perú, de adulta en Macao y Hong Kong. Su desafío es tan persistente como vehemente, a pesar de que entre tanto ha sido atormentada por una culpa percibida (por ejemplo, “Me siento culpable por la ruptura” [de su familia] [48]), el sentimiento que según Cixous ha sido sistemáticamente impuesto a las mujeres por los yugos y censores sociales, ahogándolas en la aprensión culpable a cada paso, por cada cosa, sofocándolas, silenciándolas (Cixous 880 y 885).



La limitación, la tensión y la lucha se expresan plenamente en su cargada relación con su padre, mucho más complicada que la que tiene Maggie con su madre. Ausente la madre de Belinda, es su papá quien la sobreprotege, quien se preocupa por ella “con esmero” (46 y 48).<sup>2</sup> A su padre, su “gran hombre”, siempre lo ha admirado e idolatrado (47, 61); su niñez, adolescencia y juventud han sido marcadas por la “absoluta dependencia” de su adorado padre, el único ser hacia el que la niña sabía mostrar sentimientos: vivía pegada a él, “no era nadie” sin él (22 y 23). Al mismo tiempo, sin embargo, se resentía de la vida impuesta por su papá, del encierro en que había sido educada para desear lo que se le sugería y derivar su pensamiento del de su padre; quería tomar “venganzas contra papá”, y rebelarse –contra el dominio de su padre, así como contra el anhelo de su madre– (45 y 47).

Cabe señalar, además, que las tensiones generacionales que restringen al personaje están intrincadamente entretejidas con las normas culturales dominantes que refrenan el vigor de su subjetividad. Por un lado, “el pensamiento cristiano” que prevalece en Perú, simbolizado en el colegio de monjas, procura “empacar[le] el poder del ‘yo’”; por el otro, la doctrina del “Oriente”, personificada en su padre, decreta que una “debe acatar” (47): como mujer, debe obedecer al hombre; como hija, debe obedecer al padre. El resultado de las expectativas –o “arbitrariedades culturales”– tan profundamente arraigadas, históricamente inculcadas, ideológicamente enraizadas (McNay 33 y 36), es el incesante adoctrinamiento que truena en su cabeza: “Belinda no hagas esto”, “Belinda no te ensucies”, “Belinda eso puede traerte funestas consecuencias” (47) ... Tal vez de la misma manera que los enunciados igualmente sofocantes resuenan en la mente de Maggie. Sin embargo, aunque ambos personajes femeninos han estado sujetos a tales

---

<sup>2</sup> Por cierto, la caracterización paternal del papá de Belinda desafía al modelo del padre chino anticuado y estereotipado –como el padre de Héctor– que se preocupa sólo por ganar el pan de la familia y nada por cuidar a los niños en el día a día.

restricciones culturales, demuestran grados muy diferentes de inscripción en las normativas hegemónicas (o de resistencia a ellas), construyendo así materializaciones muy distintas de sus respectivas identidades encarnadas. Mientras que Maggie parece haberse entregado casi por completo a la “reiteración forzada de las normas”, a todas las sanciones culturales explícitas y, sobre todo, implícitas que se le han impuesto, Belinda muestra claramente un nivel mucho mayor de “agencia autónoma”, en la forma de acciones creativas y productivas, y de “nuevos e inesperados modos de comportamiento” (McNay 5, 22 y 33), desafiando la imagen cultural establecida que limita las constituciones de las mujeres.

Así pues, plenamente consciente de las restricciones, obstáculos, y fuerzas adversarias, Belinda opta obstinada y voluntariamente por el “placer estético de elegir” y, lo más importante, el “castigo por elegir la *libertad*”, la “sobrevaloración del ‘yo’”, aunque “el resultado sea ominoso” (47). Y seguramente, lleva a cabo lo que se ha propuesto hacer: marcha adelante, pese a las limitaciones provenientes de las rupturas culturales y los conflictos generacionales. Se esfuerza no sólo por abrazar su sexualidad pisoteando la “moral de colegio de monjas de Huaraz”, sino también por liberarse de todas las ataduras con su papá, encarnación de su herencia china: desde siempre, lo que más desea en su vida es irse de Perú, donde su padre le ha dado un hogar y la ha criado; en verdad, es como si quisiera borrar el pasado, tan íntimamente compartido entre padre e hija. Su mayor sueño, además de dejar atrás la tierra peruana, es tener un bebé: “un bebé que me atara a algún *otro* lugar que no fuera Huaraz y mi familiar”. En ese anhelado hijo que simbolizaría el futuro (y ¿acaso, una suerte de libertad, un futuro más libre?) para ella, parece añorar nada más que obliterar cualquier rastro de la vida que ha compartido con su papá, de su pasado restrictivo. Y querría que el padre del bebé fuera un extranjero –alguien que *no* tuviera ascendencia china, ni pretendiera ir al Perú–: nota ella que “muchas mujeres

asiáticas o latinoamericanas se casan con un extranjero con el afán de llevarlo a vivir con su clan” (50 y 58), pero ella no: enfáticamente, ella no cederá a tales restricciones culturales ni se someterá a lo que se espera de mujeres como ella; hará lo que le plazca con su cuerpo; estará con el hombre que elija –o sin ninguno–, por donde quiera; respirará tan libremente como pueda, buscará la riqueza de su propio lugar en el mundo, su propio yo, su propia autonomía.

Todos estos anhelos, profundos e intensos, parecen estar enraizados no en una sencilla rebelión, sino en una larga incubación de la necesidad de desafiar la “enormidad de la represión que ha mantenido a las mujeres en la ‘oscuridad’” (Cixous 876), forjar su propia individualidad separada contra los constreñimientos impuestos por la cultura peruana, así como por su herencia china –por las convenciones masculinistas, por el colegio católico, por su condición tusan de hija de inmigrantes, por el deseo de su madre, por la influencia de su padre–. Es más, impedida por la limitación de movilidad de su identidad, es como si estuviera atrapada entre lo chino y lo peruano de su identidad o, mejor dicho, lo no auténticamente chino ni tampoco verdaderamente peruano. No puede moverse libremente entre estos espacios (de la chinitud y de la peruanidad) a los que no pertenece del todo; por ende, lucha por escaparse de ambos. Quizás esto desempeña un rol en su sueño de dedicarse a un bebé que no tenga herencia ni china ni peruana; rechazando la noción de nostalgia por una patria perdida, se niega a aprender el chino, prefiriendo esforzarse por “perfeccionar mi inglés” –pues “el inglés me permitía un acercamiento distinto a los asiáticos” [y los peruanos, por supuesto]– y por “entender la música norteamericana” (27 y 29). Especialmente atormentada por su relación conflictiva con su ascendencia china, lucha por superar la “desventaja” dentro del contexto de su origen y cultura tusan, por “ocultar [su] procedencia” y anular su pasado: “Yo no quería que nada de mi pasado sobreviviera.” (48, 53, 58).

Resistiendo los confinamientos represivos de un pasado con que decide cortar los lazos, desafía todo su disciplinamiento del cuerpo femenino amurallado, experimenta a voluntad sus territorios, funciones y placeres corporales, así como la “relación descensurada de la mujer con su sexualidad” (Cixous 880). Así que se deja enamorarse con una “efusividad diametralmente opuesta a la razón”, la cual “precisa cachar en las esquinas y los baños de las terminales de buses”; aprende a “lucir sexi”, a “recorrer el cuerpo de un hombre hasta llegar a inflarlo de placer”, a entregarse al amor “entreverado con la sagaz frescura del cuerpo”, para sentir “la médula, la sangre en el cerebro, la *respiración* otra vez”. No obstante, lo que sobre todo la electriza de veras son las palabras que le dice su amante, que “lo más importante era cómo *me sentía* yo [Belinda]”, lo cual hizo que ella “sintiera un profundo respeto”, y libertad: “Me sentí *libre*, nunca tan libre otra vez” (49, 54, 55).

Su acto de “romper yugos y censores” (Cixous 885) involucra no sólo un aspecto corporal, sino también uno inventivo, creativo, imaginativo, el cual es “inmanente” a la agencia autónoma. La agencia, como la define McNay, es “la capacidad de actuar de una manera inesperada o de instituir modos de comportamiento nuevos e imprevistos”, a menudo cuando los individuos se mueven con dificultad frente a los significados normativos, o luchan por incautar o transformar los recursos culturales (McNay 4, 5, 22). La dimensión creativa de la acción, en particular, constituye una condición esencial de la posibilidad de tal agencia, que subyace a un potencial transformador. Si bien Maggie aparenta totalmente confinada a su hogar deprimente, su trabajo tedioso y sin sentido, su falta de pasión o interés genuino por cualquier cosa en la vida, Belinda en diversas maneras encarna vivamente una intensidad creativa e imaginativa. Aunque no es escritora de profesión, siempre ha sido una ávida lectora: influenciada por su papá, desde la

infancia ha desarrollado un feroz amor por los libros, un amor que comparte con su amante Klaus, un ratón de biblioteca empedernido que, mientras deambula por el mundo, trata de ganarse la vida vendiendo libros usados en Hong Kong –el afán compartido de la lectura constituye una parte crucial de su vínculo amoroso–. Más importante aún, en la medida en que la voz interior de Belinda está íntimamente entrelazada con la voz narrativa, es como si el personaje respirara a través de la narradora. Por ende, es difícil no ver los aspectos artísticos de la narración –la ingeniosa manipulación de la temporalidad, la fusión sutil y alusiva de lo real y lo imaginado, la intencionada falta de fiabilidad al contar los hechos, el retrato fantástico de su subjetividad íntima– como señal de la agencia creativa por parte de la heroína.

Además, es una artista entusiasta: su padre le enseñó a utilizar el pincel; desde chiquita ha dibujado “como poseída”, poseída por una “temprana obsesión” por la magia del trazo, de las líneas. En “nuestra frágil vida de desubicados” (de padre e hija), la caligrafía y el trazo “se conjugan con las soledades de nuestras escuetas y parcas existencias de extranjeros” (21). Aparte del pincel, otra compañera en su soledad es la imaginación: de la niñez, “Siempre estaba *imaginando* caballos, los *sentía* galopar a mi costado... Los dibujaba y pintaba, eran mis amigos... Eran seres entre sombra y libertad” (51-52). Al mudarse a Macao, ella y el hijito pasan cinco años pintando una Chamisa peruana en la pared de su casa, visualizando el azul cielo de la selva amazónica, “reconociéndonos a nosotros mismos” en esa obra artística, creada con “esmero y pasión” (23). Quizás una de las demostraciones más “inesperadas e innovadoras” de la creatividad de su acción (McNay 4) consiste en su gran “mentira” a Klaus, para que éste se convierta en un perfecto “donador de genes”, de quien queda embarazada del bebé que siempre ha soñado (56 y 58). ¿Qué acto más subversivo, inventivo y radical puede haber para reivindicar su propia agencia, para “convertirse a voluntad en tomadora e iniciadora, por derecho propio”, al

desdeñar las normas masculinistas que han confiscado de la mujer el cuerpo femenino, reduciéndolo a la “ubicación de inhibiciones”, haciéndolo “frigidizado”? (Cixous 877 y 880)

Como apunta McNay, la identidad encarnada no es innata, sino que se produce mediante el proceso en que las normas dominantes (o lo “arbitrario cultural”) se inculcan en el cuerpo, y mediante el momento en que el individuo vive estas normas. Al compartir ciertos trasfondos sociales y familiares parecidos –nacidas ambas como tusanés, en familias de inmigrantes sino-peruanas, con una mera década de diferencia;<sup>3</sup> criadas por madre soltera/padre soltero–, las dos mujeres se enfrentan de diversas maneras a “una imagen cultural dispuesta a definir y restringir la agencia de las mujeres” (McNay 36). Sin embargo, un agudo contraste parece marcar sus actos “performados”, o la faceta “performativa” de sus respuestas frente a las condiciones y restricciones culturales. Maggie, en su relación sumisa y complaciente con su madre, su rendición casi absoluta a las sanciones masculinistas tradicionales, su conspicua falta de independencia individual, subjetividad expresada o sexualidad manifiesta y –en el nivel extradiegético– la ausencia patente de su propia voz, parece personificar el cuerpo “silenciado”, “amurallado”, “frigidificado” (Cixous 877 y 886): su inscripción involuntaria en las arraigadas normas patriarcales, “forzosas y coercitivas”, impulsa su identidad de género; cada *performance* suya, cada “reiteración forzada de normas” (McNay 33 y 36), sirve más a fondo para reinscribirlas en el cuerpo de ella, convirtiéndola finalmente en la mujer cuyo “yo” real y subjetivo ha sido mantenido en la “oscuridad” por la enormidad de la represión (Cixous 875), amortiguado a lo largo de la historia, la mujer que durante largo tiempo ha vivido en silencios, en resignación, o resentimiento, o desesperación afónicos.

---

<sup>3</sup> Podemos inferir de las narraciones que Maggie nació en la década de 1950, y Belinda en la de 1960.

Tal no es el caso de Belinda. Claro, como se ha observado anteriormente, ella también batalla con los significados y las sanciones culturales. Sin embargo, en el fondo, lo que realmente distingue a los dos personajes es el hecho de que, al crear a Belinda, la novelista escribe su yo – y, en cierto sentido, el yo de su heroína– adentro del texto. En un doble acto de creatividad intrincadamente entretelado, Wong escribe el “texto de sexo femenino” sobre Belinda, mientras que la protagonista libre e impávidamente deja que sus subjetividades brillen en este espacio –la escritura, el texto–, donde por fin tiene “su turno para hablar”. Aquí, la escritura deja de ser una mera producción de formas, una actividad puramente estética; se convierte en una práctica rica e inventiva, un “espacio que puede servir de trampolín para el pensamiento subversivo”, donde la mujer puede reivindicar su cuerpo y sexualidad, inscribir el aliento de su yo entero, y “realizar las rupturas y transformaciones indispensables en su historia” (Cixous 879, 880). Es como si al respetar la necesidad de su personaje de “urgentemente aprender a hablar” –a hablar de la verdad de sus subjetividades complicadas que abarcan sus anhelos, sexualidades, culpa y vergüenza y mucho más–, Wong estuviera respondiendo al apasionado llamado de Cixous a las mujeres para que escriban: “¡Escribe! El escribir es para ti, tú eres para ti; tu cuerpo es tuyo, ¡tómalo!” (875)

La novelista se pone a sí misma en el texto, la heroína se pone a sí misma en el mundo: cada una por su propio movimiento, por su propia voluntad, por su propia agencia creativa; un acto no puede lograrse sin el otro. Mientras Belinda deja que su cuerpo articule la profusión de significados que lo recorren en todas direcciones, la autora, mediante una especie de “auto-ficción (McNay 81)” (que desdibuja el límite entre las voces, las respiraciones, las encarnaciones, los soliloquios más íntimos de la protagonista, la narradora y la autora), permite que surjan una manifestación matizada de agencia, y una posibilidad de emancipación. El acto de escribir (por parte de Wong), o de otra manera dar expresión plena a sus subjetividades y agencia

creativa (por parte de Belinda), la libera –al menos en parte– de las restricciones profundamente arraigadas y multifacéticas, impuestas por las sanciones culturales tanto orientales como occidentales. A medida que la mujer escribe para sí misma y reclama su cuerpo, su sexualidad, su aliento, y su voz, va cerrando la brecha entre la fisicalidad del cuerpo femenino y su autoría.

Los casos contrastantes de Maggie y Belinda demuestran acertadamente cómo las limitaciones de las estructuras sociales pueden reproducirse, reiterarse, reinscribirse; pero también pueden ser “parcialmente trascendidas en las prácticas de los agentes”. Prueban que tales cortapisas pueden ser “constitutivas”, pero “no completamente determinantes”, de la subjetividad de género (McNay 34). En otras palabras, el sujeto puede constituirse en gran medida a través de la inscripción, reiteración, o sometimiento a las normas, constricciones, represiones (a menudo de modo inconsciente o involuntaria); no obstante, en un escenario más autónomo, también puede configurarse a través de las prácticas de liberación, de libertad, por muy imperfectas y limitadas que sean. Al escribir, al escribirse a sí misma, mediante la emancipación del “texto maravilloso de la mujer”, ella puede –aunque no del todo, al menos en cierta medida– descensurar su cuerpo, su aliento, su voz, desvelando destellos de la “riqueza infinita” de sus subjetividades (Cixous 875 y 880).

### **¿Lugares comunes?: estereotipos, vínculo generacional, escape y libertad**

Además, los grados dispares de agencia (o la falta de ella) se extienden más allá del mundo ficticio donde los personajes viven y respiran. En el universo extradiegético, como se ha notado, los atributos del personaje Maggie parecen cargados de ciertos estereotipos del mito de la mujer “oriental”, estereotipos de los cuales las subjetividades singulares de Belinda –reveladas en su sexualidad desinhibida, mas genuina (y no forzada), en sus conflictos de profundo apego a



su papá y enérgica rebelión contra él, en el implacable afán interno de explorar sin descanso la verdad emocional de su estado entremedio de hija tusán de migrantes, en la gran sutileza de su desafío contra las sanciones culturales tanto chinas como peruanas— aparentan ser liberadas, mediante la escritura por Wong del “texto de sexo femenino”, o mediante las “formas innovadoras e imprevistas” en que la heroína encuentra su voz, y la hace oída.

Asimismo, los enfoques divergentes en cuanto a los estereotipos tradicionales se manifiestan no sólo en el retrato y tratamiento de los dos personajes femeninos, sino también en la representación del vínculo generacional entre el padre/la madre inmigrante y la hija tusán. Si la dinámica entre Maggie y su madre (de hecho, la que existe entre Héctor y su padre también) encaja perfectamente con el modelo del conflicto generacional en la convención de la literatura migrante —un conflicto entre padre e hijo (o, en textos más recientes, entre madre e hija) donde las actitudes nativistas de los padres se oponen a las tendencias más o menos asimilacionistas de los hijos (Lowe 33-34)—, la relación ricamente complicada y conflictiva entre padre e hija (Belinda) que ha creado Wong logra retar los *topos* de las tensiones generacionales trilladas y estereotipadas, agregando otra capa inesperada a la narrativa.

Por un lado, en este dúo padre-hija (a diferencia del padre-hijo o madre-hija), el padre se ha convertido en una especie de ídolo, primero adorado y luego desafiado, un paradigma a partir del cual —y luego, en cierto sentido, contra el cual— Belinda construye sus disposiciones estéticas, sus aspiraciones artísticas y literarias, sus realidades culturales y emocionales, tanto el base como las contradicciones de su identidad. Por otro, las luchas de la heroína, hija de inmigrantes, ya no se forman en términos asimilacionistas/nativistas, sino que han adquirido las peculiaridades de su propia identidad encarnada, su propio aliento, su propia voz, su propia subjetividad genuina, su propia agencia autónoma hacia la búsqueda de la liberación.

Si bien Maggie aparenta estar dividida entre las expectativas tradicionales (nativistas) y sus propias ansiedades individuales, lo que anhela también parece ser de una índole más convencional: la seguridad material, un confort mayor, los goces más simples de otra vida, una mejor que la vida miserable de la hija/hermana/mujer de un tendero (101, 119, 158). Por el contrario, Belinda añora algo que sinceramente desea su corazón, que deja muy claro a través de sus propias palabras: el sentirse libre y respetada (54 y 55), probablemente libre de la vida impuesta, respetada por su propia agencia. (¿No es posible que esa libertad es también lo que quiere Maggie? Por supuesto. Sin embargo, a su deseo nunca se le ha dado voz; la posible existencia de su propia agencia queda amortiguada a lo largo de la narrativa sobre una mujer “oriental” un tanto estereotipada, frigidificada y silenciada. Así que jamás lo sabremos. Lo más interesante, en la obra de Siu, es en Héctor –el personaje central masculino– en donde encontramos un potente deseo de liberarse del camino de vida que sus padres se han esforzado por imponerle y, quizás no por casualidad, una obstinada e inquebrantable determinación de convertirse en escritor.)

No obstante, la agencia autónoma de Belinda está lejos de ser ideal, y la falta de ella por parte de Maggie tampoco es absoluta: la complejidad de los personajes impide una categorización tan simplista. Al diseccionar el poder restrictivo de las limitaciones de la movilidad de las mujeres, Massey también comenta brevemente sobre el potencial subversivo del escape de tales confines: ese escape da a las mujeres la entrada a otro mundo, “una vida no definida por la familia y el esposo” (179-180). Así pues, cuando Maggie huye temporalmente de su entorno familiar represivo para ir a Las Vegas –aunque sea un viaje organizado por su familia y algún pariente para que conozca a un soltero, un inmigrante chino cuyo posible matrimonio

con ella le prometería un futuro más cómodo y la nacionalización estadounidense—, ella parece finalmente permitirse un momento efímero de liberación sexual. No con el chino soltero, bajito, calvo, no muy encantador; sino —interesantemente— con un estadounidense, el enamorado de la hija de su anfitriona, un joven estudiante rubicundo, muy simpático, con ojos azules, a quien le da “la más seductiva de sus sonrisas”, y con quien ha pasado el día entero coqueteando, de tal manera que su anfitriona, enfurecida, la echa de su casa. Tal vez, lejos de su antiguo entorno, quitado el encierro espacial, ¿ella por fin encuentra de algún modo la agencia subversiva para rebelarse? O, a lo mejor, ¿es precisamente porque este hombre —un extraño total, el novio de otra persona— seguramente no se casará con ella, y es tan diferente del tipo con que se supone que debe salir —un posible marido, un chino que su familia aprobaría y que le ofrecería la seguridad material, tales como los varios hombres a que constantemente ha negado la intimidad física o emocional—, que Maggie ahora se vuelve capaz de experimentar un rastro de su sexualidad desobediente, coqueteando con él sin “ningún escrúpulo” y con un dejo de sensación de libertad?

Belinda, en cambio, habiendo vivido la vida impuesta por su padre, lucha por encontrar su propia individualidad, por construir su propia identidad, rompiendo con la sombra de ese “gran hombre” suyo. Así que muerto su papá, “[se] aleja y [se] enfrenta a [su] propia vida” (48); abandona su hogar de la infancia, para nunca mirar atrás. Pero ¿realmente ha podido borrar y superar su pasado? En realidad, nunca ha logrado trascender por completo las limitaciones de su identidad. Irónicamente, termina viviendo con su hijito en Macao, donde una vez vivió su padre, en el apartamento que éste poseía. Continúa usando el pincel para dibujar y pintar, que su papá le ha enseñado; preserva su gusto por las plantas, que ha heredado de él; el caballo imaginario que ha sido su viejo amigo de la niñez en Huaraz, la sigue hasta Macao, y más allá; aunque anhela un futuro bebé sin ningún vínculo con su familia del pasado, querría que el padre de ese bebé fuera

un hombre que “leyera mucho”, porque así era el papá de ella misma, ávido por la lectura; por muy lejos que se vaya, está marcada para siempre por su lugar de nacimiento, y por las influencias profundas de su difunto padre; al desear plantar un árbol en la memoria de su papá sin poder realizarlo, pasa años junto con su hijito pintando la Chamisa peruana en la pared de su casa macaense, intentando tercamente “reproducir el azul cielo de la selva amazónica” y con él, quizás, la sombra del pasado perdido (23, 51, 58 y 61).

Quizás, en un sentido, ¿ambas mujeres encarnan –en sus respectivas y distintas formas, a grados muy diferentes de éxito– la añoranza de los hijos inmigrantes de romper con el pasado, con la sombra de la vida de sus padres por un lado, y con los yugos y censores de las restricciones socioculturales por el otro? Mientras tanto, sus historias también parecen sugerir la imposibilidad de una ruptura total. Maggie termina prisionera desdichada de la casatienda de que tan desesperadamente ha querido huir: en su última aparición, en un capítulo significativamente titulado “Solas”, se ve condenada a la “sordidez” de aquella “caverna sombría”, dejada primero por su padre, luego por su hermano; sola (junto con su madre acongojada), abandonada, perdidas su vitalidad, juventud y hermosura, su peor pesadilla hecha realidad (“No llevaba anillo. Por ningún lado parecía haber algo que indicara la presencia de un hombre... un pastor alemán parecía ser el único resguardo que la hija y la madre contaban” 284), totalmente derrotada por la represión que durante largo tiempo ha mantenido a las mujeres en la oscuridad, privándolas de su aliento, su voz, su vitalidad, libertad, agencia autónoma.

En cierto modo, Belinda nunca logra liberarse del pasado que tanto anhela borrar, ni de los lazos con su padre que tanto desea cortar. Vive de la herencia de su papá, en el apartamento que le ha dejado en Macao, dedicada a los pasatiempos heredados de él. Ella ha esperado

rebelarse contra la autoridad paterna; en realidad, sin embargo, ¿de veras busca una mayor autonomía del padre, o de hecho está intentando (sin saberlo, tal vez) inscribirse en el lugar de él? Al volver a donde vivió el padre después de su muerte, al hacer con el hijito todas las cosas que su padre hizo con ella, al replicar la relación de dependencia absoluta de la generación anterior a la siguiente, ¿no está haciendo exactamente lo contrario de desaparecer el pasado? ¿No está, en efecto, recuperándolo, alcanzándolo a través de la evocación narrativa de su difunto padre, haciéndose coincidente con su papá, hasta uniendo el pasado con su padre hacia el futuro con su hijo?<sup>4</sup> Pese a todo ello, su lucha contra las restricciones masculinistas, impuestas tanto por las sanciones orientales como por las normas occidentales, no la ha emprendido en vano. Su agencia autónoma, fruto de una dura batalla, por muy defectuosa e incompleta que sea, se refleja en su relación descensurada con su cuerpo, su sexualidad, su subjetividad plenamente expresada, su voz interior desinhibida, su incesante búsqueda de la libertad. Así como la novelista se pone a sí misma en el texto, la heroína se pone a sí misma en el mundo, por su propio movimiento, por su propia voluntad –en la medida de lo posible–. Ahora vive sin ningún hombre, no porque esté abandonada, sino porque así lo desea; al final, cuando deja atrás Macao –el último lugar antaño habitado por su padre en el cual ella ha vivido– para embarcarse en una nueva e inexplorada aventura en Mongolia –un espacio fresco, libre de cualquier apego a su pasado, el locus que no por nada da a la narración su título–, ¿tal vez esté a punto de seguir una nueva esperanza de liberación, desconocida hasta el momento y propicia para una versión más libre de su yo?

---

<sup>4</sup> La significación de la muerte del hijo para todo esto requeriría una discusión separada, más allá del alcance de este trabajo.

## CONCLUSIÓN

Es mi humilde esperanza que, el breve viaje emprendido en estas páginas anteriores, en un intento sin duda defectuoso mas profundamente sincero, haya logrado destapar algo de interés acerca de las voces, visiones y subjetividades singulares en estas dos prosas relativamente recientes, por dos autores sino-peruanos contemporáneos. Seguramente, cada uno de los textos, pese a la riqueza única de su idiosincrasia temática, narrativa y estilística, representa tan sólo una versión, entre numerosas, de lo que podría llamarse, en un sentido más amplio, la experiencia sino-peruana y, más concretamente, la vivencia de una tusán y de un inmigrante de primera generación, respectivamente. Luego, los peruanos chinos construyen no más que un subgrupo dentro del más grande que abarca a los latinoamericanos asiáticos, quienes, a su vez, representan solamente una pequeña faceta de la experiencia migratoria general del globo. Los temas atemporales del hogar, la patria, el retorno, las lenguas, las fronteras, la pérdida, la libertad, la humanidad, y la escritura resuenan con tanta fuerza en la vivencia asiático-latinoamericana como en la asiática-norteamericana, la afroamericana, la de los grupos indígenas, y más allá. En el contexto sociohistórico de una laguna general en la crítica hispana respecto tanto a las obras literarias como a la información biográfica de los escritores hispano-asiáticos (Kerr 54), este trabajo, con el objetivo de compartir una lectura comparativa matizada de ambas novelas para ayudar a llenar ese vacío, es apoyado y enriquecido por las teorías y críticas de académicos anteriores por un lado y, en ocasiones, por una lectura paralela de textos literarios y no literarios –historias de vida, experiencias, convicciones y motivaciones personales, reveladas por los autores fuera del mundo textual de las novelas–, en un sentido neohistoricista, adoptando el método de explorar “la textualidad de la historia” y “la historicidad de los textos” (Barry 166).

Mientras que en esta lectura trato de involucrar a ambos textos (y, a veces, a sus autores también) en una especie de “diálogo” virtual, como es típico de un estudio comparativo, en algunos momentos, cuando me parece apropiado, intento además agregar mi propia voz, “insertándome” brevemente para unirme a la conversación en el proceso de la crítica, con la esperanza de sacar a la luz otra capa de los significados de los textos desde mi posición única, arraigada en mi propio origen, legados, experiencias, crianza y formación chinos. De ahí el análisis de la traducción cultural lingüística de los autores respaldado por mi propio conocimiento de las lenguas y literaturas chinas, así como la inspección de los conflictos intergeneracionales causados por los enfrentamientos entre las antiguas creencias del confucianismo y los nuevos valores del individualismo, complementada en parte por lo que he presenciado en las vidas de los chinos y los emigrantes chinos en las Américas. Si bien temo que este enfoque crítico “personal” sea demasiado desviado, encuentro una justificación teórica en la concepción de la “crítica creativa” de Mary Poovey, la cual reconoce un “continuum” que conecta la crítica con la literatura: porque la crítica no es extraliteraria, no está fuera de la literatura mirando hacia adentro, sino que puede añadir una dimensión significativa al texto literario. Además, esta noción incluye un aspecto performativo muy destacado, el de la “fuerza creadora” de la crítica. Así, al tiempo que exploro la performatividad, así como la añoranza de libertad, en ambos textos, también me permito a mí en unas pocas ocasiones la libertad de no ausentarme del todo de la crítica, sino insertar un poco de mi propia “narrativa” en los comentarios, participando así en el diálogo con los autores, con sus personajes, y sus escrituras. En última instancia, sin embargo, creo firmemente en permitir que los textos hablen por sí mismos; por lo tanto, en la mayor parte, me he esforzado por dejar que la evidencia textual por encima de todo fundamente la crítica.

Uno de los temas centrales que resuena a lo largo de este pequeño proyecto es la noción de hogar. Al llevar a cabo esta investigación, en cierto sentido yo también estoy volviendo a casa, no sólo al impulso inicial que incentiva este trabajo, sino en verdad a las motivaciones más tempranas detrás del embarcarme en el viaje para estudiar la literatura migrante desde una perspectiva transnacional e intercultural, las cuales se remontan a la infancia y al hogar de aquel entonces. Como una niña que venía de un pequeño pueblo en el sur de China –muy cerca de las aldeas natales de Siu (y Héctor) y el padre de Wong–, un pueblo que durante largo tiempo ha sido conocido como el “Hogar número 1 de los chinos en el extranjero”, crecí asombrada por los relatos de bisabuelos, o tatarabuelos que se habían aventurado por el Pacífico a construir una nueva vida en las Américas, para no volver jamás –al igual que don Augusto, el padre de Belinda, y tantos otros–. Siempre he anhelado descubrir las historias de ellos, y de sus descendientes en las Américas, siempre preguntándome: ¿Volverán alguna vez a hogar? ¿Dónde, y qué, es el hogar para ellos, para mí, y para cualquiera de nosotros?

Como hemos visto en las páginas anteriores, las representaciones literarias y creativas de Siu y Wong sobre la experiencia inmigrante o tusán han contribuido al empeño de “humanizar ese ‘oriental extraño’ que era para la mayoría de la sociedad peruana” y más allá, dándole voz, visibilidad, y centralidad a una minoría que durante mucho tiempo se ha limitado a una presencia mínima, periférica, alterizada, haciéndola “más humana, y menos exótica” (palabras de Siu, cit. en Yen, *Toma y Daca* 76), más como el tú y el yo familiar, y menos como el otro incognoscible. A pesar de todas nuestras diferencias, estamos unidos en nuestra humanidad; quizás, después de todo, no somos tan diferentes. Aquí, me gustaría terminar con un hermoso pasaje de Kwame Anthony Appiah: “damos sentido a nuestras vidas a través de la narrativa; vemos nuestras acciones y experiencias como parte de una historia (*story*). Y la capacidad humana básica para



captar historias, incluso historias extrañas, es también lo que nos vincula, poderosamente, con otros, incluso con los otros extraños (*strange others*)” (257).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ahmed, Sara. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. Routledge, 2000.
- Appiah, Kwame Anthony. *The Ethics of Identity*, Princeton UP, 2005.
- Arias, Arturo. "Authoring Ethnicized Subjects: The Performative Production of the Subaltern Self." *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America*, University of Minnesota Press, 2007, pp. 85-104.
- Barry, Peter. "New Historicism and Cultural Materialism." *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester University Press, 2002, pp. 166-184.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- Chan, Red. "Chinese Flower in the English Garden: Hybridity and Cultural Translation in Liu Hong's *The Magpie Bridge*." *Journal of Intercultural Studies*, vol. 28, no.4, 2007, pp. 397-412.
- Chiu, Tzuhsiu Beryl. "Cultural Translation of a Subject in Transit: A Transcultural Critique of Xiangyin Lai's 'The Translator' and Jhumpa Lahiri's *Interpreter of Maladies*." *Comparative Literature Studies*, vol. 52, no. 1, 2015, pp. 160-177.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa," translated by Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976, pp. 875-893.
- Cornejo-Polar, Antonio. "Mestizaje, transculturation, heterogeneidad." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 40, 1994, pp. 368-371.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. "What Is a Minor Literature?" *Mississippi Review*, vol. 11, no. 3, 1983, pp. 13-33.
- Gnutzmann, Rita. "Identidad o transnacionalidad cultural en la prosa de Siu, Wong y Yushimito." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 84, 2016, pp.249-270.
- Kerr, R. A. "Lost in Lima: The Asian-Hispanic Fiction of Siu Kam Wen." *Chasqui*, vol. 28, no. 1, May 1999, pp. 54-65.
- Kim, Youngmin. "Border Crossing, Cultural Translation, and Ethnic Identity in Transnational Literature." *Foreign Literature Studies*, vol. 39, no. 1, Feb 2017, pp. 90-99.
- Ko, Ñusta Carranza. "Comparing the Effect of Chinese and Japanese Migration Experiences on Peruvian National Identity." *Journal of Chinese Overseas*, vol. 13, no. 1, 2017, pp. 70-93.
- Krishnan, Madhu. "Negotiating Africa Now." *Transition: An International Review*, no. 113, 2014, pp.11-24.

- Lausent-Herrera, Isabelle. "Tusans and the Changing Chinese Community in Peru." *Journal of Chinese Overseas*, vol. 5, 2009, pp. 115-152.
- Lee, Ken-fang. "Cultural Translation and the Exorcist: A Reading of Kingston's and Tan's 'Ghost Stories'." *MELUS*, vol. 29, no. 2, 2004, pp. 105-127.
- Lee-DiStefano, Debra. "Chapter Three: Siu Kam Wen." *Three Asian-Hispanic Writers from Peru: Doris Moromisato, Jose Watanabe, Siu Kam Wen*. Edwin Mellen Press, 2008, pp. 89-118.
- . "Chapter Four: Interviews." *Three Asian-Hispanic Writers from Peru: Doris Moromisato, Jose Watanabe, Siu Kam Wen*. Edwin Mellen Press, 2008, pp. 119-131.
- . "Siu Kam Wen and the Subjectification of Chinese Peruvians in *El tramo final*." *Orientalism and Identity in Latin America: Fashioning Self and Other from the (Post)Colonial Margin*, edited by Erik Camayd-Freixas, University of Arizona Press, 2013, pp. 188-199.
- Lin, Maan. *Writers of the Chinese Diaspora: Siu Kam Wen in Peru*. 1997. Columbia University, PhD dissertation.
- Long, Lynellyn D, and Ellen Oxfeld. "Introduction." *Coming Home? Refugees, Migrants, and Those Who Stayed Behind*. University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 1-15.
- López-Calvo, Ignacio. "Between National Borders: Julia Wong Kcomt's and Sui Yun's Cosmopolitanism and Postnational Identities." *Dragons in the Land of the Condor: Writing Tusán in Peru*. University of Arizona Press, 2014, pp. 105-148.
- . "Chinesism and the Commodification of Chinese Cuban Culture." *Alternative Orientalisms in Latin America and Beyond*, edited by Ignacio López-Calvo, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 95-112.
- . "Introduction." *Dragons in the Land of the Condor: Writing Tusán in Peru*. University of Arizona Press, 2014, pp. 3-18.
- . "Negotiations of Difference Within National Borders: Sino-Peruvian Diasporic Identity and Community as Prison in Siu Kam Wen's Writings." *Dragons in the Land of the Condor: Writing Tusán in Peru*. University of Arizona Press, 2014, pp. 75-104.
- . "Sino-Peruvian Identity and Community as Prison: Siu Kam Wen's Rendering of Self-Exploitation and Other Survival Strategies." *Afro-Hispanic Review*, vol. 27, no. 1, 2008, pp. 73-90.
- Lowe, Lisa. "Heterogeneity, Hybridity, Multiplicity: Marking Asian American Differences." *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, vol. 1, no. 1, Spring 1991, pp. 24-44.
- Massey, Doreen. "Part III: Introduction." *Space, Place, and Gender*. University of Minnesota Press, 1994. pp. 177-184.

- McNay, Lois. *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*. Polity Press, 2000.
- Ortiz, Fernando. "Del fenómeno social de la 'transculturación' y de su importancia en Cuba." *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. 92-97.
- Poovey, Mary. "Creative Criticism: Adaptation, Performative Writing, and the Problem of Objectivity." *Narrative*, vol. 8, no. 2, May 2000, pp. 109-133.
- Quaglia, Margherita. "La escritura de una identidad chino-peruana: Una conversación con Siu Kam Wen." *Altre Modernità*, no. 8-11, 19 Jun. 2012, pp. 281-290.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. Granta Books & Viking, 1991.
- Said, Edward. *Orientalism*. Vintage Books, 1994.
- . "Reflections on Exile". *Reflections on Exile, and other essays*. Harvard University Press, 2000, pp. 174-186.
- Siu, Kam Wen. *La vida no es una tómbola*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008.
- Szurmuk, Mónica, et al. "Alteridad." *Diccionario De Estudios Culturales Latinoamericanos*. Instituto Mora, 2009, pp. 43-46.
- "What is Cultural Translation?" *Cultural Translation Research Blog*, [bcmcr.org/culturaltranslation/what-is-cultural-translation](http://bcmcr.org/culturaltranslation/what-is-cultural-translation).
- Wong, Julia. *Margarita no quiere crecer*. Borrador Editores, 2010.
- . *Mongolia*. Animal de Invierno, 2015.
- Yen, Huei Lan. "Identity, Culture, and Resistance in Two Stories of Siu Kam Wen." *Alternative Orientalisms in Latin America and Beyond*, edited by Ignacio López-Calvo, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 146-155.
- . *Toma y Daca: Transculturación y presencia de escritores chino-latinoamericanos*. Purdue University Press, 2016.
- Yuan, Yushu. *La narrativa de Siu Kam Wen y la inmigración china al Perú*. 2018. Universidad Complutense de Madrid, PhD dissertation.

## VITA

Jing Tan nació y creció en un pequeño pueblo de la región cantonesa al sur de China, famoso por su larga tradición migrante. Tiene una licenciatura en ciencias económicas de la Universidad de Pekín y un diploma en literaturas hispánicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. En sus investigaciones utiliza el chino cantonés, el chino mandarín, el castellano, el inglés y el latín. Actualmente realiza estudios de posgrado en literatura comparada y estudios hispánicos en la Universidad Estatal de Louisiana. Después de haber vivido durante años en China, México y Estados Unidos, próximamente se trasladará a Suecia con su bebé y su esposo, donde alberga la esperanza de seguir dedicándose a su pasión por la literatura de migrantes.